

UNIWERSYTET RZESZOWSKI

Wydział Socjologiczno – Historyczny

Kierunek: Historia

mgr Grzegorz Krzysztof Krzeszowski

**WIEJSKIE ZESPOŁY FOLKLORYSTYCZNE
U POGÓRZAN I RZESZOWIAKÓW 1900 – 1939.
ZESPOŁY Z ŁUŻNEJ, GACI, HACZOWA**

**Praca doktorska napisana pod kierunkiem
dr hab. Andrzej Bonusiak, prof. UR**

Rzeszów 2015

Spis treści

Wstęp	5
-------------	---

Rozdział I

Charakterystyka Pogórzan i Rzeszowiaków	27
1.1. Pochodzenie, zamieszkiwane terytorium	27
1.1.1. Pochodzenie Pogórzan i Rzeszowiaków	27
1.1.2. Zamieszkiwane terytorium	45
1.2. Strój, wybrane zwyczaje i obrzędy	55
1.2.1. Strój Pogórzan	55
1.2.2. Strój Rzeszowiaków	83
1.2.3. Wybrane zwyczaje i obrzędy	106

Rozdział II

Powstanie i działalność wiejskiego zespołu ludowego w Łużnej	136
2.1. Działalność społeczno-kulturalna w Łużnej. Lata 1900 – 1918	136
2.1.1. Powstanie Towarzystwa Teatr i Chór Włościański w Łużnej. Lata 1900 – 1914	136
2.1.2. Wybrane orkiestry dęte w rejonie Łużnej. Lata 1900 – 1914	146
2.1.3. I wojna światowa a życie kulturalne regionu	149
2.2. Wpływ Teatru i Chóru Włościańskiego na rozwój oświaty w Łużnej. Lata 1919 – 1939	157
2.2.1. Edukacja	157
2.2.2. Biblioteka	163
2.3. Teatr i Chór Włościański w Łużnej a popularyzacja tradycji ludowych. Lata 1919 – 1939	168
2.3.1. Działalność zespołu po zakończeniu I wojny światowej. Lata 1919 – 1925	168
2.3.2. Rozwój a spory poglądowe. Lata 1926 – 1930	173
2.3.3. Pożar Domu Ludowego	184
2.4. Od I Święta Młodej Wsi w Krakowie do jubileuszu dwudziestopięciolecia. Lata 1932 – 1937	191
2.4.1. Obchody I Święta Młodej Wsi w Krakowie	191
2.4.2. Wpływ konfliktów politycznych na działalność zespołu. Lata 1932 – 1936	196
2.4.3. Jubileusz dwudziestopięciolecia Teatru i Chóru Włościańskiego w Łużnej	202

2.5. „Folkloryzacja” Teatru i Chóru Włociańskiego w Łużnej. Lata 1937 – 1939	204
2.5.1. Stopniowa zmiana wizerunku i repertuaru zespołu	204
2.5.2. Geneza Regionalnego Zespołu Pieśni i Tańca z Łużnej	208
2.5.3. III Zjazd Górski w Nowym Sączu	213
2.5.4. Działalność zespołu w ostatnich miesiącach przed wybuchem II wojny światowej	222

Rozdział III

Powstanie i działalność wiejskiego zespołu ludowego w Gaci	227
3.1. Działalność społeczno-kulturalna w Gaci. Lata 1900 – 1918	227
3.1.1. Powstanie i działalność Teatru i Chóru Włociańskiego oraz Drużyny Bartoszewej. Lata 1900 – 1914	227
3.1.2. Edukacja. Lata 1900 – 1914	241
3.1.3. Wpływ I wojny światowej na życie kulturalne w Gaci	245
3.2. Wpływ Koła Młodzieży i Uniwersytetu Orkanowego na proces formowania Zespołu Śpiewu i Teatru w Gaci	252
3.2.1. Działalność artystyczna Koła Młodzieży w okresie kształtowania granic II Rzeczypospolitej. Lata 1918 – 1922	252
3.2.2. Śpiew w pierwszej połowie lat dwudziestych XX wieku	255
3.2.3. Tradycje i folklor regionu stroju pogranicza przeworsko – łańcuckiego a działalność społeczno – teatralna Amatorskiego Koła Młodzieży	257
3.2.4. Rola dożynek w procesie formowania zespołu ludowego w Gaci. Lata 1925 – 1932	263
3.2.5. Orkiestra Dęta	272
3.2.6. Wpływ Koła Młodzieży z Gaci na tworzenie oddziałów organizacji w pobliskich miejscowościach i aktywność kulturową wśród Rzeszowiaków stroju pogranicza przeworsko – łańcuckiego	274
3.2.7. Przyłączenie Koła Młodzieży z Gaci do Związku Młodzieży Wiejskiej Rzeczypospolitej Polskiej „Wici”	277
3.2.8. Zorganizowanie i działalność Zespołu Śpiewu i Teatru w Gaci. Lata 1928 – 1932	279
3.2.9. Oddziaływanie Wiejskiego Uniwersytetu Orkanowego na Zespół Śpiewu i Teatru w Gaci	291
3.2.10. Aktywność Zespołu Śpiewu i Teatru pod kierownictwem Zofii Solarzowej	297

Rozdział IV

Powstanie i działalność wiejskiego zespołu ludowego „Wesele haczowskie”	306
4.1. Działalność społeczno-kulturalna w Haczowie. Lata 1900 – 1939	306

4.1.1. Okoliczności założenia Teatru i Chóru Włociańskiego oraz Orkiestry Dętej w Haczowie. Lata 1900 – 1914	306
4.1.2. Szkolnictwo w Haczowie	314
4.1.3. Wpływ I wojny światowej na życie kulturalne w Haczowie	317
4.2. <i>Wesele haczowskie</i> Stanisława Wysockiego	323
4.2.1. Włociańskie wesela haczowskie na przełomie XIX i XX wieku	323
4.2.2. Od Teatru i Chóru Włociańskiego, Orkiestry Dętej do inscenizacji sztuki <i>Wesele haczowskie</i> Stanisława Wysockiego. Lata 1919 – 1939	326
4.2.3. Nazwa Zespołu „Wesele haczowskie”	342
Zakończenie	348
Spis fotografii, map, rysunków i tabel	354
Bibliografia	362
Słownik	383

Streszczenie Pracy Doktorskiej

Wstęp

Przemiany cywilizacyjne mające miejsce na terenach ziem polskich, w tym również Galicji w ostatnich dekadach XIX i na początku XX wieku doprowadziły do całkowitej zmiany położenia ludności wiejskiej. Rezultatem tych przeobrażeń było, co raz szersze włączanie się tej ludności do życia narodowego; powstawanie świadomych swoich korzeni grup wiejskich przywódców politycznych, gospodarczych, czy też animatorów życia kulturalnego. W tym okresie zbiegły się na wsi działania postępowych grup społecznych dążących do włączenia ludności wiejskiej w obręb kształtującego się nowoczesnego narodu polskiego z oddolnym dążeniem przywódców ludowych. Jednym ze sposobów wpływania na świadomość ludu było podejmowanie działalności o charakterze folklorystycznym.

Na społeczności włościańskie duży wpływ wywarły organizacje o charakterze ekonomicznym i politycznym np.: kółka rolnicze, kasy oszczędnościowo – pożyczkowe, organizacje związane z ruchem ludowym. Oddziaływała na nie również postawa znacznej części inteligencji (środowiska akademickiego, artystycznego), które rozumiało konieczność zaangażowania społeczności chłopskich w dążenia, mające na celu stworzenie państwa o nazwie Polska.

Już pierwszy „etap” opisanej w pracy działalności (ostatnich lat zaborów oraz I wojny światowej), wymuszał wśród analizowanych organizacji o charakterze kulturalno – oświatowym prezentowanie treści, które tworzyły „ideę niepodległej Polski”, potrzebę jej budowy, „filozofię” z nią związaną w środowisku wiejskim.

Środowiska inteligenckie uznały za zasadne m.in. uświadomienie narodowe polskojęzycznych warstw chłopskich. Dlatego też oddziaływano, kreowano poczucie świadomości narodowej poprzez kulturę.

Idea polskości w środowisku wiejskim propagowana była m.in. za pośrednictwem orkiestr dętych, straży pożarnych, drużyn bartoszewskich i kapel przy nich działających. Szczególnym wyrazem oddziaływania, tworzenia świadomości etnicznej „narodu polskiego” wśród chłopstwa były teatry i chóry włościańskie.

Poza przedstawieniami, które nawiązywały bezpośrednio do życia wiejskiego, tradycji, prezentowano również spektakle gloryfikujące dokonania przedrozbiorowej Polski. Podkreślano także za pośrednictwem sztuki teatralnej udział chłopów w walkach o niepodległą Polskę np. w insurekcji kościuszkowskiej.

Okres międzywojenny stanowił drugi opisany przeze mnie „etap” działalności zespołów. Był czasem realizacji idei, próby poszukiwania odpowiedzi na pytanie: *Czym jest II Rzeczpospolita, w sensie narodowym?* Dlatego też postulaty propagowane m.in. przez Jędrzeja Cierniaka zyskały swój wyraz w tworzeniu scenariuszy dla teatrów i chórów ludowych opartych bezpośrednio na tradycjach wiejskich z rejonu aktywności poszczególnych grup artystycznych. Bądź tworzonych przez nie w oparciu (lub nawiązując) do tradycji innych regionów, środowisk chłopskich, drobnomieszczańskich, szlachty zagrodowej.

Niekiedy w wiejskich zespołach folklorystycznych, tak jak to np. miało miejsce w Gaci przygotowywano również własne ludowe widowiska, w których obok mnogości tradycji II Rzeczpospolitej umieszczano elementy ludowej kultury, nacji i grup etnograficznych niewchodzących w skład II Rzeczpospolitej.

Na interesujących mnie terenach najstarsze organizacje, struktury prowadzące tego typu działalność powstawały już w latach 1900 – 1914. Były to zakładane kolejno w: latach 1900 – 1901 Orkiestra (Kapela) w Haczowie, 1907 – 1908 Koło Kobiet Wiejskich w Gaci,

1908 – 1911 Teatr i Chór Włościański w Gaci, 1909 – 1910 Teatr i Chór Włościański w Haczowie, 1910 – 1913 Drużyna Bartoszowa w Gaci, 1911 – 1912 Teatr i Chór Włościański w Łużnej, 1912 Zespół Muzyki i Śpiewu w Gaci. Dlatego data 1900 rok przyjęta została, jako naturalny początek narracji. Datą końcową jest 1939 rok. Została ona ustalona przeze mnie nie tylko z tego powodu, że przestało wówczas istnieć państwo polskie, ale również dlatego, że po II wojnie światowej działalność folklorystyczna nabrała całkowicie innego charakteru.

Powszechność „ruchu” zespołów folklorystycznych w XX wieku, stworzyła potrzebę opisanego pierwszego okresu kształtowania artystycznych grup o charakterze ludowym na określonym etnograficznie obszarze. Wpływającego na jego charakter procesu przemian, wydarzeń politycznych, konfliktów zbrojnych.

W związku z tym ramy geograficzne pracy obejmują tereny położone współcześnie na obszarze Podkarpacia, a historycznie zamieszkałe przez dwie grupy etnograficzne – Pogórzan i Rzeszowiaków.

Zastosowanie przeze mnie nazw Pogórzanie i Rzeszowiacy pozwoliło na pewne ograniczenie terytorialne, etnograficzne kultury środowisk wiejskich. Omówiłem na ich podstawie proces przemian, który miał miejsce w środkowej części (dawnej) Galicji. Z dniem 1 stycznia 1999 roku, poza powiatem Gorlice, cały ten obszar znalazł się w obrębie województwa podkarpackiego.

Do analizy wybrano zespoły działające w miejscowościach Łużna, Gać, Haczów. Wytypowano je ponieważ były najbardziej charakterystyczne na obszarze utożsamianym z Pogórzanami i Rzeszowiakami. Mogą stanowić przykład procesu przekształceń włościańskich grup teatralnych w wiejskie zespoły folklorystyczne. Należy również podkreślić, (że spośród analizowanych przeze mnie formacji) były najstarsze.

Jednakże pozyskane początkowo dane dotyczyły w większości zespołów założonych po 1945 roku. Mimo to przez lata nie przestawał intrygować mnie fakt, że powstawały one wedle ściśle określonych kryteriów. Zespoły m.in. z rejonu Leżajska, Przeworska, Łańcuta, Rzeszowa, Krosna, Sanoka, Jasła, Brzozowa, Gorlic prezentowały widowiska obrzędowe, taneczne, muzyczne. Ich schemat był podobny. W zależności od okresu, osób prowadzących poszczególne formacje, charakter wystawianych publicznie programów artystycznych ulegał pewnym przeobrażeniom. Jednak nadal mieścił się w ściśle uprzednio określonych kategoriach. Ciągłe też formacje te określano, jako zespoły folklorystyczne.

Wówczas postanowiłem, na przykładzie wiejskich grup artystycznych, które funkcjonowały przed wybuchem II wojny światowej, omówić powstanie, kreowanie zjawiska „zespołów folklorystycznych. W odniesieniu do grup etnograficznie określonych, jako Pogórzzańskie i Rzeszowskie (Rzeszowiackie).

Z czasem zebrane materiały nakierowały mnie na najstarsze grupy artystyczne, które założenie swych zespołów „umiejscawiały” w latach 1900 – 1939. W wielu publikacjach, artykułach, sprawozdaniach, broszurach, „streszczeniach konkursowych” pojawiało się sporo informacji na temat założenia w Łużnej, Gaci i Haczowie zespołów folklorystycznych jeszcze przed wybuchem I wojny światowej. Zawarte w nich treści wskazywały, że ludowe formacje miały powstawać m.in., jako kapele wiejskie, orkiestry dęte, drużyny bartoszowe, teatry i chóry włościańskie. Według zgromadzonych przeze mnie danych, zespoły z Łużnej, Gaci, Haczowa były najstarsze u Pogórzan i Rzeszowiaków.

Analizę oparłem na szeroko przeprowadzonej kwerendzie archiwalnej i bibliotecznej. Informacje dotyczące tematu mojej rozprawy doktorskiej *Wiejskie zespoły folklorystyczne u Pogórzan i Rzeszowiaków 1900 – 1939. Zespoły z Łużnej, Gaci, Haczowa* dostępne są głównie w archiwach. Przede wszystkim w krajowych, zagranicznych i prywatnych. Podczas pisania pracy wykorzystywałem: Zbiory Archiwalne Centralnego Państwowego Archiwum Historycznego Ukrainy we Lwowie (ЦДІАУЛ), Zbiory Archiwum

Narodowego w Krakowie Oddział Nowy Sącz (ANKONS), Zbiory Archiwalne Muzeum Etnograficznego w Krakowie im. Seweryna Udzieli (ZAMESUK), Zbiory Archiwalne Muzeum Etnograficznego w Rzeszowie im. Franciszka Kotuli (ZAMERFK), Zbiory Archiwalne Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku (ZAMBLS), Zbiory Archiwalne Muzeum Regionalnego im. Adama Fastnachta w Brzozowie (ZAMRAFB), Zbiory Archiwalne Krośnieńskiej Biblioteki Publicznej (ZAKBP), Zbiory Archiwalne Miejskiej Biblioteki w Gorlicach (ZAMBG), Zbiory Archiwalne Gminnej Biblioteki w Łuźnej (ZAGBŁ), Zbiory Archiwalne Gminnego Ośrodka Kultury w Gaci (ZAGOKG), Zbiory Archiwalne Gminnego Ośrodka Kultury i Wypoczynku w Haczowie (ZAGOKWH), Zbiory Archiwalne Gminnego Ośrodka Kultury w Łuźnej (ZAGOKŁ), Zbiory Archiwalne Regionalnego Zespołu Pieśni i Tańca „Gacoki” z Gaci (ZARZPTG), Zbiory osobiste autora (ZOA), Zbiory osobiste Bożeny Antosz (ZOB), Zbiory osobiste Ryszarda Hanejko (ZORH), Zbiory osobiste Eugeniusza Hudzika (ZOEH), Zbiory Osobiste Apolonii Rafy (ZOAR).

Część danych znajduje się także w prasie takiej jak: „Głos Podhala”, „Wiadomości Brzozowskie”, „Dzikowiec”, „Teatr Ludowy”, „Podkarpacie”, „Gazeta Gorlicka”, „Głos Młodzieży Wiejskiej”, „Nasz Klub”, „Dziennik Ludowy”, „Nowiny Rzeszowskie”, „Tygodnik Gorlicki”, „Dunajec”, „Biuletyn Związku Ziem Górskich”, „Przegląd Teatralny i Kinematograficzny”, „Gazeta Nowosądecka”, „Nowa Wieś”, „Muzyka”, „Magazyn Kulturalny”, „Młoda Wieś”, „Wiadomości Muzyczne”, „Wici”, „Spółdzielczy Przegląd Naukowy”, „Wieś i Państwo”, „Poradnik Teatrów i Chórów Włościańskich”, „Brzozowska Gazeta Powiatowa”, „Nasz Głos”, „Profile”.

Uzupełnienie informacji znajdujących się w archiwach, prasie stanowią relacje osób związanych bezpośrednio z „ruchem” wiejskich zespołów folklorystycznych: Bożeny Antosz i Ireny Rafy.

Wobec przytoczonej przeze mnie klasyfikacji (wariantów zespołów folklorystycznych), jednym z podstawowych celów niniejszej rozprawy stała się odpowiedź na pytanie. „Czym” w rzeczywistości były wiejskie grupy ludowe w latach 1900 – 1939 z Łuźnej, Gaci, Haczowa, tak chętnie określane przez pasjonatów włościańskich zwyczajów ludowych mianem zespoły folklorystyczne?

Według powszechnie publikowanych informacji w prasie, opracowaniach, pracach o charakterze pamiętnikarskim, lokalnych przyczynkach monograficznych zespoły folklorystyczne z Łuźnej, Gaci, Haczowa miały być najstarszymi tego typu formacjami w regionie. Dlatego uznałem, że należy zadać kolejne pytania:

1. Co charakteryzują nazwy Pogórzanie, Rzeszowiacy?
2. Jak sztuka wpływała na mieszkańców Łuźnej, Gaci, Haczowa?
3. Jaką rolę w formułowaniu idei („filozofii”) narodotwórczej po 123 latach zaborów pełnił folklor wiejski i przedstawienia na jego podstawie opracowywane?
4. Jak folklor widowiskowy oddziaływał na mieszkańców Łuźnej, Gaci, Haczowa?
5. Czy władze państwowe lub organizacje polityczne próbowały wykorzystywać zespoły do ugruntowania swej pozycji?
6. Czy folklor widowiskowy miał stanowić czynnik narodotwórczy, spajający poprzez różnorodność, „bogactwo”, wielonarodowość, regiony Rzeczypospolitej w jedną całość?
7. Jaki wpływ na folklor widowiskowy, tworzenie nowych zespołów, grup artystycznych wywarła kadra nauczycielska w Łuźnej, Gaci, Haczowie?
8. Czym różniły się wiejskie zespoły folklorystyczne (regionalne) z Łuźnej, Gaci, Haczowa od (typowych) popularnych w latach 1900 – 1939 teatrów, orkiestr, chórów?
9. Jakie zasadnicze cechy wspólne pod koniec lat trzydziestych XX wieku posiadały wiejskie zespoły folklorystyczne z Łuźnej, Gaci, Haczowa z teatrami i chórami?

10. Czym różniły się folklorystyczne zespoły z Łużnej, Gaci, Haczowa?
11. Jakie cechy wspólne miały zespoły folklorystyczne z Łużnej, Gaci, Haczowa?
12. Czym różniła się sztuka *Wesele haczowskie* (*Wesele u Rozebajgra*) od wystawianych uprzednio przez Teatr i Chór Włościański (Ludowy), Koło Amatorskie w Haczowie?

Rozprawę otwiera wstęp, który składa się z dwóch części. Pierwszą przeznaczyłem na podanie m.in.: przyczyn napisania pracy doktorskiej, chronologii (ujęcia ram czasowych), uzasadnienia (wyboru zespołów z Łużnej, Gaci, Haczowa), bazy źródłowej, metodologii badań. Drugą część poświęciłem na wyjaśnienie znaczenia słowa folklor, terminów z nim związanych, mających zastosowanie w mojej pracy.

Niniejsza rozprawa składa się z czterech rozdziałów. Rozdział I (*Charakterystyka Pogórzan i Rzeszowiaków*) stanowi specyficzną część. Opisuje kulturę, obszar pod względem etnograficznym, etnicznym. Ma więc charakter wprowadzający. Aspekty widowiskowe podjętych w nim zagadnień wykorzystałem (głównie) w drugiej części rozdziałów II (*Powstanie i działalność wiejskiego zespołu ludowego w Łużnej*), III (*Powstanie i działalność wiejskiego zespołu ludowego w Gaci*) i IV (*Powstanie i działalność zespołu ludowego „Wesele haczowskie”*).

Rozdziały II, III, IV mają taki sam schemat narracji. W celu ułatwienia konfrontowania danych i analizowania informacji opisują proces tworzenia i działalność wiejskich zespołów folklorystycznych. Ich zestawienie daje możliwość pewnego całościowego ujęcia opisanego przeze mnie zagadnienia, które umieściłem m.in. w zakończeniu. Bibliografia stanowi ostatnią część mojej rozprawy doktorskiej, w której zawarłem m.in. spis źródeł archiwalnych (publicznych, prywatnych), okolicznościowych, relacje.

W swojej pracy zamieściłem także szereg materiałów ikonograficznych, zdjęć, rysunków, map. Część np. mapy opracowałem samodzielnie na podstawie zgromadzonych informacji. Inne wchodzi w skład zbiorów instytucji, osób prywatnych. Niewielki ich fragment należy do mojej prywatnej kolekcji. Praca zawiera również tabele, są one wynikiem działań mających na celu usystematyzowanie wybranych kwestii.

* * *

Na osobne potraktowanie i wyjaśnienie zasługuje folklor i związane z nim, często wykorzystywane w tej pracy pojęcia. Podstawowym motywem umieszczenia w tytule rozprawy *Wiejskie zespoły folklorystyczne u Pogórzan i Rzeszowiaków 1900 – 1939. Zespoły z Łużnej, Gaci, Haczowa* słowa „folklorystyczne” była tendencja stosowania nazwy w odniesieniu do istniejących w latach 1900 – 1939 teatrów wiejskich, chórów ludowych orkiestr dętych, drużyn bartoszowych, przez autorów wystąpień (publicznych) redaktorów broszur, autorów krótkich opracowań o charakterze monograficznym, krótkich przyczynków (o różnej tematyce) w odniesieniu do „momentu”, okoliczności powstania w danej miejscowości zespołu folklorystycznego.

Odniesienia te zawierają sformułowania w rodzaju: *Regionalny Zespół Pieśni i Tańca z Łużnej powstał jako Teatr i Chór Włościański ...*, *Regionalny Zespół Pieśni i Tańca z Gaci powstał jako Teatr i Chór Włościański ...*, *Zespół Folklorystyczny z Gaci powstał jako Teatr i Chór Włościański ...*, *Zespół Folklorystyczny z Haczowa powstał jako Teatr i Chór Włościański ...*, *Zespół Folklorystyczny z Haczowa powstał jako Koło Amatorskie ...*, *Zespół Obrzędowy z Haczowa początkowo istniał jako Teatr i Chór Ludowy ...*. Często też w różnego rodzaju publikacjach przede wszystkim o charakterze lokalnym, amatorskim, członkowie tych formacji uznawali się za kontynuatorów działalności

artystycznej, chóralnej w społecznościach wiejskich zapoczątkowanej jeszcze przed I wojną światową.

Dlatego zgromadzone przeze mnie materiały „nakierowały mnie na potrzebę” opisanie historii wybranych zespołów poczynając od 1900 do 1939 roku. Z uwzględnieniem ogólnego sformułowania „folklorystyczne”. Jednakże byłem świadomy, że prezentowane przez nich treści, choreografia „typowym folklorem” (wedle etnograficznego rozumienia tego słowa) nie są. Ponieważ były one stylizowane, opracowane. Nawet w kategorii zespołów autentycznych niestylizowanych musiała nastąpić pewna ingerencja choreograficzna z uwagi choćby na sam fakt prezentowania występu w nienaturalnych okolicznościach. Mam tu na myśli festiwale, konkursy, występy.

Mimo to wystawiane przez nich treści i melodie były folklorystyczne. W odniesieniu do tej pracy słowo folklorystyczne, uzyskało znaczenie określane przez prof. Józefa Brursztę mianem folklor widowiskowy¹. W napisanej przeze mnie rozprawie, opisuje działalność teatralną, muzyczną, społeczną, polityczną, dla której inspiracją był folklor wiejski. Początkowo odtwarzany, następnie kreowany przez samych członków organizacji wiejskich.

W pierwszym okresie działalność m.in. Teatrów i Chórów Włościańskich w znacznej mierze skupiała się na opracowanych przez profesjonalnych pisarzy, muzyków, kompozytorów, artystów, ogólnodostępnych przedstawieniach, utworach muzycznych, które stanowiły pewien rodzaj kontynuowania tradycji wiejskich takich jak np.: kołędowanie, Zielone Świątki, Matki Bożej Zielnej, Andrzejki, lanie wosku, zaduszki, tańce i wesela (poszczególnych członków organizacji); co pozwalało na przenikanie typowych regionalnych tradycji ludowych do wystawianych przedstawień, widowisk, z których część również była bezpośrednio opracowana na tradycji włościańskiej a zatem na folklorze wsi. Stąd nazwa „folklorystyczne” zastosowana w mojej pracy doktorskiej opisuje także charakter prowadzonej działalności. Posiada zupełnie inne znaczenie niż słowo folklor. Ponieważ dla przybliżenia widowni przez aktorów, pieśniarzy, muzyków, poszczególnych tradycyjnych wydarzeń pozostałym warstwom społeczności polskiej potrzebna była stylizacja. Ujęcie w określone ramy sceniczne tradycji. A zatem w mojej pracy, (w odniesieniu do zawartych w niej treści) słowa folklor i folklorystyczny posiadają zupełnie inne znaczenia.

Reinfuss twierdził, że wyróżnikiem wszystkich zespołów folklorystycznych jest: *to, że tworzywo do swej działalności artystycznej czerpią z tradycyjnej kultury ludowej ...*². Tym samym potwierdzał niejako różnicę pomiędzy słowami folklor i folklorystyczny.

Istnieje duża dowolność w interpretacji słowa folklor. Dla wielu folklorem jest oglądany w telewizji występ taneczno – pieśniowego zespołu folklorystycznego, dla innych wyroby pamiątkarskie, lub przekazywane przez pradziadków bajki, podania lokalne. Inni za folklor uznają melodię zagrąną przez kapelę wiejską. Wielu terminem tym opisuje także odmienność życia innych narodowości, religii, grup etnicznych. Część za folklor uznaje spektakle nawiązujące do kultury ludowej. Brak ujednoczenia znaczenia terminu folklor doprowadził do zróżnicowania pojmowania zjawiska przez przedstawicieli różnych dyscyplin naukowych, jak i w obrębie jednej dziedziny³.

Po raz pierwszy termin folklor pojawił się w liście Johna Williama Thomasa (brytyjskiego pisarza, antykwariusza) do czasopisma „The Atheneum” w 1846 roku⁴.

¹ J. Burszta, *Kultura ludowa – kultura narodowa*, Warszawa 1974, s. 322.

² Zbiory Archiwalne Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie (dalej: ZAMESUK), Spuścizna Romana Reinfussa /1910-1998/, Materiały z działalności R. R. w Wojewódzkim Przeglądzie Zespołów Obrzędowych w Żywcu „Żywieckie Gody”. Korespondencja, programy, notatki, XI/-RR/III.

³ V. Krawczyk-Wasilewska, *Współczesna wiedza o folklorze*, Warszawa 1986, s. 13.

⁴ J. Maślanka, *Polska folklorystyka romantyczna*, Wrocław 1984, s. 3.

W Anglii folk-lore dosłownie oznaczało wiedza ludu⁵. Thomas chciał, aby pojęciem tym zastąpić określenia: starożytności ludowe, literatura ludowa. Miało także obejmować zjawiska takie jak np.: ballady, przysłowia, obrzędy, zabobony, obyczaje. Czyli tzw. szeroko pojętą wiedzę ludową. Ponadto w koncepcji Thomasa pojęcie „folk” (lud) odnosiło się również do zwykłych ludzi „common people”, a nie do ściśle określonej warstwy społecznej. Mimo to do początku XX wieku folklor traktowany był, jako kultura charakterystyczna dla warstwy włościańskiej. Z czasem określeniem tym objęto każdą grupę ludzką charakteryzującą się własną tradycją. Jednakże w potocznym rozumieniu folklor utożsamiany jest z kulturą chłopską materialną i duchową⁶.

Natomiast we Francji, Niemczech, Włoszech, Hiszpanii w przeciwieństwie do angielskich badaczy zagadnień folklorystycznych terminem folklor pod koniec XIX wieku określano np. same pieśni, podania, zagadki, zabobony, przysłowia oraz naukę mającą na celu porównywanie, wyjaśnianie i zbieranie. W krajach tych badacze zagadnienia uważali, że folklor był wytworem tych warstw, które nie miały dostępu do słowa pisanego, książek⁷.

Już na początku XX wieku Jan Karłowicz w publikacji *Lud. Rys ludoznawstwa polskiego* wydanej w 1904 roku scharakteryzował znaczenie angielskiego słowa folklor. Według niego było ono równoznaczne z polskim określeniem wiedza ludowa, które ujął, jako: *literaturę niepisaną, tradycyjną [i] rzeczy ludowe. Składa się ona z pojęć o świecie zmysłowym i nadzmysłowym tj. z wiadomości o wszystkich przedmiotach nas otaczających, o początku i stosunku wszechrzeczy o siłach i istotach nadprzyrodzonych, wreszcie o nas samych, o ciele i duszy; pojęcia te, o ile nie są nam podane przez szkołę i kościół, lecz przekazane ustnie przez starsze pokolenia, nazywają się wierzeniami, jeżeli się odnoszą do rzeczy nadprzyrodzonych, a nauką ludową, o ile się stosują do rzeczy naturalnych* ...⁸

Wraz z rozwojem wiedzy na temat folkloru zwiększyła się liczba interpretacji pojęcia. Całościowy sposób definiowania folkloru przyjął Arnold van Gennep. Uznał on, że folklor jest: *uniwersalnym obiektem ze specyficznym elementem zamykającym się, „ludowy”, tak więc może być on religijny, obrzędowy, literacki, muzyczny, socjalny, prawny, artystyczny* ...⁹

W podobnej (całościowej konwencji) opisał znaczenie słowa folklor Paweł (Pawo)ł Nedo. Pasjonat m.in. łużyckiej kultury ludowej. Uznał on, iż charakterystyczne zjawiska dla tego terminu to: taniec, śpiew, mimika, relacja słuchaczy, związki z realnym życiem codziennym, uroczystościami, obyczajowością¹⁰.

Na Polską definicję słowa folklor duży wpływ wywarła działalność Oskara Kolberga. Pod jej wpływem wielu późniejszych badaczy szeroko rozumianej ludowości traktowało taniec włościański, literaturę ustną, muzykę, jako zjawiska folklorystyczne¹¹. Kolberg uważał, że folklor oznacza: *opisywanie ustnej twórczości ludowej, zwyczajów rodzinnych i dorocznych a także strojów, zabaw, muzyki i tańców chłopskich* ...¹².

W Polsce bardzo długo utrzymywała się tendencja (zapoczątkowana przez Oskara Kolberga) etnograficznego pojmowania terminu folklor. Obejmowania tym pojęciem wielu zjawisk określanych także, jako kultura duchowa, społeczna, materialna. Dotyczyło to przede wszystkim obyczajowości włościańskiej. Tendencja ta wywodziła się bezpośrednio ze zbioru

⁵ V. Krawczyk-Wasilewska, *Współczesna wiedza o...*, s. 9.

⁶ M. Banach, *Edukacyjne aspekty pracy amatorskich zespołów folklorystycznych*, Kraków 2002, s. 29.

⁷ M. Piotrowski, *Zespół folklorystyczny w życiu kulturalnym wsi współczesnej*, Warszawa 1986, s. 13-14.

⁸ J. Karłowicz, *Lud. Rys ludoznawstwa polskiego*, Lwów 1904, s. 65.

⁹ M. Banach, *Edukacyjne aspekty pracy...*, dz. cyt., s. 29.

¹⁰ P. Nedo, *Folklorystyka*, Poznań 1965, s. 39.

¹¹ J. Maślanka, *Polska folklorystyka romantyczna...*, s. 4.

¹² M. Banach, *Edukacyjne aspekty pracy...*, dz. cyt., s. 30.

folklorystycznego Oskara Kolberga pt. *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*. Z czasem na ziemiach polskich zaczęto dostrzegać również folkloru inne niż chłopski np. szlachecki, miejski, inteligencki¹³.

Natomiast Julian Krzyżanowski¹⁴ zaproponował następujące rozumienie pojęcia folklor. Według niego folklor to zjawiska z dziedziny ustalonych zwyczajów ogólnych, powszechnych, nie jednostkowych, zwłaszcza zwyczajów o charakterze obrzędowym; następnie zjawiska z dziedziny wierzeń demonologicznych, meteorologicznych, medycznych, zawodowych i wszelkich innych; wreszcie zjawiska z dziedziny kultury artystycznej, muzyczno – słownej, w znacznej mierze odpowiadającej pojęciu literatury ustnej¹⁵.

Inaczej postrzegał znaczenie słowa folklor Wiktor Gusiew. Uważał, że należy go rozpatrywać: *jako kompleks złożonych, polielementowych odmian sztuki synkretycznej, posługujących się artystycznie – obrazowymi środkami, przewidzianymi do bezpośredniego słuchowego i wzrokowego odbioru w momencie wykonywania ...*¹⁶.

Z kolei prof. Violetta Krawczyk-Wasilewska wyróżniła już we współczesnej folklorystyce dwa ujęcia szerokie i wąskie. W sensie szerokim, jako folklor określiła wyróżniające się kulturowo tradycje przekazywane w sposób naśladowczy, ustnie bądź wizualnie. Czyli np.: literaturę, taniec, muzykę, wierzenia, obrzędy, sztuki wizualne. Natomiast w wąskim rozumieniu folklorem oznaczyła tzw. literaturę ludową o obiegu społecznym, często innym niż werbalny oraz literaturę ustną, która jest częścią tzw. literatury ludowej. Przekazywaną i prezentowaną oralnie¹⁷. Klasyfikację tą Marcin Piotrowski uzupełnił o trzecie ujęcie tzw. pojmowanie folkloru. Według niego ma ono polegać na swoistej formie komunikatu kulturowego, zachodzącego w określonej społecznej sytuacji, posiadającego scharakteryzowane cechy formalne¹⁸.

W latach 60-tych wśród uczonych dużą popularność zyskały społeczne poglądy kanadyjskiego uczonego Marshalla McLuhana, który specjalizował się w dziedzinie środków masowego przekazu. McLuhan opracował teorię „folkloru człowieka zindustrializowanego”. Według niej folklor ludzi współczesnych środowisk wielkomiejskich: *nie jest przez nich samych tworzony na zasadzie tradycyjnej kontynuacji, lecz przez laboratoria, studia i agencje reklamowe oraz mass media; taka bowiem „edukacja komercyjna” pozostawia w psychice współczesnego człowieka ślad trwalszy niż inne źródła wiedzy ...*¹⁹.

Wśród antropologów kultury polemizowano na temat obejmowania terminem folklor poza literaturę ludową takich aspektów jak: wierzenia, zwyczaje, rytuały, rzemiosło, tkactwo, gwara. Na potrzeby tej dziedziny (amerykański folklorysta, antropolog) William Bascom opracował definicję słowa folklor. Nie obejmowała ona jednak wszystkich omawianych zagadnień. Nie zakończyła również prowadzonej dyskusji wśród antropologów. Duży wpływ na nią wywarł rozwój badań nad literaturą ludową. Według definicji Bascoma: *Dla antropologa folklor jest częścią kultury, lecz nie jest całością. Obejmuje on mity, legendy, opowiadania, przysłowia, zagadki, teksty ballad i innych pieśni oraz formuły o pomniejszym znaczeniu. Nie obejmuje ludowej sztuki, tańca, muzyki, stroju, ludowej medycyny, zwyczajów, czy wierzeń. Wszystkie one są niewątpliwie godne badania zarówno w społeczeństwach posiadających pismo jak i w społeczeństwach niepiśmiennych. Cały folklor jest przekazywany ustnie, lecz nie wszystko, co jest przekazywane ustnie jest folklorem ...*²⁰.

¹³ V. Krawczyk-Wasilewska, *Współczesna wiedza o...*, s. 18.

¹⁴ Tamże, s. 18.

¹⁵ J. Krzyżanowski, *Słownik folkloru polskiego*, Warszawa 1965, s. 106.

¹⁶ M. Piotrowski, *Zespół folklorystyczny w...*, dz. cyt., s. 15.

¹⁷ V. Krawczyk-Wasilewska, *Współczesna wiedza o...*, s. 21.

¹⁸ M. Piotrowski, *Zespół folklorystyczny w...*, s. 13.

¹⁹ V. Krawczyk-Wasilewska, *Współczesna wiedza o...*, dz. cyt., s. 17-18.

²⁰ M. Piotrowski, *Zespół folklorystyczny w...*, dz. cyt., s. 14.

W odniesieniu m.in. do zespołów folklorystycznych (i pozostałych grup estradowych nawiązujących do wiedzy ludowej) prof. Józef Burszta podał definicję terminu folklor widowiskowy. Odnosi się ona w znacznej mierze do działań i aktywności określonych w mojej pracy, jako folklorystyczne. Według prof. Józefa Burszty folklorem widowiskowym są wszystkie formy i treści wokalne, muzyczne, wokalnie – taneczne, wykazujące merytoryczny związek z kulturą tradycyjną odnośnego zakresu. Manifestowane zespołowo lub indywidualnie w stosownych sytuacjach na zasadzie wyuczonego występu. Dlatego określone są w swym wyrazie wymogami sztuki scenicznej²¹.

Folklor widowiskowy występuje w przeciwieństwie do folkloru autentycznego, naturalnego, żywego (złączonego z egzystencją określonej grupy ludzkiej) w środowisku sztucznym, planowo zorganizowanym. Czyli w plenerze, na scenie bądź innych ustalonych miejscach realizacji. Dochodzi wówczas do podziału na aktorów i widzów. Czasami przy okazji dorocznych obrzędów, zwyczajów, ma miejsce przywrócenie w naturalnym środowisku dawnej postaci folkloru²².

W związku z tym niewymuszona wielofunkcyjność folkloru autentycznego (estetyczno – rozrywkowego, społeczno – obrzędowego, ekonomiczno – prawnego, magiczno – religijnego) zostaje sprowadzona tylko do jednej funkcji rozrywkowo – widowiskowej. Powoduje to pewien wzrost znaczenia doznań estetycznych widowni. Prowadzi do celowego doboru repertuaru. Wyodrębnienia wybranego gatunku folkloru np. obrzędu, tańca, zwyczaju, tekstu gawędziarskiego bądź kilku połączonych utworów folklorystycznych. Na potrzeby instytucjonalizacji i sformalizowania wykonawstwa pokazowego wybiera się ściśle, ustalone, zamknięte, skostniałe formy. Posiadają one określony scenariusz z rozpisaniem ról dla poszczególnych aktorów. Cechuje je wzajemny układ ruchowy²³.

Wybrany gatunek folkloru autentycznego, który stanowi inspirację widowiska ulega odpowiedniemu (w zależności od okoliczności) rozbudowaniu lub skróceniu. Ujęte w scenariusze teksty (i inne formy artystyczne), motywy ludowe stają się przedmiotem uczenia pod kierunkiem np. reżysera, kierownika muzycznego, choreografa, inspicjenta. W wiejskich formacjach podczas przygotowywania widowisk istotną rolę odgrywa wiedza pochodząca z autopsji wybranych członków²⁴.

W folklorze widowiskowym spontaniczność np. wodzirejów, funkcyjnych (charakterystyczna dla wielu zwyczajów, obrzędów) jest zastępowana przez kierownictwo artystyczne. Aktorzy nie mają prawie żadnej możliwości indywidualnego wykonawstwa. Dostosowują się do uprzednio opracowanego schematu zdarzeń z podziałem na role, sekwencje. W większości również czas trwania danego pokazu różni się od postaci autentycznej. Szczególnym przykładem są opracowane w wersji scenicznej wesela, które z wielodniowych uroczystości zostały skrócone zaledwie do kilku godzin, niekiedy nawet do 20 minut²⁵.

Folklor widowiskowy oraz prąd folkloryzacyjny łączy się z zjawiskiem tradycji, stosunkiem (do niej) społeczeństwa. Wszystko (czym operuje folklorystyczna widowiskowość jest tradycją) pochodzi od niej, wyraża jej kontynuację. Warto podkreślić, że tradycja folklorystyczna nie jest dziedziczeniem norm społecznego zachowania. Charakteryzuje ją transmitowanie z przeszłości wybranych wytworów kulturowych²⁶.

²¹ J. Burszta, *Kultura ludowa – kultura...*, s. 322.

²² Tamże, s. 322-3.

²³ Tamże, s. 323.

²⁴ Tamże, s. 324.

²⁵ Tamże, s. 324.

²⁶ Tamże, s. 335.

Na terenie ZSRR w okresie międzywojennym obok terminu folklor stosowano określenie „literatura ustna”. Tamtejszy folklorysta Jurij Sokołow twierdził, że: *przez folklor należy rozumieć ustną twórczość poetycką szerokich mas ludowych. Jeżeli termin „literatura” zastosować nie w znaczeniu dosłownym (piśmiennictwo), a w rozszerzonym tj. rozumieć przezeń nie tylko pisaną twórczość artystyczną, a uogólnioną ustną twórczość, to folklor jest osobnym dziełem literatury, a folklorystyka staje się w ten sposób częścią nauki o literaturze*

...²⁷

Różnice w interpretacji terminu folklor pogłębiały się nie tylko w związku z rozwojem folklorystyki, ale również i innych dziedzin. Włoski badacz Antonio Gramasciego uważał, że folklor jest naturalną filozofią ludu, całym kompleksem wierzeń, przesądów i poglądów mas pracujących. Z kolei belgijski folklorysta Albert Marinus twierdził, iż folklor jest zjawiskiem społecznym, całokształtem żywych tradycji, wierzeń, obrzędów charakterystycznych dla określonych grup społecznych²⁸.

Rozwój amerykańskiej i europejskiej myśli folklorystycznej przyczynił się do coraz częstszego postrzegania dziedziny, jako osobnej nauki. W XX stuleciu folklorysty powszechniej postrzegali m.in. religioznawstwo, etnologię, etnografię, psychologię, socjologię, filozofię, jako nauki pomocnicze. Dlatego folklorystyka, jako wyodrębniająca się dyscyplina skupiała się bardziej na gromadzeniu materiałów folklorystycznych, ich interpretacji. W związku z tym (włoski antropolog społeczny, folklorysta, etnolog) Giuseppe Cocchiary traktował naukę o folklorze również, jako dziedzinę historyczną. Według niego zadaniem folklorysty jest: *nie izolowanie różnych gałęzi prac badawczych, lecz dążenie do tego by istniał między nimi ożywiający je kontakt [...] wzajemne przenikanie się różnych dyscyplin jest podporządkowane samej naturze folkloru ...*²⁹.

Specyficzne spojrzenie na zagadnienia folklor i folkloryzm zaproponował (węgierski badacz) Vilmos Vigota. Uznał on istnienie dwustronnej korelacji między folklorem a zjawiskami niefolklorystycznymi. W jego opinii folkloryzm bierze początek od folkloru i przechodzi do sfery niefolkloru. Tymczasem folkloryzacja zaczyna się od niefolkloru i kieruje się ku folklorowi. Vigota twierdził, że nie folklor jest procesem charakteryzującym się przyswojeniem, rozrzutem najczęściej w formach zmodyfikowanych różnych motywów, formuł, stylów. Natomiast folkloryzm może występować w najróżnorodniejszych postaciach (zwyczaje, pożywienie, taniec, strój ludowy, muzyka, sztuka, literatura ustna, wierzenia) i może być popularyzowany w postaci niefolkloru. W oparciu o te założenia Vigota wyróżnił dwie kategorie folklor tradycyjny i folklor nowy. Wśród cech charakteryzujących tradycyjny folkloryzm wyróżnił: estetykę romantyczną, ewolucję artystyczną, emancypację polityczną, treść i formę. Z kolei w nowym folkloryzmie wyszczególnił: awangardę estetyczną, rewolucję artystyczną (radycznie nową sztukę), adaptację estetyczną, formę (rzadziej treść)³⁰.

Jedną z odmian folkloryzmu jest wysokoartystyczna twórczość muzyczna, malarska, literacka. W jej ramach realizowana jest myśl ludowa w celach ideowych, estetycznych. Roch Sulima (polski historyk kultury, folklorysta, kulturoznawca) w odniesieniu do literatury stwierdził, że: *jednak już nie sam folklor, wyraźnie reliktowy, ale sposoby myślenia o folklorze i kulturze ludowej nabierają znaczenia, jako zjawiska współkonstytuujące współczesną kulturę literacką. Nie możemy wprawdzie zapomnieć o tym, że myślenie to stwarza fakty takie jak: konkursy na poezję ludową, turnieje gawędziarzy, poezję festiwalu folklorystycznych itp. W większości [...] antologijny, serialowo – komiksowy, [...] festiwalowo – cepeliadowy charakter tej twórczości mówi sam za siebie. Myślenie to jednak realizuje się także w [...] twórczości wysokoartystycznej. Jest to odnowienie klasycznej problematyki ludowości*

²⁷ V. Krawczyk-Wasilewska, *Współczesna wiedza o...*, dz. cyt., s. 16.

²⁸ Tamże, s. 17.

²⁹ Tamże, dz. cyt., s. 23.

³⁰ Tamże, s. 50.

literatury [...] pojmowanej, jako ideologia w odróżnieniu od folkloru, który [...] jest formą sztuki ...³¹.

Z kolei w grupach folklorystycznych dawna wiedza ludowa jest adaptowana do współczesnych im potrzeb i zadań. Podczas tego procesu może być traktowana, jako przejaw konsolidacji społeczeństwa na bazie wspólnej kultury zakorzenionej w tradycji³².

Marcin Piotrowski (polski badacz folkloru) przytoczył w swojej publikacji następującą definicję określenia „zespół folklorystyczny”. Według niej: *Pod pojęciem „zespół folklorystyczny” obejmującym swym zasięgiem wiele zjawisk współczesnego życia kulturalnego, rozumiemy celowościową grupę ludzi o ustalonej strukturze wewnętrznej, ustalonym podziale (hierarchii), ról i pozycji, które wynikają z celu, jaki sobie postawił dany zespół ...*³³.

Należy zaznaczyć, że w ujęciu społecznym istotne znaczenie uzyskał przekaz folklorystyczny, który stał się specyficznym rodzajem twórczej produkcji określonych grup społecznych. Główną jego cechą jest ustny charakter, tendencja do tworzenia zmian³⁴.

Mimo to nawet w tzw. „Gackim teatrze z głowy” sam fakt prezentacji widowiska (w opinii wielu lokalnych pasjonatów autentycznego folkloru) negował poprawność zastosowania słowa folklor (w znaczeniu bezpośrednio charakteryzującym tamtejszą wiedzę ludową). Warto podkreślić, że w „Gackim teatrze z głowy” aktorzy starali się grać role korzystając jedynie z własnych zasobów elokwencji. Rezygnowano z prezentowania ściśle określonych tekstów. Aktor w trakcie mówienia tworzył stosowne według niego słowa.

Tak więc w związku z powyżej przytoczoną „charakterystyką” słowa folklor tytuł mojej pracy *Wiejskie zespoły folklorystyczne ...*, opisuje tylko charakter inspiracji działalności scenicznej. Również w mojej opinii przedstawianie specyfiki pracy poszczególnych zespołów, jako typowy folklor (a nie działania folklorystyczne, czyli nawiązanie do tradycji) mogłoby stanowić pewne nadużycie wieloznaczności tegoż słowa.

W okresie międzywojennym Jędrzej Cierniak wprowadził do publicznej dyskusji następujące pytania. Czy należy folklor rekonstruować na podobieństwo rzeczywistego pierwowzoru? Czy można folklor poddawać artystycznej transpozycji i prezentować w formie stylizacji? Sam Cierniak uznawał za dopuszczalne i pożądane obie formy³⁵.

Praktyka sceniczna, wieloletnia dyskusja między muzykologami, członkami zespołów, folklorystami, etnografami doprowadziła do wypracowania (zgodnego na ogół) stanowiska, iż należy pogodzić się z faktem istnienia różnych kategorii zespołów w zależności od formalnego, merytorycznego stosunku przekazu do pierwowzoru³⁶.

Profesor Roman Reinfuss na organizowanych cyklicznie Festiwalach Ziemi Górskich oceniał regionalne zespoły folklorystyczne według kategorii prezentowanych widowisk: autentycznych, artystycznie opracowanych, stylizowanych³⁷.

Według profesora kategoria określona, jako autentyczna daje obraz przeniesienia na scenę widowiska folklorystycznego w taki sposób jak odbywało się ono w izbie czy plenerze na uroczystości rodzinnej lub dorocznej. Zwykle występują w takim widowisku uczestnicy zespołu z tej samej miejscowości, której folklor prezentują, nieszkoleni znający go z tradycji. Nauczyli się śpiewać i tańczyć we własnym zakresie od rodziny, sąsiadów. Tego typu widowisko: *ma bezcenne cechy prawdy o kulturze ludowej. Szczerłość, naturalny wdzięk, pewna naiwność, a jednocześnie szorstkość są zaletami autentyku. Nie ulega wątpliwości, że*

³¹ Tamże, dz. cyt., s. 54-55.

³² J. Burszta, *Kultura ludowa – kultura...*, s. 336.

³³ M. Piotrowski, *Zespół folklorystyczny w...*, dz. cyt., s. 12.

³⁴ V. Krawczyk-Wasilewska, *Współczesna wiedza o...*, s. 26.

³⁵ D. Kubinowski, *Etnopedagogia taneczna w okresie transformacji*, Lublin 2002, s. 115.

³⁶ J. Burszta, *Kultura ludowa – kultura...*, s. 324.

³⁷ ZAMESUK, R. Reinfuss, *Folklor w zespołach amatorskich*, Spuścizna Romana Reinfussa ..., XI/RR/III, s. 3.

nie można przenieść na scenę dosłownego przebiegu akcji ale tu rolę kierownika zespołu jest jedynie wprowadzenie pewnych skrótów, uporządkowanie działania, nadanie klarownego, przejrzystego obrazu całości ...³⁸.

Z kolei w tańcach: indywidualne różnice wykonania przez poszczególne osoby są walorem prawie nie do naśladowania w innych kategoriach zespołów gdyż – różnice te wypływają z prawa do improwizacji, na którą może sobie pozwolić jedynie tancerz, który dogłębnie zna wszystkie tajniki miejscowego folkloru. Dodać należy – że w wielu wypadkach od tej kategorii zespołów choreografowie artystycznego ruchu amatorskiego czerpią materiał do wiedzy o folklorze. Zespoły autentyczne składają się z szlachetnych entuzjastów sztuki ludowej, dzięki, którym istnieje repertuar pieśni tańce obrzędów i zwyczajów ludowych oraz możliwość utrwalenia tych materiałów...³⁹.

Drugą kategorią to repertuar opracowany artystycznie. Forma ta nie odbiega nazbyt od „autentyku”. Program autentycznie opracowany sięga do zwyczajów różnych regionów uczestnicy zespołu pochodzą z różnych środowisk i różnych dzielnic kraju. Umiejętności zdobywają drogą szkolenia: Cechy charakterystyczne folkloru, przekazanie prawdy zawartej w folklorze wydobywa drogą interpretacji, podczas gdy w autentyku ujawnia się ona samorzutnie, poza tym nadaje tańcom urozmaicony (choć zgodny z tradycją) rysunek przestrzenny, ustala akcenty dynamiczne, ujednotolica kunszt wykonania, dba o harmonijny i estetyczny sposób poruszania się na scenie [...]. Powinien też zachować równowagę między interpretacją treści i poziomem wykonania ...⁴⁰.

Trzecią kategorią wyróżnioną przez prof. Romana Reinfussa jest stylizacja. Według prof. w tym dziale najłatwiej o odmienną poglądów i nieporozumienia. Reinfuss w następujący sposób definiował tę kategorię: wyraz „stylizacja” [...] jest to świadome przetwarzanie folkloru na wzór określonego stylu. Stylizacją będzie np.: pieśń ludowa, tradycyjnie śpiewana jednogłosowo, opracowana zgodnie z prawami harmonii wielogłosowo, tańce ludowe wykonane w konwencji techniki baletowej, narzucenie huraganowego tempa (według dzisiejszej mody) tańcom, które tańczone były w formie autentycznej tylko szybko, okraszanie tańca ludowego najwyższym poziomem sprawności technicznej, przekształcanie tańca ludowego w założeniu pełnego żywotności, kontrastów: poezji i rubaszości w twórczość z zakresu sztuki formalistycznej, artystyczna synteza folkloru, skomponowana jako dzieło sztuki, o wyjaskrawianiu pewnych cech charakterystycznych tematu lub przetworzeniu wybranych elementów czy motywów, symbolizujących charakterystyczne wartości folkloru, komponując widowisko dla zespołu amatorskiego ...⁴¹.

Według prof. Reinfussa możliwości są tu różnorodne i nie da się ich przewidzieć ani określić: na sztukę nie ma i nie może być recepty, pokusę jedynie stanowi próba wyznaczenia choćby najbardziej ogólnych granic, do jakich wyobraźnia artyści może się posunąć w przeobrażeniu folkloru. Zdawałoby się, że głównym wskaźnikiem jest konieczność utrzymania charakteru. Przetworzenie nie może stać się przekształceniem, nie wolno nam – miłośnikom sztuki ludowej, których celem jest jej zachowanie i pielęgnowanie, zmieniać tego tworzywa, i przerabiać dla celów ubocznych, jakimi jest np. poklask publiczności, nie umotywowane efekty sceniczne czy powierzchowna ozdobność niweluje prawdziwe wartości ...⁴².

Reinfuss klasyfikował zespoły folklorystyczne także w oparciu o charakter, skład. W związku z tym wyróżniał zespoły: zawodowe (np. państwowe), amatorskie. Te ostatnie dzielił z kolei na amatorskie zespoły wiejskie i amatorskie zespoły miejskie. Uważał, że

³⁸ Tamże, XI/-RR/III, s.4.

³⁹ Tamże, XI/-RR/III, s.4.

⁴⁰ Tamże, XI/-RR/III, s.5.

⁴¹ Tamże, XI/-RR/III, s.5-6.

⁴² Tamże, XI/-RR/III, s.6-7.

specyfika „nieprofesjonalnych” grup folklorystycznych kształtowana była przez osoby wchodzące w ich skład. Ponieważ od nich zależały możliwości sceniczne zespołu⁴³.

Folklorystyczne zespoły wiejskie składały się z mieszkańców jednej wsi lub najbliższej okolicy. Powszechna była szeroka skala wieku. Nabyta od przodków wiedza o folklorze rejonu. Grupy te nie posiadały odpowiednich nakładów finansowych. Często z uwagi na brak niezbędnej ilości pieniędzy przygotowywały włościański program artystyczny bez pomocy fachowego instruktora⁴⁴.

Cele działalności wiejskich zespołów folklorystycznych to przede wszystkim: informacja o kulturze swego regionu, ochrona kultury ludowej (podnoszenie jej znaczenia we własnym środowisku), efekt artystyczny (przez umiejętne przekazanie artystycznych walorów autentyku). Realizowano je poprzez program oparty na „tworzywie” z własnego regionu, gdzie śpiew, muzyka i taniec przekazywano w postaci naturalnej bez przeróbek. Wiejskie grupy folklorystyczne pokazywały je w właściwej funkcji. W związku ze zwyczajem lub obrzędem. Opracowanie „tworzywa” ograniczało się do selekcji materiału i koniecznych skrótów. Rezygnowano z interwencji w strukturę „tworzywa”. Jednakże również w wiejskim ruchu zespołów folklorystycznych powszechna była stylizacja. Stosowano „upiększanie”, (które miało na celu poklask widowni) wybranych elementów kultury ludowej⁴⁵.

Zjazdy i festiwale wielokrotnie stawały się przyczynkiem do tzw. „importu kulturowego”. Czyli zapożyczania na potrzeby estradowe, elementów tradycji, choreografii innych regionów, grup etnograficznych, etnicznych.

Mimo to podczas reżyserowania (w środowisku wiejskim) widowisk folklorystycznych (na ogół) popularna była dążność do maksymalnie realistycznego pokazania etnograficznej „prawdy”. Według prof. Reinfussa kompozycja widowiska, jako izby „bez jednej ściany” pozwalała widowni na zapoznanie z tradycją poszczególnych subregionów. Występujący (co charakterystyczne) zajmowali się sobą, nie zwracali uwagi na publiczność. Prof. Reinfuss uważał, że oceniający tego typu formacje powinni zwracać szczególną uwagę na umiejętność pokazania w sposób interesujący fragmentu ludowej kultury. Wydobyć jej własnych wartości artystycznych⁴⁶.

Natomiast zespoły zawodowe w jego opinii były odpowiednio dotowane. W ich skład wchodził absolwenci szkół baletowych, muzycznych. Ich głównym celem był efekt artystyczny. Tylko w niewielkim stopniu informacyjny. Reinfuss podkreślał, iż właśnie dlatego: *swobodnie traktowano tworzywo, nie występowała jako cel ochrona kultury ludowej*⁴⁷.

Z kolei miejskie zespoły amatorskie posiadały zróżnicowany przypadkowy skład. W zdecydowanej większości nie opierały się na własnej tradycji. Celem działania tego typu formacji był (głównie) efekt artystyczny. O wiele mniejsze znaczenie niż w przypadku wiejskich zespołów amatorskich miała informacja o kulturze ludowej. Dla amatorskich zespołów miejskich ochrona kultury ludowej nie była celem. Program tego typu formacji bazował na tradycjach miejscowości otaczających ośrodek miejski, bądź składał się z „przetworzonych” zwyczajów różnych regionów. Najczęściej widowiska tego typu formacji złożone były z tańca, pieśni, muzyki. Rzadziej kreowano je w układzie funkcjonalnym, opartym na zwyczajach i obrzędach. W ogólnym rozrachunku miejskich zespołów amatorskich widoczny był duży udział „ingerencji” instruktorów. Ich program był w całości

⁴³ ZAMESUK, Spuścizna Romana Reinfussa /1910-1998/, Materiały z działalności R. R. w Wojewódzkim Przeglądzie Zespołów Obrzędowych w Żywcu „Żywieckie Gody”. Korespondencja, programy, notatki, XI/-RR/III.

⁴⁴ Tamże, XI/-RR/III.

⁴⁵ Tamże, XI/-RR/III.

⁴⁶ Tamże, XI/-RR/III.

⁴⁷ Tamże, XI/-RR/III.

wyuczony, poniekąd schematyczny, brakowało w nim miejsca na improwizację. Niekiedy jednak (w związku z dużą liczbą członków pochodzenia wiejskiego) prezentowany program w zespole miał autentyczny charakter. Próbowano się „odcinać” od stylizacji⁴⁸.

Natomiast program zawodowych zespołów folklorystycznych kształtowano w oparciu o wybrane wątki różnych grup etnograficznych. Podczas opracowywania widowisk specjaliści z zakresu kostiumologii, muzyki, tańca dowolnie przekształcali zebrane informacje. Wyrażna była tendencja do stylizacji. Reżyseria przedstawień była typu rewiowego. Członkowie zespołów odgrywający „show” podczas występów często zmieniali kostiumy, stosowali niezbędne do tego przerywniki. Na koniec powszechnie wykonywali ukłon do publiczności. Profesor Reinfuss podczas oceny tego typu grup folklorystycznych brał pod uwagę przede wszystkim sprawność techniczną⁴⁹.

Reżyseria w zawodowych zespołach folklorystycznych miała charakter rewiowy. Cechowała ją skłonność do „tanich efektów” i zapożyczeń od zespołów spotykanych na przeglądach i festiwalach. Prezentujący ustawieni byli frontem na rampę. Przedstawiany obraz stanowił pewne uproszczenia, które nawiązywały (tylko) do tradycji. Działalność tego typu formacji według prof. Reinfussa była jednym z elementów dyskusji o zagrożeniach związanych z naśladownictwem i zapożyczeniami⁵⁰.

Również profesor Józef Burszta dzielił zespoły folklorystyczne według podobnego schematu. Wyróżnił następujące kategorie zespołów: autentyczne⁵¹, regionalne, stylizowane⁵².

Według prof. Józefa Burszty zespoły autentyczne określane są z punktu widzenia wykonawstwa programu, czyli proste, surowe, pokazujące folklor niejako „na żywo”. Opierają się na lokalnym środowisku. Program takich zespołów powstaje zazwyczaj samorzutnie dzięki relacjom starszych odtwarzających dawne zwyczaje, obrzędy, tańce i pieśni. W tego typu grupach program folklorystyczny opiera się przede wszystkim na dawnej miejscowej kulturze włościańskiej. Profesor Józef Burszta uważał, że program artystyczny w wykonaniu tego typu zespołów był we wszystkim zgodny z miejscowym folklorem⁵³.

Druga kategoria wymieniona przez prof. Józefa Bursztę to zespoły regionalne. Określane również „zespołami z opracowanym folklorem” lub jako zespoły regionalne autentyzowane. Członkami tego typu grup najczęściej byli pracownicy zakładów produkcyjnych (zespoły przyzakładowe) i młodzież szkolna. Wiele z nich działa przy domach, centrach kultury. W repertuarze folklorystycznym, wykonawstwie grupy regionalne charakteryzuje zauważalna rozpiętość „tematyczna”. Jedne skłaniają się ku programom prezentowanym przez zespoły autentyczne, inne bardziej nawiązują do repertuaru wystawianego przez zespoły stylizowane. Zespoły regionalne często występują z kapelą ludową, niekiedy orkiestrą, śpiewają pieśni jednogłosowo⁵⁴.

Natomiast zespoły stylizowane w opinii prof. Józefa Burszty najdalej odchodzą od folkloru autentycznego. Zwykle występują z akompaniamentem orkiestry, czasami z własną kapelą, w której instrumenty są dość dowolnie zestawione (np. z gitarą elektryczną). Śpiew w tego typu zespołach charakteryzuje wielogłosowość. Grupy te tylko sporadycznie ukazują folklor w naturalnej postaci. Najczęściej jest on w znacznym stopniu przetworzony. W tego typu formacjach elementy folkloru (najczęściej) stanowią tylko tworzywo do

⁴⁸ Tamże, XI/-RR/III.

⁴⁹ Tamże, XI/-RR/III.

⁵⁰ Tamże, XI/-RR/III.

⁵¹ D. Kubinowski, *Etnopedagogia taneczna w...*, s. 114.

⁵² J. Burszta, *Kultura ludowa – kultura...*, s. 325.

⁵³ Tamże, s. 325-6.

⁵⁴ Tamże, s. 326-7.

opracowania przez zawodowych kompozytorów nowego utworu pieśniowego, muzycznego, scenicznego. Autentyczne zwyczaje i obrzędy ludowe dla zespołów stylizowanych są często okazją do dowolnej inscenizacji lud kreacji nowych sztuk⁵⁵.

Odnosząc się do treści zawartych w mojej pracy doktorskiej program prezentowany przez wymienione przeze mnie formacje z Łużnej, Gaci, Haczowa w dużej mierze nawiązywał bądź był bezpośrednio opracowany na folklorze lokalnej społeczności regionu. Niekiedy (tak jak to miało miejsce w Gaci) tworzono go również w oparciu o tradycje innych grup etnograficznych.

Zakończenie

Analizując przeprowadzone dociekania naukowe można pokusić się o sformułowanie szeregu wniosków badawczych, które w pewien sposób uzupełniają i rozszerzają wiedzę na temat początkowego okresu działalności tzw. *zespółów folklorystycznych* na terenach Polski.

Nie ulega wątpliwości, że dla organizacji społeczno – kulturalnych działających w miejscowościach wiejskich (takich jak) Łużna, Gać, Haczów sztuka była jednym z sposobów oddziaływania na społeczeństwo. Za jej pośrednictwem propagowano określone idee, poglądy lub inicjatywy społeczne. W latach 1900 – 1918 głównym bądź pobocznym celem ich działania wydaje się być zainteresowanie lokalnych społeczności sprawą Polską, rozwój spółdzielczości, budowa niezależnych struktur finansowych, modernizacja rolnictwa, poparcie dla określonych, partii politycznych. Za pośrednictwem sztuki próbowano także zmieniać mentalność włościan, styl życia. Pewnym społecznym efektem tych działań miało być ograniczenie liczby karczm, a co za tym idzie alkoholizmu. Jednym z widocznych rezultatów szczególnie w ujęciu narodowym, propolskim, był udział chłopów w organizacjach paramilitarnych, przed wybuchem I wojny światowej. Natomiast w okresie międzywojennym sztuka uzyskiwała co raz silniejsze oblicze polityczne, co jest szczególnie zauważalne na przykładzie Gaci.

Nie było to jednak niczym nowym gdyż stałe sięganie do motywów ludowych przy tworzeniu wystawianych przedstawień, jak również udział społecznych organizacji w codziennym życiu wiejskim; folklor widowiskowy nawiązujący bezpośrednio do treści i zachowań bliskich społecznościom, od samego początku funkcjonowania tego typu działalności miało charakter patriotyczny. Co w konsekwencji poprzez uroczystości dożynkowe, okolicznościowe, państwowe, festiwale, przedstawienia takie jak np. *Kościuszkę pod Racławicami*, *Wesele haczowskie*, kreowało wśród włościan „filozofię” (ideę Polskości), wielonarodowej Rzeczypospolitej, dla której jednym z najważniejszych elementów po 123 latach zaborów miał być „stan” chłopski.

Z biegiem czasu najważniejszym elementem działalności kulturalnej stał się folklor widowiskowy. W latach trzydziestych XX wieku zdominował on repertuar teatrów i chórów chłopskich w Łużnej, Gaci, Haczowie. Włościanie, którzy prezentowali przedstawienia, uczestniczyli w konkursach, przeglądach, uzyskiwali nagrody, wyróżnienia, oddawali na pozostałych członków lokalnych środowisk. Tego typu aktywność sceniczna stanowiła niejako dowartościowanie społeczności wiejskich, w których pamiętano jeszcze o pańszczyźnie i wykluczeniu politycznym, kulturalnym, ekonomicznym i intelektualnym. Pod koniec lat trzydziestych w grupach prezentujących folklor widowiskowy kształtowało się przeświadczenie o wyjątkowości „ich” tradycji wiejskich. Bezpośrednio wpływał na nie fakt

⁵⁵ Tamże, s. 327-8.

związania zespołów o profilu folklorystycznym, eksponujących miejscową kulturę i zwyczaje.

Na terenie Galicji organizacje polityczne jeszcze przed odzyskaniem przez Polskę niepodległości próbowały wykorzystać „ruch” teatrów i chórów włościańskich do celów politycznych, agitacji. Dużą popularnością na wsi pod koniec zaborów cieszyły się wszystkie „odłamy” ruchu ludowego. Ich członkowie manifestowali swoje przywiązanie do kultury ludowej. Niektórzy paradowali podczas publicznych wystąpień w strojach ludowych. Po odzyskaniu niepodległości regionalne teatry wiejskie (poza ruchem ludowym) próbowały wykorzystać także władze sanacyjne, które chciały pokazać się, pozować do zdjęć w towarzystwie ubranych w stroje regionalne, narodowe członków zespołów folklorystycznych.

Folklor widowiskowy w okresie istnienia II Rzeczypospolitej miał stanowić spoiwo kulturowe, etnograficzne, etniczne, wielonarodowego, wielokulturowego społeczeństwa. Uczestnicy, obserwatorzy festiwali np. w Spale, Zjazdów Ziemi Górskich bądź innych uroczystości promujących szeroko rozumianą ludowość mogli odnieść wrażenie, że „stan” chłopski stanowi fundament „rdzeń” Rzeczypospolitej („pospolitej” wielu narodów). Widz i uczestnik miał mieć poczucie, że jednym z „fundamentów” tworzonej filozofii tego społeczeństwa jest różnorodność kultur, a nawet języków i ich lokalnych wariantów. Stanowiło to poniekąd nawiązanie do przedrozbiorowej Rzeczypospolitej „narodów” z tym, że w nowych warunkach, granicach już bez Litwy, Łotwy i znacznej części ziem wschodnich, ale np. z Górnym Śląskiem (jego częścią) i całym bogactwem kultury Polskiej z takimi nacjami jak np.: Żydzi, Ukraińcy, Białorusini.

Relacje władzy z tego typu folklorem widowiskowym odbywały się przede wszystkim podczas festiwali np. w Spale, gdzie przedstawiciele (wszystkich opisanych na bramach wejściowych regionów) Rzeczypospolitej wraz z wieńcami zniwnymi oddawali honory prezydentowi Rzeczypospolitej Ignacemu Mościckiemu. Również prasa publikowała sporą ilość zdjęć polityków w towarzystwie włościan (niekiedy ich dzieci) ubranych w stroje ludowe.

„Spektakle” tego typu stanowiły pomost propagandowy pomiędzy władzą a ludem. Także podczas Zjazdów Ziemi Górskich przed przedstawicielami władz państwowych paradowały grupy prezentujące folklor widowiskowy m.in. Pogórzański, Łemkowski, Bojkowski. Występowała korelacja pomiędzy władzą a ludem. Dla organizatorów uroczystości (o charakterze regionalnym) jednym z fundamentów „filozoficznych” istnienia II Rzeczypospolitej (w ujęciu terytorialnym, etnicznym, kulturowym) była „różnorodność” regionalnej kultury ludowej. Paradoksalnie ta wielorakość miała być spoiwem społeczeństwa.

Program edukacyjny realizowany w ramach II Rzeczypospolitej w wielu elementach promował taniec wiejski, pieśni ludowe, wybrane stroje (m.in. krakowskie). Z jednej strony wpływało to na upowszechnienie wiedzy ludowej w społeczeństwie II Rzeczypospolitej. Z drugiej jak np. w Gaci mogło prowadzić do preferowania strojów „obcych” grup etnograficznych w miejsce lokalnych. W Gaci podczas uroczystości chętnie zastępowano lokalną odmianę stroju rzeszowskiego kostiumem zawierającym elementy charakterystyczne dla ubioru krakowskiego (przykładowo noszono „czapkę” krakuskę).

W wymiarze ogólnokrajowym zdarzały się sytuacje, w których to z uwagi na tego typu postawę młodzież np. ukraińska „postulowała” na rzecz kultury polskiej w miejsce własnej. Pedagogom w Łużnej, Gaci, Haczowie z uwagi na autorytet, prestiż, jakim cieszył się wówczas zawód nauczyciela często powierzano funkcje kierownicze w zespołach. To oni prowadzili próby, reżyserowali spektakle, uczyli tańca, gromadzili, dokumentowali szeroko rozumiane regionalizmy (np. lokalne pieśni, przyspiewki, melodie, stroje). Z drugiej jednak strony na potrzeby folkloru widowiskowego (w ujęciu Polskim)

stylizowali, przekształcali, zmieniali, wprowadzali nieznanne uprzednio elementy tradycji innych regionów do omawianych przez mnie miejscowości. Niekiedy (Łużna) włączali się badania o charakterze etnograficznym, których rezultaty „adaptowali” na potrzeby zespołu folklorystycznego.

Podstawową różnicą pomiędzy zespołami folklorystycznymi z Łużnej, Gaci, Haczowa a „typowymi” teatrami, orkiestrami, chórami był fakt przygotowania własnego repertuaru folklorystycznego (najczęściej opartego na własnych „regionalizmach”), który (tak jak miało to miejsce w Łużnej, Haczowie) całkowicie zastąpił powszechnie wystawiane przedstawienia teatralne, bądź (w Gaci) stanowił najważniejszy element działalności edukacyjnej, propagandowej, scenicznej.

W przeciwieństwie do „typowych” teatrów, orkiestr, chórów, które prezentowały folklor widowiskowy lub jego elementy tylko w wybranych opracowaniach, napisanych przez „profesjonalnych” pisarzy, zespoły folklorystyczne opierały się na „zbiorze” tradycji ludowych. Mimo to większość członków tych grup łączyła (w swej miejscowości) założenie zespołu folklorystycznego z powstaniem teatru i chóru włościańskiego.

Motywy włościańskie dla większości interpretujących je pisarzy były rodzajem „tworzywa”. Oczywiście na początku XX wieku często aktorzy wiejscy korzystali podczas prezentacji sztuk scenicznych z charakterystycznych dla swojej miejscowości strojów i innych elementów regionalnych tradycji. Wielokrotnie działania te wymuszał brak odpowiednich środków finansowych i wiedzy fachowej. Natomiast w ujęciu zespołów folklorystycznych prezentacja folkloru widowiskowego była działaniem zamierzonym. Często poprzedzonym serią badań o charakterze etnograficznym.

Wiejskie zespoły folklorystyczne w latach 1900 - 1939 przeszły szereg przekształceń. Stopniowo przeobrażały się z teatrów i chórów włościańskich w zespoły o specyfice włościańskiej. Adaptowały na potrzeby artystyczne coraz większą ilość „regionalizmów”.

Z kolei w typowym teatrze, orkiestrze, chórze, (prezentującym głównie „obce” programy sceniczne) proces ten mógł nie zaistnieć, zostać zahamowany lub przebiegać wolno. W związku z tym w „końcowym okresie” omawianego przez mnie zagadnienia folklor widowiskowy stanowił dla tego typu grup zwykle jedynie marginalną część działalności.

Do zasadniczych cech wspólnych teatrów i chórów (prezentujących spektakle) z zespołami folklorystycznymi z Łużnej, Gaci, Haczowa (końca lat trzydziestych XX wieku) można zaliczyć m.in.: program sceniczny, widowiskowość, choreografię. Bądź tak jak to miało miejsce w Haczowie i Gaci odgrywanie opracowanych w ramach własnych sztuk. Z tą różnicą, że były one przygotowane np. w Haczowie przez osoby związane bezpośrednio z miejscowością i głównie przez jej mieszkańców prezentowane. Natomiast sztuki wystawiane przez „typowe” teatry były opracowane i popularyzowane w ujęciu ogólnym, niekiedy ponadnarodowym.

Zespoły folklorystyczne z Łużnej, Gaci, Haczowa posiadały nieco inny program estradowy i sceniczny. Przede wszystkim każdy z tych zespołów odwoływał się do innych miejscowych wzorów kostiumologicznych, zwyczajowych. Ponadto w różnym stopniu na opracowywany przez grupy z Łużnej, Gaci, Haczowa repertuar wpływały regionalizmy innych części II Rzeczypospolitej.

W Łużnej ważnym elementem widowisk był m.in. strój Pogórzan Zachodnich (z rejonu gorlickiego), którego charakterystyczny element stanowiła cuwa. Ekspozowana szczególnie przez zespół podczas występów m.in. Zjazdów Ziemi Górskich. Zespół z Łużnej zaniechał prezentacji popularnych wówczas widowisk teatralnych na rzecz programu artystycznego opracowanego w oparciu o badania etnograficzne rejonu Łużnej i Gorlic.

Natomiast zespół z Gaci początkowo podobnie jak to miało miejsce w Łużnej również starał się oprzeć na miejscowych tradycjach, obrzędach. Opracował nawet fragmenty *Wesela*

gackiego, którym nadano formę sztuki scenicznej. Po założeniu uniwersytetu ludowego, uzyskaniu przez Zofię Solarzową pozycji kierowniczej repertuar w zespole uległ poważnym zmianom. Coraz częściej prezentowano wybrane elementy tradycji innych regionów Rzeczypospolitej. Jego członkom nie obce były także pewne aspekty ludowości słowackiej, ukraińskiej, białoruskiej. Zespół ten nie zaniechał prezentacji ogólnodostępnych scenariuszy, widowisk, spektakli teatralnych. Nadawał również formy sceniczne (teatralne) np. pieśniom ludowym.

Z kolei zespół folklorystyczny z Haczowa zastąpił wszystkie prezentowane uprzednio, spektakle teatralne kilkugodzinnym widowiskiem *Wesele haczowskie* napisanym przez kierownika miejscowego Teatru i Chóru Ludowego Stanisława Wysockiego. *Wesele haczowskie* było specyficznym opisem o charakterze etnograficznym zwyczajów ślubnych ujętych przez Wysockiego w ramy estradowe. Co wywoływało wśród obserwujących go mieszkańców Haczowa poczucie współuczestnictwa w wydarzeniu. Natomiast dla widowni w Krakowie, Lwowie mogło stwarzać poczucie „orientalizmu” folkloru haczowskiego z przełomu XIX i XX wieku.

Do wspólnych cech zespołów z Łużnej, Gaci, Haczowa należy zaliczyć ich pochodzenie. Wszystkie określając założenie nawiązywały do tradycji teatrów i chórów włościańskich. Prezentowały spektakle teatralne, angażowały się w działalność chóralną, współtworzyły życie kulturalne miejscowości. Ponadto w repertuarze zespołów z Łużnej, Gaci, Haczowa zaczęły dominować różne elementy folkloru widowiskowego. Do którego zresztą (poniekąd) nawiązywały od początku. Pod koniec lat trzydziestych XX wieku podmiotem ich działalności scenicznej, repertuaru stały się motywy ludowe nawiązujące do folkloru (w sensie etnograficznym).

Reasumując należy podkreślić, że charakter folkloru widowiskowego, który został spopularyzowany w Polsce (po 1945 roku) kształtował się już w latach 1900 – 1939. Przykładem tego są wiejskie zespoły folklorystyczne u Pogórzan (Łużna, Haczów) i Rzeszowiaków (Gać). Przeszedł on długą drogę, ponieważ w swych początkach stanowił jedynie dodatek, inspirację dla wystawianych powszechnie na terenie Galicji przedstawień teatralnych. Często stroje regionalne, którymi zastępowano kostiumy (przede wszystkim kobiet) z uwagi na brak dostępu do profesjonalnej garderoby teatralnej z czasem zaczęły stanowić jeden z „priorytetów” podczas prezentowanych widowisk. Ewolucji tej towarzyszyły zmiany geopolityczne, takie jak np. odzyskanie niepodległości, poszukiwanie spoiwa łączącego Polskę („wielu narodów”) w okresie międzywojennym. Próby opracowania idei, będącej odpowiedzią na pytanie; czym właściwie jest odrodzona Rzeczpospolita.

W nurt tych przemian doskonale wpisały się zespoły folklorystyczne z Łużnej, Gaci, Haczowa, które współtworzyły teatralny, widowiskowy aspekt wielokulturowej Polski. Proces kształtowania folkloru widowiskowego (w ujęciu etnograficznym) jak wynika z mojej pracy w odniesieniu do Łużnej, Gaci, Haczowa miał wspólne spoiwo. Był nim teatr i chór włościański, który w drodze ewolucji, przyjmował różne warianty widowiskowo – estradowy w Łużnej, teatralno – chóralny w Gaci oraz obrzędowy w Haczowie.