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 kulturowe 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 Włościańskiego 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 Górska 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 Włościańskiego oraz Drużyny
Bartoszowej. 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
Zespół Śpiewu i Teatru w Gaci .................................................................. 252

3.2.1. Działalność artystyczna Koła Młodzieży w okresie kształtowania granic
II Rzeczpospolitej. 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 Włościańskiego 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. Wesele haczowskie Stanisława Wysockiego ........................................ 323
  4.2.1. Włościańskie wesela haczowskie na przełomie XIX i XX wieku .......... 323
  4.2.2. Od Teatru i Chóru Włościańskiego, Orkiestry Dętej do inscenizacji sztuki Wesele haczowskie 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 przyboczów politycznych, gospodarczych, czy też animatorów życia kulturalnego. W tym okresie zbiegły się na wsi działania postępowskich grup społecznych dążących do włączenia ludności wiejskiej w obręb kształtującego się nowoczesnego narodu polskiego z oddolnym dążeniem przyboczów ludowych. Jednym ze sposobów wpływania na świadomość ludu było podejmowanie działalności o charakterze folklorystycznym.

Na społeczności włościańskiej 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 inteligencie 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 bartoszowskich i kapeli 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 zakłady kolejno w: latach 1900 – 1901 Orkiestra (Kapela) w Haczowie, 1907 – 1908 Koło Kobiet Wiejskich w Gaci,

Powszechność „ruchu” zespołów folklorystycznych w XX wieku, stworzyła potrzebę opisania 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.


Do analizy wybrano zespoły działające w miejscowościach Łużna, Gać, Haczów. Wytępował je ponieważ były najbardziej charakterystyczne na obszarze utożsamianym z Pogórnianami 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.


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 Pogórańskie 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 kaple 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.

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 Łużnej (ZAGŁ), Zbiory Archiwalne Gminnego Ośrodka Kultury w Gaci (ZAGOKG), Zbiory Archiwalne Gminnego Ośrodka Kultury i Wypoczynku w Haczowie (ZAGOKWH), Zbiory Archiwalne Gminnego Ośrodka Kultury w Łużnej (ZAGOL), Zbiory Archiwalne Regionalnego Zespołu Pieśni i Tańca „Gacoki” z Gaci (ZARZPTG), Zbiory osobiste autora (ZOA), Zbiory osobiste Bożeny Antosz (ZOBA), Zbiory osobiste Ryszarda Hanieckio (ZORH), Zbiory osobiste Eugeniusza Hudzika (ZOEH), Zbiory Osobiste Apolonii Rafy (ZOAR).


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 (variantów 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 Łużnej, Gaci, Haczowa, tak chętnie określane przez pasjonatów włościańskich zwyczajów ludowym mianem zespoły folklorystyczne?

Według powszechnie publikowanych informacji w prasie, opracowaniach, pracach o charakterze pamiętnikarskim, lokalnych przyczynkach monograficznych zespoły folklorystyczne z Łużnej, Gaci, Haczowa miały być najstarszymi tego typu formacjami ludowych mianem zespoły folklorystyczne?

Według powszechnie publikowanych informacji w prasie, opracowaniach, pracach o charakterze pamiętnikarskim, lokalnych przyczynkach monograficznych zespoły folklorystyczne z Łużnej, Gaci, Haczowa miały być najstarszymi tego typu formacjami ludowych mianem zespoły folklorystyczne?

1. Co charakteryzują nazwy Pogórzanie, Rzeszowiacy?
2. Jak sztuka wpływala na mieszkańców Łużnej, Gaci, Haczowa?
3. Jaką rolę w formulowaniu idei („filozofii”) narodowotwórczej po 123 latach zaborów pełnił folklór wiejski i przedstawienia na jego podstawie opracowywane?
4. Jak folklor widowiskowy oddziaływał na mieszkańców Łużnej, Gaci, Haczowa?
5. Czy władze państwowe lub organizacje polityczne próbowały wykorzystywać zespoły do ugruntowania swej pozycji?
6. Czy folklor widowiskowy miał stanowić czynnik narodowotwórczy, spajający poprzez różnorodność, „bogactwo”, wielonarodowość, regiony Rzeczposполитej w jedną całość?
7. Jakim wpływ na folklor widowiskowy, tworzenie nowych zespołów, grup artystycznych wywarła kadra nauczycielska w Łużnej, Gaci, Haczowie?
8. Czym różniły się wiejskie zespoły folklorystyczne (regionalne) z Łużnej, 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 Łużnej, Gaci, Haczowa z teatrami i chórami?
10. Czym różniły się folklordystyczne 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 (wybór 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 procesu, 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.


***

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 bartoszowskich, przez autorów wystąpień (publicznych) redaktorów broszur, autorów krótkich opracowań o charakterze monograficznym, krótkich przyczynów (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 Obrządkowy 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, chórальной w społecznościach wiejskich zapoczątkowanej jeszcze przed I wojną światową.


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.: kolędowanie, Zielone Świątki, Matki Bożej Zielnej, Andrzejki, taniec i wesele (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 powstałym 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 posiadać zazwyczaj różnice społeczności polskiej i lokalnej.

Reinfuss twierdził, że wyróżnikiem wszystkich zespołów folklorystycznych jest: to, że tworzy do swej działalności artystycznej czerpię z tradycyjnej kultury ludowej …2. Tym samym potwierdzał niejako różnicę między słowami folklor i folklorystyczny.


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

---

1 J. Burszta, Kultura ludowa – kultura narodowa, Warszawa 1974, s. 322.
3 V. Krawczyk-Wasilewska, Współczesna wiedza o folklorze, Warszawa 1986, s. 13.
4 J. Maślanka, Polska folklorystyka romantyczna, Wrocław 1984, s. 3.


Już na początku XX wieku Jan Karłowicz w publikacji Lud. Rys ludoznawstwa polskiego wydanej w 1904 roku scharakteryзовał 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 na pojęć o świecie zmysłowym i nadzmysłowym tj. z wiadomości o wszystkich przedmiotach nas otaczających, o początku i stosunku wszechchrzeczy 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 uczniam 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 (Pawoł) Nedo. Pasjonat m.in. lużyckiej kultury ludowej. Uznał on, iż charakterystyczne zjawiska dla tego terminu to: taniec, śpiew, mimika, relacja słuchaczy, związki z realnym życiem codziennym, uroczystości, obyczajowości¹⁰.

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 oraz 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. Dotrzywało 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.

Natomiast Julian Krzyżanowski 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, muzycznego, w znacznej mierze odpowiadającej pojęciu literatury ustnej.

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


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 zindyustralizowanego”. Według niej folklor ludzi współczesnych środowisk wielkomiejskich: nie jest przez nich samo tworzony na zasadzie tradycyjnej kontynuacji, lecz przez laboratoria, studia i agencje reklamowe oraz mass media; taka bowiem „edukacja komercjalna” pozostawia w psychice współczesnego człowieka ślad trwalszy niż inne źródła wiedzy...


Folklor widowiskowy występuje w przeciwnieństwie 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 folkloru.


Wybrany gatunek folkloru autentycznego, który stanowi inspirację widowiska ulega odpowiednemu (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, inspicienta. W wiejskich formacjach podczas przygotowywania widowisk istotną rolę odgrywa wiedza pochodząca z autopsji wybranych członków.

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 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 minut.

Folklor widowiskowy oraz prąd folklorystyczny 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 kulturowych.

---

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: \underbrace{\text{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, całością żywych tradycji, wierzeń, obrzędów charakterystycznych dla określonych grup społecznych\(^\text{28}\).  

Rozwój amerykańskiej i europejskiej myśli folklorystycznej przyczynił się do coraz częstszego postrzegania dziedziny, jako osobnej nauki. W XX stuleciu folklorysty powszechnie 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: \underbrace{\text{nie izolowanie różnych gałęzi prac badawczych, lecz dążenie do tego by istniał miedzy 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. Uznawał on istnienie dwustronnej korelacji między folklorem a zjawiskami niefolklorystycznymi. W jego opinii folklorystym bierzemy 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 chrakteryzującym się przyswojeniem, rozrzucając najczęściej w formach zmodyfikowanych różnych motywów, formuł, stylów. Natomiast folklorzym 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 chrakteryzujących tradycyjny folklorzym wyróżnił: estetykę romantyczną, ewolucję artystyczną, emancypację polityczną, treść i formę. Z kolei w nowym folklorzym wyszczególnił: awangardę estetyczną, rewolucję artystyczną (radykalnie nową sztukę), adaptację estetyczną, formę (rzadziej treść)\(^\text{30}\).  

Jedną z odmian folklorzymu 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: \underbrace{\text{jednak już nie sam folklor, wraźnie reliktowy, ale sposoby myślenia o folklorze i kulturze ludowej nabierają znaczenia, jako zjawiska współkonstytuujące współczesną kulturę literacką. Nie możemy wprowadzie 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 – cepelidowy charakter tej twórczości mówi sam za siebie. Myślenie to jednak realizuje się także w [...] twórczości wysokoartystycznej. Jest to odnowienie klasycznej problematyki ludowości}}^{27}  

---

\(^{27}\) V. Krawczyk-Wasilewska, \textit{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 określania „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 powyższej 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 Reinffuss na organizowanych cyklicznie Festiwalach Ziem Górskich oceniał regionalne zespoły folklorystyczne według kategorii: autentycznych, artystycznie opracowanych, stylizowanych37.

Według profesora kategoria określona, jako autentyczna daje obraz przyniesienia na scenę widowiska folklorystycznego w taki sposób jak odbywało się ono w izbie czy plenerze na uroczystości rodzajnej lub dorocznej. Zwykle występują w takim widoku 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. Szczerość, naturalny wdziek, pewna naiwność, a jednocześnie szorstkość są zaletami autentyki. 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. Reinffuss, Folklor w zespołach amatorskich, Spuścizna Romana Reinffussa ... , XI/-RR/III, s. 3.
nie można przenieść na scenę dosłownego przebiegu akcji ale tu rolą kierownika zespołu jest jedynie wprowadzenie pewnych skrótów, uporządkowanie działania, nadanie klarownego, przejrzystego obrazu całości… 38.


Drugą категорią to repertuar opracowany artystycznie. Forma ta nie odbiega nazbyt od „autentyku”. Program autentycznie opracowany sięga do zwyczajów różnych regionów uczestników zespołu pochodzą z różnych środowisk i różnych dziedzin kraju. Umiętności zdobytą 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, ujednolica kunst wykonania, dba o harmonijną i estetyczny sposób poruszania się na scenie [...]". Powinien też zachować równowagę między interpretacją treści i poziomem wykonania …40.

Trzecią kategorią wyróżniioną przez prof. Romana Reinfussa jest stylizacja. Według prof. w tym dziale najłatwiej o odmienność poglądów i nieporozumienia. Reinfuss w następujący sposób definiował tą kategorię: "wyraz „stabilizacja” [...] jest to świadome przetwarzanie folkloru na wzór określonego stylu. Stabilizację będzie np.: pieśń ludowa, tradycyjnie śpiewana jednogłosowo, opracowana zgodnie z prawnami harmonii wielogłosowo, tańiec ludowy wykonany 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 żywności, kontrastów: poezji i rubaszności w twór z zakresu sztuki formalistycznej, artystyczną syntezę folkloru, skomponowaną 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 artysty może się posunąć w przeobrażeniu folkloru. Dawałooby się, że głównym wskaźnikiem jest konieczność utrzymania charakteru. Przetworzenie nie może stać się przekształcaniem, nie wolno nam – miłośnikom sztuki ludowej, których celem jest jej zachowanie i pielęgnowanie, zmieniać tego tworzywa, i przerabiać dla celów ubocznych, jakimi jest np. pokład 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 zespołu.


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 umiejętną przekazanie artystycznych walorów autentycznego). 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 obrządem. 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 „upiększenie”, które miało na celu pokład widowni wybranych elementów kultury ludowej.

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 izba „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 powinien zwracać szczególną uwagę na umiejętność pokazania w sposób interesujący fragmentu ludowej kultury. Wydobycia jej własnych wartości artystycznych.


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 „odecinać” od stylizacji\(^{48}\).

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. Wyraźna była tendencja do stylizacji. Reżyseria przedstawień była typu rewiowego. Członkowie zespołów odgrywający „show” podczas występów często zmieniają 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 techniczną\(^{49}\).

Reżyseria w zawodowych zespołach folklorystycznych miała charakter rewiowy. Cechowała ją skłonność do „taniach 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 zapożyczeniemi\(^{50}\).

Również profesor Józef Burszta dzielił zespoły folklorystyczne według podobnego schematu. Wyróżnił następujące kategorie zespołów: autentyczne\(^{51}\), regionalne, stylizowane\(^{52}\).

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 włościńskiej. Profesor Józef Burszta uważał, że program artystyczny w wykonaniu tego typu zespołów był we wszystkim zgodny z miejscowym folklorem\(^{53}\).

Druga kategoria wymieniona przez prof. Józefa Burszty to zespoły regionalne. Określone 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, centram kultury. W repertuarze folklorystycznym, wykonawstwie grupy regionalne charakteryzuje zauważalną 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 jednogłosowo\(^{54}\).

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. Niektóre ze streści tak jak to miało miejsce w Gaci tworzonego co również w oparciu o tradycje innych grup etnograficznych.

**Zakończenie**

Analizując przeprowadzone dociekania naukowe można pokusić się o sformułowanie seruzu wniosków badawczych, które w pewien sposób uzupełniają i rozszerzają wiedzę na temat początkowego okresu działalności tzw. zespołów 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 głównie bard poboczny cel ich działania wydaje się być zainteresowanie lokalnych społeczności sprawa Polską, rozwój społeczności, budowa niezależnych struktur finansowych, modernizacja rolnictwa, poparcie dla określonych, partii politycznych. Za pośrednictwem sztuki próbowano także znieść stanowisko włościan, styl życia. Pawnym 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 uznawała 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 uroczyściści dożynkowe, okolicznościowe, państwowe, festiwale, przedstawienia takie jak np. Kościuszko pod Racławicami, Wesele haczowskie, kreowało wśród włościan „filozofię” (ideę Polskości), wielonarodowej Rzeczpospolitej, 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, oddziaływali na pozostały 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.
zawiązania zespołów o profilu folklorystycznym, eksponujących miejscową kulturę i zwyczaje.

Na terenie Galicji organizacje polityczne jeszcze przed odzyskaniem przez Polskę niepodległości próbowaly 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) próbowaly 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 Rzeczpospolitej miał stanowić spojwo kulturowe, etnograficzne, etniczne, wielonarodowego, wielokulturowego społeczeństwa. Uczestnicy, obserwatorzy festiwali np. w Spale, Zjazdów Ziemi Górskich bądź innych uroczyściści promujących szeroko rozumianą ludowość mogli odnieść wrażenie, że „stan” chłopów stanowi fundament „rdzeń” Rzeczpospolitej („pospolitej” wielu narodów). Widz i uczestnik miał 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 Rzeczpospolitej „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) Rzeczpospolitej wraz z wieńcami żniwnymi oddawali honory prezydentowi Rzeczpospolitej 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 uroczyściści o (charakterze regionalnym) jednym z fundamentów „filozoficznych” istnienia II Rzeczpospolitej (w ujęciu terytorialnym, etnicznym, kulturowym) była „różnorodność” regionalnej kultury ludowej. Paradoksalnie ta wielorakość miała być spojwem społeczeństwa.

Program edukacyjny realizowany w ramach II Rzeczpospolitej 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 Rzeczpospolitej. Z drugiej jak np. w Gaci mogło prowadzić do preferowania strojów „obcych” grup etnograficznych w miejsce lokalnych. W Gaci podczas uroczyściści chętnie zastępowały 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, przyśpiewki, melodie, stroje). Z drugiej jednak strony na potrzeby folkloru widowiskowego (w ujęciu Polskim)
stylizowali, przekształcali, zmieniali, wprowadzali nieznane uprzednio elementy tradycji innych regionów do omawianych przeze 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 folklór 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.

Motyw włościański dla większości interpretujących je pisarzy były rodzajem „tworzywa”. Oczywiście na początku XX wieku często aktorzy wiejscy korzystali podczas prezentacji sztuk scenicznych z charakterystycznymi dla swojej miejscowości strojami i innych elementów regionalnych tradycji. Wielokrotnie działania te wymuszali 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 zaszczyć, zostać zahamowany lub przebiegać wolno. W związku z tym w „końcowym okresie” omawianego przeze 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 odwolowywał 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 Rzeczpospolitej.

W Łużnej ważnym elementem widowisk był m.in. strój Pogórzan Zachodnich (z rejonu gorlickiego), którego charakterystyczny element stanowiła cuwa. Eksponowana szczególnie przez zespół podczas występów m.in. Zjazdów Ziem 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”

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.


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 spoisu łączącego Polskę („wielu narodów”) w okresie międzywojennym. Próby opracowania idei, będącej odpowiedzią na pytanie; czym właściwie jest odrodzona Rzeczpospolita.

W nurt tych przemian doskonale wpisali 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 spoisko. Był nim teatr i chór włościański, który w drodze ewolucji, przyjmował różne warianty widowiskowo – estradowy w Łuźnej, teatralno – chóralny w Gaci oraz obrzędowny w Haczowie.