

TWÓRCZOŚĆ EDWARDA PATLI NA TLE DRAMATU I TEATRU LUDOWEGO

Terminu dramat ludowy używa się w naszym piśmiennictwie naukowym w różnych znaczeniach. Dopiero ostatnio R. Górski¹ pokusił się o precyzację jego podstawowych znaczeń, odnosząc go do trojakiemu rodzaju zjawisk literackich:

- tradycyjnych widowisk ludowych², bazujących na tekstach anonimowych, nie ustalonych raz na zawsze, ale zmieniających się w drodze ustnego przekazu i kolejnych realizacji; stąd wielość wariantów i wersji, w zależności od środowiska, regionu, okresu historycznego itp.,
- twórczości dramatycznej pisarzy ludowych, zaspokajających rosnące od końca XIX wieku potrzeby repertuarowe teatru amatorskiego,
- dramaturgii tematycznie związanej z życiem wsi, przeznaczonej dla ogółu odbiorców (rzadko dla ludu), wychodzącej spod pióra pisarzy nie związanych z ludem ani pochodzeniem, ani podobnymi warunkami bytowania, która to dramaturgia swój rozkwit przeżywała w drugiej połowie XIX wieku.

Dramat ludowy w drugim znaczeniu łączy z widowiskami ludowymi identyczna baza społeczna, zarówno w sferze twórczości, jak i jej odbioru, czyli te istotne ogniwa, które zarazem różnią go od typowego dla drugiej połowy XIX wieku i określanego tym samym mianem gatunku dramatycznego (Anczyc, Galasiewicz, Ładnowski, Kamiński, Staszczuk i inni). Twórczość Edwarda Patli, współcześnie żyjącego i prawie zupełnie nie znanego pisarza ludowego z Kamionki Wielkiej koło Nowego Sącza jest ciekawym przykładem żywotności, także w dzisiejszych warunkach, dramatu ludowego w drugim znaczeniu.

Wyjaśnienia wymaga jeszcze jeden termin, wywołujący nieporozumienia i spory, a mianowicie pisarstwo ludowe. Dyskusja wokół pisarzy i pisarstwa

¹ R. Górski, *Dramat ludowy XIX wieku*, Warszawa 1969.

² Zob. A. Fischer, *Polskie widowiska ludowe*, Lwów 1916 (odbitka z «Ludu», t. XIX).

ludowego ma bogatą literaturę, toteż nie miejsce tutaj raz jeszcze ją przywoływać³. Ograniczmy się do przypomnienia, że współcześnie przez pisarstwo ludowe rozumiemy świadomą działalność literacką, uwarunkowaną takimi kryteriami, jak pochodzenie (tradycyjnie określane jako ludowe), tryb życia (rodzaj zajęć zawodowych), wykształcenie, sposoby reprodukcji twórczości, apofesjonalizm. Każde z wymienionych kryteriów można i należy traktować historycznie, relatywnie i ewolucyjnie, tzn. uwzględniając zachodzące przemiany cywilizacyjne, społeczno-ustrojowe i świadomościowe, nie na tyle jednak, by kategorię pisarzy ludowych uczynić nieskończenie rozciągliwą, czego ostatnio mamy tu i ówdzie przykłady. Tego rodzaju praktyka bowiem nieuchronnie prowadzi do objęcia wspólną nazwą twórców różnego pokroju, zasadniczo różniących się rodowodem społecznym, poziomem wykształcenia, profesją, świadomością literacką, zasięgiem oddziaływania itd.

W kręgu twórców podpadających bez zastrzeżeń pod tę kategorię dramat jako gatunek literacki był i jest mało popularny. W najpoważniejszych opracowaniach i antologiach⁴ znajdujemy zaledwie wzmianki na ten temat, a spośród wybijających się pisarzy ludowych żaden — zarówno w przeszłości, jak też współcześnie — nie uczynił z dramatu domeny swej twórczości. Przykład wymienionego już z nazwiska twórcy ludowego z Kamionki wydaje się być w tej dziedzinie czymś wyjątkowym, jeśli brać pod uwagę głównie ilościowy dorobek i dominujący sposób wypowiedzi pisarskiej.

Powyższe zastrzeżenie, jak i wyjaśnienia wcześniejsze były konieczne, żeby porozumieć się co do tego, iż termin dramat oraz teoretyczne i estetyczne kategorie z nim związane, odnoszące się w normalnej praktyce badawczej do dzieł literackich sensu stricto, tutaj egzystować będą na szczególnych prawach, służąc opisowi i analizie innego jakościowo typu literatury, określanego mianem właśnie pisarstwa ludowego.

Edward Patla urodził się 13 października 1904 roku w Nowym Sączu, w robotniczej rodzinie kolejarzkiej. Był jednym z ośmiorga dzieci, toteż dzieciństwo i lata młodzieńcze przeżył w trudnych warunkach materialnych, od których, notabene, nie uwolnił się aż po dzień dzisiejszy. Naukę szkolną, rozpoczętą w 1911 roku, zakłóciły działania wojenne, które sparaliżowały system szkolnictwa na terenie całej Galicji, także w Nowym Sączu⁵. W latach wojny naukę prowadzono dorywczo, tak że Patli udało się ukończyć cztero-

³ Obszerniej problem ten omówiłem w artykule *Niektóre problemy współczesnego pisarstwa ludowego*, «Ruch Literacki» 1967, nr 6.

⁴ Zob. K. L. Koniński, *Pisarze ludowi*. Wybór pism i studium o literaturze ludowej, t. I—II, Lwów 1838; S. Pigoń, *Zarys nowszej literatury ludowej* (przed rokiem 1920), Kraków 1946 i tegoż: *Wybór pisarzy ludowych*, Wrocław 1947 (cz. I.), Wrocław 1948 (cz. II.); Z. Bednorz, *Ludowe żniwo literackie*. Pisarstwo ludowe współczesnej Opolszczyzny, Wrocław 1966; J. Kucianka, *Śląscy pisarze ludowi*. Antologia poezji i prozy. 1800—1914, Wrocław 1968.

⁵ Zob. K. Gołachowski, *Szkice z dziejów szkolnictwa ludowego w Nowym Sączu w okresie zaboru austriackiego*. [w:] «Rocznik Sądecki» 1960, t. 4.

klasową szkołę ludową⁶. Nie licząc zawodowych kursów doszkalających, towarzyszących późniejszemu terminowaniu u stolarza Firlejczyka, systematyczne zdobywanie wiedzy w trybie nauki szkolnej zamknęło się mniej więcej na tym samym poziomie, co u większości starszej lub rówieśnej mu generacji pisarzy ludowych. Nauka stolarskiego zawodu trwała trzy i pół roku, lecz egzaminu czeladniczego Patla nie złożył, m. in. z powodu powołania do służby wojskowej. Od 1922 roku jego życiowe losy wiążą się z podsadecką wsią Kamionka Wielka, dokąd po przejściu na emeryturę przenosi się ojciec i gdzie, z niewielkimi przerwami, późniejszy autor kilkudziesięciu sztuk scenicznych, piosenek, wierszy lirycznych i poematów epickich mieszka do dziś. W tych latach krystalizują się zainteresowania kulturalno-literackie Patli, głównie dzięki przynależności do głośnego w owym czasie Teatru Robotniczego, działającego przy warsztatach kolejowych pod kierunkiem Stefana Turskiego. Brał udział między innymi w przedstawieniach: *Żołnierz królowej Madagaskaru*, *Krowoderskie zuchy*, *Karpaccy górale*. Równocześnie należał do chóru „Echo” oraz nawiązał znajomość z Edwardem Fydą, ówczesnym dyrektorem Towarzystwa Dramatycznego w Nowym Sączu. Nie były to kontakty i znajomości bez znaczenia dla późniejszych poczynąń twórczych i organizatorskich Patli. Obudzona pasja teatralna dała o sobie znać już podczas pobytu w wojsku, gdzie założył amatorski zespół artystyczny, a po powrocie włączył się w działalność podobnego w Kamionce. Pierwsze związki ze sceną ujawniły zdolności raczej estradowe, przeświadczony więc o swym powołaniu w tym kierunku pobiera w Krakowie, kosztem osobistych wyrzeczeń, lekcje śpiewu i gry na gitarze. W latach trzydziestych związany jest z grupą estradową Teatru Robotniczego, co łączy się z pierwszymi próbami literackimi. Były to teksty piosenek i kupletów, które zaczął pisać od 1928 roku, najczęściej do znanych i popularnych melodii, nie siląc się na własne kompozycje i nie stosując nigdy zapisu nutowego.

Lata wojny spędził Patla poza Kamionką, najdłużej w Tarnowie, gdzie pracował jako stolarz w zakładach Wolfera i Goebła. W pierwszych miesiącach okupacji wyrobił sobie fałszywe dokumenty na nazwisko Szczerba (Kennkarta nr 20725), ukrywając się pod nim aż do wyzwolenia. Od tego czasu podpisuje swoje utwory nazwiskiem dwuczłonowym: Patla-Szczerba. Po wojnie wraca do Kamionki, podejmuje pracę na kolei, najpierw w przedsiębiorstwie robót kolejowych, później w kamieniołomach. Nieszczęśliwy wypadek przy pracy sprawił, że praktycznie od 1956 roku utrzymuje się z renty inwalidzkiej. Obecnie Patla wynajmuje w mocno zdewastowanej chałupie wiejskiej pokój z kuchnią, gdzie mieszka wraz z żoną i uczącą się w Tarnowie

⁶ Z informacji Patli wynika, że zdołał ukończyć jeszcze piątą klasę, co było zupełnie możliwe, gdyż po zreformowaniu w Nowym Sączu w 1895 roku szkoły ludowej (czteroklasowej) i wydziałowej (trzyletniej) wprowadzono sześciolletnie nauczanie na poziomie podstawowym, dostępne dla wszystkich — zob. K. Golachowski, *op. cit.*

córką. Przez pewien czas otrzymywał zapomogę z Wydziału Kultury w Nowym Sączu, wcześniej zaś uzupełniał skromny budżet prowadzeniem świetlicy gromadzkiej i teatru amatorskiego, którego zaraz po wojnie był założycielem oraz dostarczycielem tekstów, reżyserem i scenografem w jednej osobie. W ostatnich latach został odsunięty od tych funkcji, a zespół teatralny praktycznie przestał istnieć. Po wojnie zaszły także zmiany w życiu osobistym pisarza z Kamionki. W 1945 roku ożenił się z córką polskiego emigranta we Francji, która przebywając w przededniu tragicznego września na wakacjach w Polsce, nigdy już nie powróciła do swej drugiej ojczyzny. W dwa lata później przeżył wielki ból po stracie trzymiesięcznej córki, co znalazło wyraz w ciekawym utworze prozą *Powiastka o malej Elżuni, która poszła do nieba i śpiewała z aniołkami*.

Nie doczekał się Patla większego uznania, ani rozgłosu. Bez powodzenia startował w różnych konkursach, nie zawsze mając, trzeba to koniecznie podkreślić, równych sobie partnerów. Niewielkie miał bowiem szanse w konfrontacji z silnym w regionalnej skali środowiskiem literacko-artystycznym i naukowym Nowego Sącza. Bodaj jedynym jaśniejszym momentem było zwycięstwo w plebiscycie na wiersz, jaki przeprowadzili organizatorzy studenckiego rajdu „Szlakami kultury ludowej“, wydając z tej okazji skromną antologię tekstów pisarzy ludowych Podhala i Sądeczyzny (Kraków, maj 1969), gdzie znalazły się dwa utwory satyryczne Patli, uznane przez uczestników rajdu za najlepsze. Poza tym trudno natrafić na jego nazwisko w publikacjach dotyczących życia kulturalnego Sądeczyzny⁷. Poza paroma wzmiankami w prasie⁸ twórczość Patli — wyłączając Kamionkę, gdzie wystawił kilka swoich sztuk — nie jest znana. Wiąże się to z faktem, że pisarz ludowy z Kamionki nie zdołał nic opublikować, choć podejmował próby w tym kierunku, nigdy też jego twórczość nie stała się przedmiotem naukowego zainteresowania⁹.

Przy pobieżnym choćby zapoznaniu się z twórczością Patli zwraca uwagę to, że została ona przez autora usystematyzowana w grupy tematyczne i gatunkowe, co świadczy niewątpliwie o jego znacznej samowiedzy twórczej, a nawet o pewnej świadomości teoretycznej. Sam największą wagę przywią-

⁷ A. Sitek, *Życie kulturalne Sądeczyzny w dwudziestoleciu PRL* [w:] «Rocznik Sądecki» 1966, t. 7; E. Smajdor, *Sądeczyzna w polskiej literaturze pięknej*. Szkic historycznoliteracki [w:] «Rocznik Sądecki» 1949, t. 2; J. Wiktor, *Pieniny i Ziemia Sądecka*, Kraków 1965. W żadnym zresztą z «Roczników Sądeckich», jak i w wielu innych publikacjach, nie znalazłem nazwiska Patli, co świadczy o znikomej znajomości jego twórczości, jeśli ocenianej, to tylko we fragmentach i na ogół negatywnie.

⁸ M. in. E. Chudziński, *Wiersze wystrugane z życia*, «ITD» 1966, nr 41.

⁹ Patla w rozmowie ze mną napomknął wprawdzie o zainteresowaniu jego twórczością prof. Stanisława Gołęba, autora przedmowy do debiutanckiego tomu poetyckiego innego pisarza ludowego Sądeczyzny — Piotra Krzykalskiego (*Łzy nad brzegów Dunajca*, Nowy Sącz 1946), nie natknąłem się jednak na publikowane ślady owego zainteresowania.

zuje do swojego dorobku dramatycznego, który podzielił następująco *: legendy historyczne (11), jasełka (8), bajki dla dzieci (6), sztuki ludowe (4), okolicznościowe (8), o Indianach amerykańskich (2), żołnierskie (8), fantastyczne (2), skecze (5), inscenizacje pieśni (4), misteria (1), scenariusze filmowe (1), monologi (1). W sumie, jak dotąd, napisał Patla 61 utworów scenicznych o różnej treści i objętości, co w sensie ilościowym jest zjawiskiem bez precedensu w dotychczasowej historii pisarstwa ludowego, ubogiego przecież w próby i dokonania na terenie dramatu. Podział zastosowany przez samego autora wymaga pewnych korekt. Unikając powtórzeń i zbytniego rozdrabniania całość dorobku dramatycznego Patli omówiona zostanie w nieco innym układzie:

- dramaty o wyraźnej inspiracji folklorystycznej (jasełka i bajki dla dzieci)
- sztuki o tematyce pre i historycznej, z przewagą wątków podaniowych i legendarnych (legendarne dzieje Polski)
- żołnierskie
- społeczno-obyczajowe (współczesne)
- okolicznościowe
- przygodowo-podróżnicze (o Indianach)
- fantastyczne
- dramat misteryjny
- małe formy dramatyczne (skecze, monologi, inscenizacje i montaż).

Tradycyjna literatura ludowa charakteryzuje się specyficznym stosunkiem do historii. W różnych jej gatunkach i odmianach — za wyjątkiem ludowego eposu, który na polskim gruncie posiadamy co najwyżej w stanie szczątkowym — znajdujemy zaledwie okruchy historii. Niektóre jej fragmenty i epizody zachowały się w podaniach historycznych i lokalnych, w jeszcze mniejszym stopniu w pieśniach, głównie w balladach, i równie skromnie w widowiskach ludowych, wywodzących się przede wszystkim z dramatu liturgicznego oraz z rodzimej tradycji obrzędowo-kultowej, przemieszanej z mitologią chrześcijańską w wyniku świadomej adaptacji pogańskich wierzeń i obrzędów dla religijno-ekspansywnych celów kościoła. Na tym tle ubogo prezentujący się dramat ludowy w wydaniu pisarzy ludowych także w nikłej mierze podjął wątki historyczne, bazując przede wszystkim na materiale folklorystycznym. Zarówno dawniejsze przykłady, jak i nowsze o tym przekonują¹⁰. Zdecydowana większość ludowych widowisk teatralnych wyrasta z tradycji obrzędowej, wierzeniowej i obyczajowej. Największą popularnością cieszą się obrzędy weselne (zrękowiny, ocepiny itp.), bożenarodzeniowe (szopki, jasełka,

* (w nawiasach podaję ilość utworów)

¹⁰ Por. próby dramatyczne J. Ligonja, P. Kołodzieja, J. Marcinka, A. Tyłki-Sulei, oraz współczesne sztuki sceniczne autorów tylko choćby podhalańskich: J. Pitoraka, M. Słowika, J. Malinowskiego.

„Herody“, „Gwiazdy“), a z kolei tematyka społeczno-obyczajowa, mocno osadzona w realiach lokalnych.

W tym kontekście stosunek Patli do historii jako rezerwuaru dramatycznej anegdoty prezentuje się zasadniczo odmiennie. Kopalnią fabularnych pomysłów okazały się legendarne postaci i zdarzenia z czasów prehistorycznych. Tutaj znajduje się źródło takich dramatów, jak *Lech, Czech i Rus* (w kilka lat później wykroił z niego Patla samodzielniego *Lecha*), *Krakus*, *Wanda*, *Popiel*, *Piast*, a także *Król Mruk*, *Dzielny Szewczyk*, *Bohaterski Skuba*. W cyklu kolejnych dramatów zostały przedstawione prehistoryczne dzieje Polski, z legendarnymi wątkami jak u Kadłubka i żyjące do dziś w postaci podań historycznych. W przedmowie do *Lecha* autor, uzasadniając swój zamiysł, powołał się na autorytet Długosza i Brücknera. Wyeksponowanie treści poznawczych, zaprawionych dydaktyzmem i patriotyczną wymową, nie pozwoliło dostrzec Patli w legendarnych postaciach prototypów silnych charakterów, bądź nosicieli wielkich idei czy haseł społecznych. Nawet w *Piaście* autor potraktował mimochodem chłopską genealogię tej postaci, tak nader często wyzyskiwaną przez pisarzy o orientacji proludowej. Ideologia społeczna jest prawie nieobecna w twórczości Patli, nawet w utworach na wskroś współczesnych, tym bardziej więc trudno się jej doszukać w zamierzchłej historii.

Z tej grupy jako całości wyodrębniają się dwa dramaty: *Stary Sandek* i *Roku Pańskiego 1655*, głównie dlatego, że wiążą się ściśle z regionem najbliższym pisarzowi, a ponadto faktografia źródłowa staje się ich budulcem. Pierwszy jest sceniczną wersją podania lokalnego o protoplastach Starego Sącza, który to temat, w innym ujęciu i naświetleniu, posłużył za tworzywo powieści Szczęsnego Morawskiego *Po jantar*¹¹. Patla dla potrzeb sceny amatorskiej wykroił tylko niektóre wątki z materiału fabularnego powieści Morawskiego, znacznie je zmodyfikował i wprowadził nowe, z pierwowzorem nie mające nic wspólnego. Nie poszedł też za zasłużonym badaczem dziejów Sądeczyny w eksponowaniu faktografii źródłowej, komentowanej przez Morawskiego z dużą dozą hipotetyczności, czy wręcz pseudonaukowości. Skoncentrował się na samej akcji, którą umieścił mniej więcej w tym samym czasie (II w. n. e.) i rozegrał na dwóch planach — w Rzymie, w pałacu Juliusza (postać obecna w powieści Morawskiego) i „na miejscu, gdzie obecnie znajduje się Stary Sącz“. Dramat poprzedził przedmową, w której streścił poglądy na temat pochodzenia nazwy *Sącz*, zaznajomiwszy się uprzednio ze znaną monografią ks. J. Sygańskiego¹². Dzięki temu fikcyjny wątek uzyskuje podbudowę naukową. Patla jest jednak dość bezkrytyczny — czemu

¹¹ Sz. Morawski, *Po jantar* (Bursztyn). Wyprawa rzymska do ujścia Wisły z rozkazu cesarza Nerona, Kraków 1894.

¹² J. Sygański, *Nowy Sącz, jego dzieje i pamiątki dziejowe*. Szkic historyczny na pamiątkę sześćsetnej rocznicy założenia tegoż miasta, Nowy Sącz 1892.

trudno się dziwić, wzięwszy pod uwagę jego wykształcenie i przygotowanie do prowadzenia studiów historycznych — wobec dziś już nieaktualnych teorii etymologicznych, dotyczących nazwy Sącz¹³. Do swojego dramatu wprowadził Ptolemeusza, każąc mu w zakończeniu pod datą: rok 147 położyć napis — Asanka, jako nazwę osady od imienia Starego Sandka (Sądomira). W odtwarzaniu scen rzymskich widać ślady lektury *Quo vadis* Sienkiewicza. Są to o tyle ważne szczegóły, że świadczą o metodzie pracy autora tych dramatów, który w miarę swoich możliwości czerpie z dostępnych mu źródeł informacje związane z interesującym go tematem.

Metoda ta dała o sobie znać w jeszcze większym stopniu w sztuce w pełni zasługującej na miano historycznej, jaką jest *Roku Pańskiego 1655. Najazd Szwedów na Nowy Sącz*. Sztuka ta osnuta została na tle znanego faktu z czasów potopu szwedzkiego, a mianowicie wypędzenia najeźdźcy przez mieszczan nowosądeckich. Miało to miejsce 13 grudnia 1655 roku, w dzień Św. Łucji, stąd zrodziło się nawet ludowe przysłowie: *Na Świętą Łucję, nasi Szwedów wymłócą*. Patla i tutaj miał poprzedników. Pomijając całkiem okazały rejestr źródeł i opracowań historycznych¹⁴, wydarzenie owo znalazło bezpośredni oddźwięk w takich utworach, jak: *Dziewczę z Sącza* M. Romanowskiego i *Obrona sztandaru* L. Stasiaka. Ponadto, jak informuje A. Sitek¹⁵, dało inspiracje twórcom miejscowym, laureatom konkursu ogłoszonego w 1961 roku z okazji 670 rocznicy lokacji Nowego Sącza. Byli to T. Giewont-Szczecina, I nagroda za dramat w trzech aktach wierszem o roku 1655 *Sądeckanie* i A. Ryszka, II nagroda za dramat z tego samego okresu, *Ludmila, czyli Sądecka noc*. Te ostatnie wskazują nie tylko na tematyczną, lecz i gatunkową zbieżność z dramatem Patli, powstały jednak chyba od siebie niezależnie, gdyż *Roku Pańskiego 1655* pochodzi, według zapewnień autora, z 1948 roku. Jeśliby *Dziewczę z Sącza* i *Obronę sztandaru* traktować jako pierwowzory literackie, a w każdym bądź razie zaliczyć do literackiej tradycji tematu, to okaże się, że łącznie z dramatem Patli i nagrodzonymi na konkursie, sądząc po tytułach, wszystkie te utwory eksponują dwa wątki: historyczny i miłosny. U Romanowskiego na planie pierwszym jest miłość Basi i szwedzkiego oficera Oskara Lichtenawa, natomiast Stasiak wprowadza postać Oskara do powieści epizodycznie, pasując na parę tragicznych kochanków Annę Ra-brocką, córkę snycerza i młodego Wielogłowskiego, syna ariańskiego szlachcica i zdrajcy. Patla opracował ów wątek jeszcze inaczej. Na tle historycznych

¹³ Ostatecznie wszystkie wątpliwości w tej mierze i od lat narosłe nieporozumienia rozstrzygnął E. Pawłowski, *Sącz i Naszacowice*. Pochodzenie i dzieje nazw Nowego i Starego Sącza oraz nazw z nimi związanych [w:] «Rocznik Sądecki» 1967, t. 8 i odbitka.

¹⁴ Wymieńmy tylko niektóre: Sz. Morawski, *Szwedzi w Nowym Sączu 1655*, dodatek miesięczny do «Czasu» (luty—marzec), 1859; J. Sygański, op. cit.; L. Kubala, *Wojna szwedzka w roku 1655 i 1656*, Lwów 1913.

¹⁵ A. Sitek, op. cit.

wydarzeń umieścił dzieje tragicznej miłości mieszczańskiej pary bohaterów: Basi i Michasia, będąc tym samym bliższy ujęciu Romanowskiego, który oprzeć się miał, choć to nie zostało udowodnione i jest kwestionowane przez niektórych badaczy, na ludowym podaniu lokalnym¹⁶. W przeciwieństwie do Romanowskiego zastosował inny trójkąt miłosny; to nie Basia kocha Oskara i na odwrót, a owym odrzuconym nieszczęśliwcem jest Bartek (jak u Romanowskiego), lecz Basia kocha Michasia, a tym trzecim jest szwedzki oficer Aul, któremu oddaje się, chcąc ratować życie ukochanego, po czym się topi. Po wybuchu buntu w mieście uwolniony Michaś mści się na Aulu. W dramacie Patli sporo jest postaci i zdarzeń historycznych, rozgrywających się w trzech miejscach akcji: w gospodzie Marcelego (dominuje żywioł mieszczański), na zamku (Szwedzi) i w komnacie zamkowej Lubomirskich w Lubowli (tylko jedna odsłona). Wśród mieszczan i załogi powtarzają się, z małymi zmianami, znane z wcześniejszych opracowań tematu imiona i nazwiska, natomiast urasta znaczenie Jerzego Lubomirskiego, inspiratora i organizatora, w mniemaniu pisarza, akcji zbrojnej w Nowym Sączu. Koresponduje to w jakiś sposób z ludowym podaniem, o czym wspomina Sygański¹⁷, według którego starosta spiski i późniejszy rokoszanin w przebraniu za chłopą miał się przedostać do miasta i podburzyć do buntu mieszczan. Mimo wprowadzenia wątku melodramatycznego, stale obecnego w dramatach Patli, tym razem rozgrywa się on na drugim planie zdarzeń dramatycznych, w których biorą górę sceny zbiorowe nad kameralnymi, a żywioł mieszczański urasta do rangi zbiorowego bohatera. Ten rodzaj kreacji zdarzeń i bohaterów jest niezwykle rzadki w twórczości autora *Roku Pańskiego 1655*, toteż nie jest wykluczone, że stało się tak pod wpływem lektury *Potopu*.

Na tle tradycji literackiej uderza brak większego zainteresowania problemem ariańskim, stale obecnym we wcześniejszych opracowaniach tematu. Tendencyjnie naświetlony znalazł się na kartach powieści Stasiaka (odrażające sylwetki Siemichowskiego, starego Wielogłowskiego, Użewskiego), a wcześniej także u Romanowskiego, stąd też liczne fragmenty poematu znalazły się w *Obronie sztandaru*. Przy tej okazji warto wspomnieć, że sprawa ariańska przewija się także na kartach powieści *Złota wolność* Z. Kossak-Szczuckiej, z tą jednakże różnicą, że obejmuje okres wcześniejszy (I połowę XVII wieku).

Pozostałe dramaty z tej grupy (*Bohaterski Skuba*, *Dzielny szewczyk*, *Król Mruk*) są adaptacją obiegowych wątków bajkowych (baśnie magiczne), oznaczonych w systematyce J. Krzyżanowskiego jako T 300 i 300 B¹⁸ (pełne rozwinięcie tego wątku międzynarodowego, wraz z motywem bratobójstwa,

¹⁶ Zob. wstęp M. Olszanieckiej do M. Romanowski, *Wybór liryków oraz Dziewczę z Sącza*, Wrocław 1961.

¹⁷ J. Sygański, *op. cit.*

¹⁸ J. Krzyżanowski, *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, Wrocław 1962 (t. I.), 1963 (t. II.).

zawiera *Krakus*). Napisał je Patla z myślą o teatrze dziecięcym lub kukielkowym. Korespondują one bezpośrednio z dramatami o zdecydowanie folklorystycznej proveniencji, tym tylko od nich się różniąc, że, osadzone w kolorycie lokalnym (legendsy krakowskie), swobodnie łączą motywy i postaci fantastyczne z pierwiastkami historycznymi i podaniowymi, jak np. historia o Królu Mruku z Mrukowej koło Jasła (*Król Mruk*), umieszczona przez autora w XIV wieku.

Folklor w formie autonomicznej w twórczości Patli doszedł do głosu w sztukach dla dzieci, opartych na popularnych wątkach i motywach bajkowych (*Czerwony kapturek*, *Jasiu sierota*, *Wdzięczne krasnoludki*, *Bohaterski Franuś*, *Zaczarowana fujarka*), jak również w spokrewnionych częściowo z nimi poprzez wykonawców — jasełkach. Znamioną cechą scenicznych bajek Patli jest przedziwne pomieszanie wątków występujących na ogół samodzielnie w literaturze ludowej. Przykładowo jedna tylko *Zaczarowana fujarka* zawiera ich aż pięć (T 300, 326, 503, 513, 515), przy czym nie jest to krzyżówka spotykana w bajce ludowej, lecz dowolny zlepek różnych motywów, np. magicznej piszczalki (T 515), krasnoludków i garbatego muzykanta (T 503), nadzwyczajnych pomocników (T 513), poszukiwacza strachu (T 326) i jego podaniowego odpowiednika: strachy w karczmie (T 8087). Tego rodzaju praktyka świadczy, że Patla na ogół nie sięga do pokładów rodzimego folkloru, nie reaktywuje go, nie ocala od zapomnienia w postaci niezmienionej, lecz korzysta z tzw. wtórnej folkloryzacji¹⁹, inspirując się źródłami pochodnymi, a mianowicie przekazami tekstowymi, specjalnie adaptowanymi dla celów utylitarnych i wychowawczych, co najdotkliwiej odczuła bajka, od II połowy XIX wieku trawestowana przede wszystkim pod kątem dziecięco-młodzieżowego adresata. Przykładem takiej postawy Patli może być *Czerwony kapturek*, upowszechniony na gruncie polskim przez szkołę niemiecką i popularny raczej na północy (Kaszuby, Mazury). Dzisiaj, dzięki przekazom tekstowym, jest jedną z najpopularniejszych bajek dla dzieci, stąd też wzbudził zainteresowanie pisarza, który w dziecięcej widowni znajduje wdzięcznego odbiorcę i sojusznika. Możliwości realizacyjne i techniczne teatru amatorskiego być może sprawiły, że Patla nie opracowuje w ogóle bajek zwierzęcych, choć z myślą o teatrze kukielkowym, nadającym się do takiego celu, napisał kilka innych sztuk.

Na pograniczu twórczości dla dzieci i dorosłych znajduje się *Noc Świętojańska*, łącząca w sobie pierwiastki folklorystyczne (bajkowe, podaniowe i wierzeniowe), historyczne (galeria postaci od Kościuszki, poprzez Dąbrowskiego, Wysockiego, Mickiewicza, Traugutta, Moniuszkę, Matejkę, Sienkiewicza, Paderewskiego, aż do generała Sikorskiego) i ściśle literackie. Zwracają uwagę świadome reminiscencje z *Dziadów* Mickiewicza, który pod koniec

¹⁹ Zjawisko to szerzej omawia P. Nedo, *Folklorystyka*, Poznań 1965.

jednej ze scen wypisuje na skalnej ścianie: „Ostatnie zebranie duchów wyzwolenia / z wrażej przemocy polskiego plemienia“/. Jest to sztuka, mimo wprowadzenia doń elementów fantastyczno-baśniowych, o dziejach polskiego oręża, walki zbrojnej i martyrologii narodowej, posiadająca pewien rozmach epicki. Gdyby nie nachylenie dydaktyczne i wynikająca stąd konwencja baśniowa, mógł to być jeden z ambitniejszych utworów Patli.

Jeśli mowa o związkach twórczości pisarza z Kamionki z literaturą ludową sensu stricto, to uderza skromna obecność folkloru sądeckiego. W żadnym z jego utworów nie ma echa choćby głośniejszych podań lokalnych, jak np. o zamku rożnowskim, który zainteresował J. Szujskiego w poemacie *Pan Rożnowa*, czy legend o błogosławionej Kindze, nie sięgnął też autor do popularnych opowieści o smoku „wielogłowym“, skąd bierze początek etymologia ludowa wielu nazw miejscowych w Sądecyźnie.

Nieco inaczej ma się sprawa z jasełkami. Patla dość często posługuje się tym terminem, który zwyciężył na dobre po I wojnie światowej, kiedy to teatry amatorskie odeszły od popularnej w XIX wieku formy kukielkowej do spektaklu aktorskiego²⁰. Równolegle i wymiennie stosuje inną nazwę — szopka. Świadczy to nie tyle o braku konsekwencji, co o utożsamianiu obydwu pojęć. Tymczasem szopką ludową A. Fischer nazywa „mały obnośny teatrzyk ze sceną Bożego Narodzenia i ruchomymi figurkami“²¹, zaś inny badacz widzi w niej „odmianę gatunkową widowiska bożenarodzeniowego, obok takich odmian scenicznych, jak: „Herody“, czy pastorałka i narodowych, jak ukraiński wertep lub białoruska betlejka“²². Patla nazwał teatralno-aktorskie widowisko *Szopką na Podhalu w roku 1940*, natomiast bliższe konwencji szopki kolędowej *Z kukielkami po kolędzie* opatrzył podtytułem: *Jasełka ludowe do szopki z lalkami w pięciu odsłonach z prologiem i epilogiem*.

Prawie wszystkie teksty przeznacza autor dla trupy aktorskiej, niekiedy tylko stwarzając alternatywę inscenizacji kukielkowej. Nie przykłada też znaczenia do „czystości gatunkowej“, wykorzystując różne odmiany widowisk bożenarodzeniowych. I tak na przykład *Po kolędzie* i *Z kolędą przez wieś* (jasełka ludowe dla kolędników — przypis autora) wykazują daleko idące zbieżności z tradycyjnymi „Herodami“, *Idą trzej królowie* — z „Gwiazdą“, *Przez góry do Betleem* — z ludową szopką kolędową, a równocześnie z *Betleem polskim* Lucjana Rydla.

²⁰ Zob. R. Wierzbowski, *Z zagadnień polskiej szopki kolędowej i satyrycznej* [w:] „Zeszyty Naukowe U. Ł. , seria I, Filologia, z. 41, Łódź 1965.

²¹ A. Fischer, *op. cit.*, s. 6.

²² R. Wierzbowski, *op. cit.*, s. 47. Autor ten wyraźnie rozgranicza ludową szopkę kolędową, wywodzącą się z dawnego widowiska misteryjnego, bądź z „żywych obrazów lalkowych (nieruchome jasełka, do dzisiaj ustawiane po domach i kościołach) i mającą charakter ludowy (duża ilość wariantów, brak tekstu jako pośrednika w przekazie) — od szopki satyrycznej, stricte literackiej.

W ludowych jasełkach mieszanie różnych odmian widowisk i obrzędów związanych z okresem Bożego Narodzenia jest zjawiskiem często spotykanym, toteż postępowanie Patli trudno uznać za sprzeniewierzającą się tradycji, tym bardziej, że elementów obcych tej tradycji w jego jasełkach prawie nie spotykamy. Koneksje z Rydlem znajdują uzasadnienie na innej płaszczyźnie, mianowicie *Betleem polskie* do tego stopnia zadomowiło się w teatrze amatorskim, że z wolna wyparło obnośną szopkę²³. Patla całą swoją twórczością związany z teatrem, nastawiony na teatralną realizację swoich dramatów, wpływowi Rydla i jego jasełkowego dramatu nie mógł się oprzeć, tym bardziej, że patriotyczne walory tego utworu w okresie okupacji nabrały szczególnego znaczenia. Wpływy te ujawniły się najwyraźniej w *Bez Sąc do Betleem*, które — podobnie jak *Przez góry do Betleem* — zbudowane jest na scenicznym schemacie *Betleem polskiego*: pasterze — Herod — żłobek. Zmianie ulega tylko tło topograficzne (pasterze na hali, żłobek w dolinie wśród gór), pojawia się nagminnie stosowany prolog i epilog, a także namiastka intermediiów (np. dialog diabła z czarownicą, itp.). Zmienia się też galeria postaci. Do szopki ludowej często wkraczały aktualia, proces ten pod koniec XIX wieku przybrał takie rozmiary, że znaleźć w niej można fragmenty z *Kościuszką*, *Anczycą*, z wodewilów i operetek, a także wydarzenia polityczne, czy nawet sensacyjno-kryminalne oraz typy lokalne (np. góral, policjant, żaczek, krakowiak)²⁴. Z tego przywileju korzysta również Patla, wprowadzając do jasełek sporo aktualności i reminiscencji, jak choćby we wzmiankowanym dialogu diabła z czarownicą, gdzie ten ostatni skarży się, że mu V-1 urwało ogon w Londynie. Na podobnej zasadzie motywuje się obecność żołnierzy spod Monte Cassino i Berlina. W stosunku do Rydłowego pierwowzoru rezygnuje Patla z wielu postaci (z królów zachował tylko Piasta), zaś na miejsce legionisty, ułana z 1831 i powstańca z 1863 wprowadza żołnierzy z II wojny światowej.

Ludowa szopka kołędowa nie pozbawiona była satyrycznego ostrza. Badacze zgodni są raczej co do tego, że nie miała ona charakteru klasowego, antyszlacheckiego, natomiast z upodobaniem ośmieszała i drwiła z „neutralnych“ postaci (Herod, Żyd), niekiedy nawet pozwalając sobie przedstawić w karykaturalnym świetle miejscowych notabli. U Patli tendencja do ośmieszania typów miejscowych nie ujawniła się w jasełkach, lecz znalazła ujście w piosenkach i kupletach.

Niejako syntezą twórczości jasełkowej ludowego pisarza z Kamionki jest widowisko *Hej kołęda, kołęda*, które opatrzył następującym przypisem: „Sztuka ludowa z 6-ciu odsłonach z epilogiem. Staropolskie zwyczaje i obchód kołędników zebrał i uzupełnił Edward Patla-Szczerba“. Zawarł w niej bez mała wszystkie obrzędy i zwyczaje, jakie kultuwuje lud w okresie od wigilii

²³ *Tamże*.

²⁴ Por. J. Cierniak, *Szopka krakowska* [w:] *Źródła i nurty polskiego teatru ludowego*, Warszawa 1963.

aż do Trzech Króli, ze szczególnym uwypukleniem widowisk bożenarodzeniowych (m. in. szopki, „Herodów“, „Gwiazdy“, „Drabów“, „Turonia“). Uzyskał dzięki temu efekt „teatru w teatrze“, jako że akcja sztuki dzieje się w izbie rodziny Zagrodów, do której kolejno przybywają grupy kolędników. Zarówno w tej sztuce, jak i innych, bardziej skonwencjonalizowanych, pomieścił autor sporo faktów bądź aluzji do rzeczywistości okupacyjnej, gdyż większość z nich powstała właśnie w owych latach. Niektóre jasełka Patli pisane były z myślą o wystawieniu ich na scenie (*Szopka na Podhalu*, *Hej kolęda, kolęda*, *Bez Sąc do Betleem*), inne bezpośrednio dla kolędników lub teatru lalkowego, a zatem powinny uwzględniać dziecięco-młodzieżowego wykonawcę i odbiorcę²⁵. Do tego wymogu autor nie stosuje się, utrzymując wszystkie jasełka w podobnej konwencji, opartej na tradycji ludowej i opracowaniach literackich (Rydel). Od siebie wprowadza niemało zmian, głównie w zakresie aktualizacji treści, natomiast zasadniczy schemat strukturalny, jeśli nie liczyć zbędnych prologów, epilogów, rozbudowanych ilościowo odsłon, pozostawia bez zmian.

Patla posiada w swoim dorobku jeszcze jeden utwór, w którym folklor uzyskał pełną autonomię. Jest to widowisko plenerowe, związane z ludowym zwyczajem świętowania dnia 21 czerwca. *Dzień Kupaly*, mający w pierwszej redakcji tytuł *Sobótka* (1939), został wystawiony w scenerii naturalnej, nad rzeką, w 1954 roku. W utworze tym nawiązał Patla bezpośrednio do tradycji obrzędowej. Tekst zawiera siedem scen zasadniczych, wskazówki inscenizacyjne do rozesłania wici oraz przedmowę na temat pogańskiej i chrześcijańskiej tradycji tego święta. W zasadzie autor uwzględnił wszystkie podstawowe składniki obrzędu: palenie stosu i skoki przez niego chłopców i dziewcząt, palenie kukły i ziół, puszczenie wianków, bieganie z płonącymi żagwiami po polach, towarzyszące obrzędowi pieśni miłosne, lokalizacja obrzędu nad rzeką²⁶. Część pieśni posiada charakter autentycznie ludowy, część jest stylizacją. Ze względu na pietyzm w rekonstrukcji obrzędowych szczegółów widowisko posiada w pewnym sensie walor etnograficznego zapisu, dzięki czemu bliższe jest *Sobótce* J. Cierniaka i inscenizacjom M. Mikuty, z którymi wykazuje sporo zbieżności²⁷, niż np. *Nocy Świętojańskiej* A. Staszczyka²⁸, czyli obrzędowej i obyczajowej imitacji życia ludu na scenie, co było raczej regułą w XIX-wiecznym dramacie ludowym (w trzecim znaczeniu).

²⁵ Wierzbowski, *op. cit.*, silnie akcentuje młodzieżowo-dziecięcy charakter szopki kolędowej, głównie w jej kształcie widowiskowo-realizacyjnym.

²⁶ Por. E. Frankowski, *Kalendarz obrzędowy ludu polskiego*, Biblioteka Regionalna, t. 2, Warszawa 1930; A. Fischer, *Lud polski*, Lwów 1926.

²⁷ J. Cierniak, *Sobótka*, *op. cit.*; M. Mikuta, *Sobótka*. Inscenizacja obrzędu ludowego, Kraków 1934.

²⁸ A. Staszczyk, *Noc Świętojańska*. Obraz ludowy w czterech aktach ze śpiewami i tańcami, Tarnów 1889.

Pośrednictwo Patli w utrzymywaniu przy życiu pewnych form obrzędowych nabiera cech parateatralnych. Zaznacza się podział na wykonawców aktorów) i odbiorców (publiczność). Osoba twórcy indywidualizuje się, (ztraca się tym samym znamieny dla sztuki ludowej jej kolektywny charakter²⁹. Świadczy to o pełnej przynależności Patli do teatru ludowego w jego XX-wiecznej postaci, w którym ludowe wierzenia, obrzędy i obyczaje służą za tworzywo przedstawienia teatralnego. Folklor przechodzi w folkloryzm³⁰.

Kolejne miejsce w dorobku dramatycznym Patli zajmują sztuki o tematyce żołnierskiej. Niczym się one nie wyróżniają, swoje powstanie zawdzięczając przeżyciom autobiograficznym ich twórcy (służba wojskowa) oraz zasłyszczonym opowieściom i anegdotom. Większość z nich została napisana przed wojną, w latach 1936—1939, i tematycznie łączy się z legionami Piłsudskiego. W *Lackim atamanie* i *Stach wdział mundur szary* autor wyraźnie zastrzega, że są „osnute na tle faktów autentycznych z wojny światowej“. W legionowych dziejach zapisał swoją kartę również Nowy Sącz, lecz ani we wspomnieniach Benisza, ani w pamiętnikach Kawczaka, ani w opowiadaniach Kossowskiego³¹ nie znajdziemy prototypów postaci czy zdarzeń scenicznych. Akcja sztuk legionowych rozgrywa się gdzieś na kresach, z udziałem żołnierzy II Brygady, wojsk rosyjskich oraz przedstawicieli polskiego ziemiaństwa. Ich słabością jest nie tylko urposzczony schemat dramatycznych zdarzeń, brak głębszej charakterystyki postaci, o czym mowa będzie dalej, lecz przede wszystkim naiwne, melodramatyczne zakończenia, o zafalszowanej wymowie społecznej. Pełno tu mezaliansów, które nikogo nie dziwią, salonowa atmosfera przesłania konflikty społeczne, zupełnie głucho o rewolucji, a patriotyczno-ideowa wymowa zawiera się w hasła: *Ojczyzna wszystkich brata*. Taka postawa mocno dziwi, wzięwszy pod uwagę rodowód społeczny autora oraz zasób doświadczenia i możliwości obserwacji różnych środowisk. Owe salony ziemiańskie trącą sztampą, bo na nich Patla nigdy nie bywał, dialogi oficerów rosyjskich w ich języku zaliczyć trzeba do rzędu całkowitych nieporozumień, solidarystyczne finały, czyli śluby synów ziemiańskich z córami leśniczych (*Kapitan Szczerba*) lub na odwrót (*Stach wdział mundur szary*) to wymyślone historie, ujęte w schemat melodramatu z happy andem. W sumie wypadnie ocenić tę część dorobku Patli dość surowo. Oecny tej nie są w stanie zmienić krótkie „groteski żołnierskie“ (określenie autora), bliskie poetyce skeczu (*Przydział rekruta*, *Mądry Jaś* i jego powojenna przeróbka *Mądry Jaś i Franuś*), opierające się na komizmie sytuacyjnym bądź dialogowym. W tej grupie znalazła się również jedna sztuka agitacyjno-propagandowa

²⁹ Por. H. Jurkowski, *Teatr lalek a folklor*, „Polska Sztuka Ludowa“ 1969, nr 2.

³⁰ J. Burszta, *Folklor czy folkloryzm*, «Tygodnik Kulturalny» 1969, nr 29.

³¹ A. Benisz, *Przeżycia legionisty*, Dąbrowa Górnicza 1934; St. Kawczak, *Milknące echa*, Warszawa 1934; J. Kossowski, *Zielona kadra* (nowele), Warszawa 1927, *Powroty* (nowele), Warszawa 1930.

(*Maszerować*), napisana na zamówienie Związku Strzeleckiego w Kamionce w przededniu wymarszu na Zaolzie.

Kontynuacją tematyki żołnierskiej jest *Spocznij*, „sztuka partyzancka z czasów okupacji“. Niestety, poza kompilacją niektórych wątków i postaci ze sztuk legionowych (*Stach wdział mundur szary*), nie wnosi ona niczego nowego, zaś obraz okupacji w niej zawarty grzeszy uproszczeniami i anachronizmami. W oddziale znajdują się byli oficerowie legionowi, którzy tym razem oczekują wojsk radzieckich, aby razem podążyć na Berlin. Rzuca się w oczy brak motywacji psychologicznej oraz szerszego kontekstu politycznego, na którego tle byłyby zrozumiałe moralne i ideowe wybory i decyzje. Także okolicznościowe *Pękły kajdany niewoli*, napisane z okazji wyzwolenia, ani też liczne wtręty do innych sztuk w formie rozbudowanych epizodów z czasów okupacji, aluzji, reminiscencji, apeli patriotycznych, nie udźwignęły powagi i ciężaru gatunkowego tematu. Artystycznie są to utwory i zabiegi nieudolne lub bezwartościowe. Pozostałe sztuki okolicznościowe — jak w takich przypadkach bywa — nie zasługują na uwagę. Powstawały na zamówienie doraźne, z różnych okazji, np. Święta Lasu (*Leśnik*), Dnia Matki (*Na Dzień Matki*), czy Świętego Mikołaja. Są to scenariusze imprez, uroczystości czy akademii, a nie samodzielne teksty dramatyczne.

Mogłoby się wydawać, że największe szanse ma Patla we współczesnej tematyce społeczno-obyczajowej. Wskazywałyby na to osiągnięcia innych pisarzy ludowych, wprawdzie nie w dramacie zadokumentowane, a w publicystyce i pamiętnikach, tak czy inaczej jednak w problematyce dobrze znanej im z autopsji, dostępnej bezpośrednio doświadczeniu i obserwacji, osadzonej w realiach życia społeczności wiejskiej. Patla jednak tej szansy nie wykorzystał. Spośród zaledwie czterech sztuk o tej tematyce żadna nie legitymuje się takimi zaletami, jak realizm w odtworzeniu tła życia społecznego i obyczajowego, chłopskim spojrzeniem na świat i ludzi, humorem i rubaszną anegdotą. Stosunkowo najwięcej jest w nich ludowego humoru, ujawniającego się poprzez komizm sytuacyjny i kalambury słowne, gdyż wszystkie, łącznie z okupacyjną *Doloż, moja dolo*, sterują w stronę komedii i farsy. Autor nazywa je groteskami, a to dlatego, że są „krótkich rozmiarów i bardzo śmieszne“. Pominąwszy nieadekwatność nazwy i jej uproszczoną interpretację należy podkreślić, że Patli obcy jest raczej typ humoru absurdałnego i spojrzenie na świat w jego karykaturalnej deformacji. Jego „groteski“ to typowe utwory farsowe, a w najlepszym razie komediowe, z jednym może wyjątkiem, o czym później. Stosunkowo najlepiej prezentuje się w tej grupie *Dobry zwyczaj, nie pożyczaj*, biorący za temat babskie rządy w domu. Morał zawarty w przysłowiu jest adekwatny do treści sztuki, implikując jednocześnie perypetie dramatyczne, skupione wokół wątku miłosnego. Tym samym szansa na pokazanie konfliktu klasowego (biedny pożyczka od bogatego i nie ma z czego oddać) została zaprzepaszczona. *Wiejskie zaloty* i *Kłopoty Soltysa w Graj-*

dołku (rzecz dzieje się w okresie okupacji) grzeszą podobnymi uproszczeniami, choć pewnej dozy realizmu nie sposób im odmówić.

Pod wpływem lektury powieści przygodowo-podróżniczych powstały dwie sztuki o Indianach: *Długi nóż* i *Tajemnica Azteków*. Cechuje je, zgodnie z konwencją gatunku, sensacyjna fabuła, charaktery dzielą się jak w westernie na czarne i białe, nie obywa się też bez miłości i happy andu. Wśród postaci pierwszoplanowych widzimy polskich emigrantów. W dylogii tej nie udało się autorowi uwolnić od narracyjnej dominanty pierwowzorów, co wyraźnie osłabiło nerw dramatyczny obydwu sztuk.

Przykładem reagowania Patli na doniosłe wydarzenia współczesne są dwie sztuki fantastyczne: *Łajka żyje* (1959) i niedokończone *Pogotowie na księżycu*. Tradycyjny wątek podaniowy o Twardowskim na księżycu (T 8251, VII) połączony został z wystrzeleniem Łajki w kosmos. Sztuka jest zlepkiem pomysłów fantazjotwórczych (zupełnie nie w stylu science fiction), toteż autor, mając na uwadze trudności inscenizacyjne, określił ją jako słuchowisko.

Oto człowiek nawiązuje do kościelnego dramatu liturgicznego, a nie do ludowej tradycji misteriów, dającej początek uciesznym intermediom, po których w sztuce Patli nie zostało nawet śladu. Jego misterium pasyjne to ewangeliczna ($\frac{1}{3}$ tekstu in extenso wzięta jest z Nowego Testamentu) wersja męki Chrystusowej, od pojmania do ukrzyżowania, rozpisana w formie dialogów i zdarzeń dramatycznych, z których najgłośniejsze z udziałem Chrystusa rozgrywają się poza sceną. Stąd brak w tym utworze zupełnie scen masowych, tak typowych dla średniowiecznych misteriów.

Pokażną ilościowo grupę stanowią małe formy dramatyczne, jak skecze, monologi, inscenizacje pieśni, montaże. I one łączą się ściśle ze sceną amatorską, jej prawami i ograniczeniami. Większość tych utworów bazuje na komizmie sytuacyjnym (*Pechowaty Szłome*, *Skradziony pędzel*), wspiera się piosenkami i scenkami rodzajowymi, przypominając w tym względzie tzw. numery rewiowe w programach-składankach (*Zakład „Blask“*). Najlepszy jest krótki żart sceniczny *Pod pantoflem*, bliski poetyce groteski poprzez wprowadzenie elementów grozy i makabry oraz techniki kontrastu (Hipolit maltretowany przez żonę, dostaje ataku „szaleńczo-ludojadowego“ i szarżuje na Florcię z nożem w zębach). W *Pechowatym Szłome* i *Monologu Joska* posłużył się Patla często wykorzystywanym na scenach rewiowych i bulwarowych żargonem żydowskim dla osiągnięcia efektów komicznych. W tej grupie mieści się także okazałych rozmiarów wodewil sądecki *Echa z przeszłości*, napisany na wspomniany już konkurs w 1961 roku. Autor miał ambicje zrekonstruować miejski folklor sprzed 50 lat, lecz próba ta wypadła niepomyślnie. Fatalna niemczyzna ck-urzędników, słabiutki literacko teksty, pozbawiona zwartej kompozycji całość, przesądziły o losach tego utworu. W tym gatunku pisarz z Kamionki miał pierwowzory zarówno w granych także po wojnie na scenach amator-

skich Nowego Sącza wodewilach W. Krzemińskiego (*Romans z wodewilu*) K. Krumłowskiego (*Śluby dębnickie*), Gozdawy i Stępnia (*Wodewil warszawski*), jak i w regionalnej *Sądeczance* St. Potoczka³².

Pora przejść do omówienia techniki dramatycznej i innych cech warsztatu pisarskiego Edwarda Patli. Uderzająca jest skala rozpiętości zainteresowań. Dotyczy to nie tylko tematyki, lecz i gatunków. Wymieńmy te, wokół których twórczość dramaturgiczna Patli ciągle oscyluje. Są to: melodramat, farsa, komedia, wodewil (krotochwila ludowa), skecz, montaż i rzadko słuchowisko, scenariusz filmowy, misterium. Prym wiedzie melodramat, a tuż za nim idzie farsa — obydwie gatunki dobrze zadomowione w teatrach ogródkowych i na scenach bulwarowych. Rychło też trafiły na sceny amatorskie, o czym przekonuje repertuar Towarzystwa Dramatycznego w Nowym Sączu za lata 1918—1928³³. Z melodramatu rodem w sztukach Patli są takie ich wyznaczniki, jak czarno-biała technika kreślenia postaci scenicznych, zmieniająca się sceneria w poszczególnych aktach, wstawki wokalnie-taneczne (stylizowane, bądź autentycznie ludowe), miłość w randze pierwszoplanowego, a w każdym bądź razie niezbędnego wątku, sensacyjna fabuła, sentymentalizm; z farsy — komizm sytuacyjny, błahe konflikty, brak charakterów, żywa akcja, płaski happy and: z wodewilu — przyśpiewki i kuplety. Brakuje w nich rysunku psychologicznego postaci, motywacji działań bohaterów, nie ma w ogóle charakterów. Pojawiające się od czasu do czasu typy charakterystyczne bliższe są w swej genezie tradycji folklorystycznej, gdzie typizacja bohaterów jest zabiegiem często spotykanym. Zarówno w bajkach jak i w jasełkach postaci są raz na zawsze określone, dane niejako z góry, nie zmieniają się w toku akcji, nie podlegają ewolucji. Patla z owego przywileju, typowego dla twórczości ludowej, korzysta, niestety nie tylko w sztukach folklorystycznych, i to w nadmiarze. Sztuki historyczne i obyczajowe grzeszą tymi samymi uproszczeniami, pisane są niejako pod jeden i ten sam strychulec. Schemat sytuacji i zdarzeń dramatycznych wszędzie jest podobny; na pierwszym planie akcja, wspomagana sensacyjnymi perypetiami i konfliktami, wynikającymi z intrygi. Rola intrygi nie jest jednakże zawsze uwypuklona, co sprawia, że niektóre z dramatów przypominają raczej dialogowane czytanki, niż zwarte utwory sceniczne (np. *Lech, Czech i Rus*).

Sporo sztuk Patli jest adaptacją gotowych wątków fabularnych na scenę. Autor popełnia jednak zasadniczy błąd, nie umiając wykroić z materiału fabularnego tego, co dla struktury dramatu najistotniejsze. Stąd w jego sztukach roi się od wstępów, prologów, epilogów, a nawet monologów przedzielających poszczególne akty. Skutek łatwy jest do przewidzenia: akcja, pozbawiona nerwu dramatycznego, gubi się w narracyjnych wtętach (długie monologi o narzuconej strukturze opowiadania), nie podparta intrygą zatracza

³² Repertuar teatrów amatorskich Nowego Sącza po wojnie podaje A. Sitek, *op. cit.*

³³ Zob. *Towarzystwo Dramatyczne w Nowym Sączu. 1918—1928*, Nowy Sącz 1928.

tempo i pointy. Kompozycja jest jedną z najsłabszych stron warsztatu dramatycznego Patli. Prolog i epilog, ulubione chwytły konstrukcyjne, rzadko występują w funkcji przed i po akcji; stały się komponentem dramatu ze względów pozastrukturalnych. Na nich głównie scedowane zostały funkcje utylitarne i dydaktyczne. Schemat ten jaskrawo uwidacznia się w bajkach, gdzie w prologu lub epilogu jakaś postać (leśnik, dziadek, starzec, niekiedy także w funkcji alegorycznej Czas, Szczęście) wygłasza morał, porusza aktualne tematy, np. w sztukach okolicznościowych, dziękuje za udział w przedstawieniu i zaprasza na następne. Podobnym chwytem, popularnym w teatrze plebejskim, posługuje się również w jasełkach, a nawet w sztukach historycznych (np. *Lech*). Prolog i epilog spełniać mogą, jak widać, różną rolę, najczęściej stanowią współczesniony komentarz do watku głównego.

Patla nazywa swoje dramaty sztukami ludowymi, akcentując w ten sposób ich nierozzerwalny związek ze sceną amatorską. Sam tekst bowiem nie posiada autonomii, nie zawiera wielkich problemów moralnych, czy historiozoficznych, które kwalifikowałyby go do rzędu samodzielnej literatury dramatycznej. O utylitarnej na wskroś postawie autora świadczą szeroko rozbudowane didaskalia, aż naiwne niekiedy w swojej drobiazgowości i marginesowych uwagach. W dramatach historycznych lub nawiązujących do jakiejś starej tradycji (*Dzień Kupaly*) pojawia się zawsze przedmowa, zawierająca podstawowe informacje na temat okresu bądź wydarzenia, z którym sztuka się łączy, opracowań historycznych, źródeł itp. Didaskalia zawierają uwagi inscenizacyjne, dotyczące zachowania się postaci, ich ubioru, rekwizytów, tła i dekoracji. Ma to szczególne znaczenie w legendach i sztukach historycznych, do których pisarz sam projektuje i wykonuje kostiumy i scenografię. Tekst poboczny nie pozostawia wątpliwości co do tego, że teatralny kształt dramatu uzyskuje motywację realistyczną, bez względu na rodzaj tematyki: baśniowej, legendarnej, historycznej, folklorystycznej czy współczesnej. Schematycznej strukturze sytuacji i zdarzeń dramatycznych odpowiada schemat scenicznej realizacji. Przestrzeń sceniczna organizowana jest bardzo stereotypowo. Dominujące miejsca akcji: komnata zamkowa, izba wiejska, karczma i polana leśna zawsze, poza widowiskami obrzędowymi (plenerowymi), mieszczą się w ramach sceny pudełkowej, imitując życie królewsko-dworskie (legendy historyczne), świat nadnaturalny (bajki i podania) i realny (sztuki obyczajowe i współczesne). Przeważa zuniformizowany typ dekoracji, mający zastosowanie bez względu na koloryt epoki, czas historyczny, czy środowisko społeczne. Tak na przykład komnata Kraka (*Krakus*) do złudzenia przypomina takąż z pałacu Lubomirskich (*Roku Pańskiego 1655*), karczma Marcelego z XVII wieku niczym się nie różni od szynku w bajkach dla dzieci (*Zaczarowana fujarka*), wnętrze izby chłopskiej w *Piaście* jest niemalże identyczne, jak we współczesnych sztukach obyczajowych. Od tej zasady nie ma na ogół odstępstwa.

Standaryzacja przestrzeni scenicznej nie ma nic wspólnego z powszechnie stosowaną w dramacie i teatrze współczesnym umownością środków scenicznych. Wymownym komentarzem do tej sprawy może być cytat z monografii Towarzystwa Dramatycznego w Nowym Sączu, którego przedstawienia znane były Patli i, jak należy sądzić, nie pozostały bez wpływu na jego gusta artystyczne i warsztat teatralny:

Odnosnie do dekoracji stwierdzić musimy, że wysiłki Towarzystwa szły wyłącznie po linii czystego realizmu (podkreślenie moje — E. Ch.). Nie podjęliśmy nigdy prób, pozostających w związku z najnowszymi prądami ekspresjonistycznymi, a nawet nie skorzystaliśmy ze systemu ścian kotarowych. [...] Należało poprzestać na realizmie i ograniczyć nasz dorobek kulisy do kilku garniturów pokojowych, przemalowanych od czasu do czasu i do jednej „wolnej okolicy“, uzupełnianej w potrzebie rozmaitymi dostawkami czy zastawkami³⁴.

Osobny problem stanowi warstwa językowo-stylistyczna dramatów Patli. Autor, mimo że nie tworzy typów charakterologicznych, tym bardziej zaś silnie zindywidualizowanych postaci, nie rezygnuje z charakterystyki. Próbuje to robić tradycyjnymi środkami: od zewnątrz poprzez wygląd, działania, gesty, a także charakterystyczne nazwiska (Nicpoń, Miluchny, Gawęda, Klawisz, Przepolski, Świstak), i od wewnątrz, głównie poprzez indywidualizację języka. Służą temu powtarzające się zwroty i powiedzenia (*panie święty, rychtyk*), przekręcanie wyrazów i dorabianie łacińskiej fleksji (*prostus parasolus, zdrowie zdrowicitus, nektarus na miłośćitus*), którymi charakteryzuje Pawła i Polepę z *Dobry zwyczaj nie pozycój*, Klawisza z *Wiejskich zalotów* i inne osoby, z tym że najlepsze efekty osiągnął na tym polu w sztukach współczesnych. Innymi, z upodobaniem używanymi przez Patlę środkami językowo-stylistycznymi są kalambury (np. rajbajcamt — zamiast Arbeitsamt), igranie znaczeniami, etymologia ludowa.

W zakresie obrazowania przeważa konkret i bezpośrednia obserwacja, wyrażająca się w trwałych związkach frazeologicznych i przysłowiach, pozostających na usługach metaforyki i porównań („pogoda dziś jak rybie oko“, „ruszy konceptem jak martwe ciele ogonem“, „wy przed tym piętuchem wasej baby trzęsiecie portkami, jak chochoł w kapuście na wicherze“.)

Zdarza się, że metafory i porównania wychodzą poza krąg bezpośredniego doświadczenia („mrówki by go oblażyły jak Telimene“), zawierają podteksty i aluzje („rządy objęła dynastia Witosa, toteż buzdychamy stały się niemodne“) oraz nawiązują do poetyckich środków ekspresji języka literackiego. Ślady inspiracji literackich ujawniają się w różnorodnej formie.

Patla z reguły sięga do wzorów literackich drugorzędnych, toteż i efekty nie są najlepsze. Widać to najlepiej na przykładzie gwary, stylizacji i archaizacji, do których to sposobów kształtowania wypowiedzi językowej sięga

³⁴ *Tamże*, s. 108—109.

autor zarówno w sztukach historycznych, folklorystycznych, jak i współczesnych. Nawet tam, gdzie gwara prezentuje się stosunkowo najlepiej, można Patli postawić wiele zarzutów. Mieszanie cech dialektycznych, anachronizmy, np. w *Spocznij* gestapowiec mówi gwarą, brak konsekwencji — to tylko niektóre z nich. Sztuki o tematyce obyczajowej pisane są w całości gwarą, didaskalia zawsze językiem literackim, bez względu na tematykę. Niekiedy udaje się autorowi wykorzystać gwarę dla konstruowania sytuacji komicznych, np. w *Przydziale rekruta* oficer ewidencyjny nie może porozumieć się ze Świstakiem, gdyż ten mówi dialektem sądeckim.

Znacznie gorzej radzi sobie pisarz z archaizacją, stosowaną nagminnie w dramatach historycznych. Ogranicza się ona do nagromadzenia form z — ci („czyż ci teraz — zaprzeczycie, że jam gladiator“), jak się wydaje, za przykładem Morawskiego, który postępował podobnie (*Po jantar*). Zupełnie źle przedstawia się indywidualizacja języka Rosjan i Niemców, rojąca się od błędów merytorycznych i dowolności interpretacyjnej. Są to najbardziej uproszczone i schematyczne pod każdym względem postaci w sztukach Patli (Niemcy na przykład zawsze przedstawiani są na modłę hitlerowców, bez względu na kontekst historyczny).

Z poczynionych dotychczas obserwacji wynikają pewne wnioski natury ogólniejszej. Zachodzi mianowicie całkowita współzależność pomiędzy wiedzą i doświadczeniem autora, a światem przedstawionym w jego dramatach. Im większa rozbieżność pomiędzy zamysłem twórczym, a możliwością jego realizacji, tym gorsze efekty. Zasada ta sprawdza się najwyraźniej w tych sztukach, bądź w ich fragmentach, które biorą za temat problemy odległe od codziennego bytowania i obserwacji pisarza. Nasuwa się tutaj analogia do dramatu ludowego w trzecim znaczeniu, który także często grzeszył naiwnością w malowaniu tła wiejskiego i postaci z ludu. Działo się tak dlatego, że autorzy, nie znając środowiska wiejskiego z autopsji, dopuszczali się jaskrawych fałszów psychologicznych i obyczajowych. W dramatach Patli jest podobnie, tylko kierunek odwrotny. W skonwencjonalizowanym świecie bajki królowie modelowani na sposób i podobieństwo bohaterskiego Franusia nie rażą, w legendach historycznych uproszczenia tego typu redukują je do dramatycznej anegdoty, w sztukach współczesnych — budzą zażenowanie i sprzeciw. Różni Przepolscy i pułkownicy ze sztuk żołnierskich to kalki, postaci na wskroś papierowe. Jeżeli żyją, to cudzym życiem, plebejskim. Patli nie stać na stworzenie postaci pełnokrwistych spoza własnego środowiska, ale pokusa okazała się silniejsza. Skonwencjonalizowane gatunki dramatyczne końca XIX wieku (melodramat, farsa, wodewil) zawładnęły wyobraźnią twórczą autora wcale udanych sztuk folklorystycznych i obyczajowych. W dramatach obrzędowych zwrócił się do najbliższej mu tradycji, do folkloru, w obyczajowych zademonstrował nawet niezłe opanowanie nieskomplikowanej techniki dramatycznej takich gatunków, jak farsa i komedia sytuacji,

tyle że na dobrze sobie znanym materiale fabularnym, w pozostałych okazał się wtórny i naśladowczy.

W sumie w bogatym ilościowo i różnorodnym tematycznie dorobku Patli niewiele jest sztuk, legitymujących się walorami stricte literackimi. Oceny tej w sposób istotny nie są w stanie zmienić pozostałe utwory, wyrosłe bądź to na marginesie twórczości dramatycznej, jak pieśni i kuplety, bądź też zupełnie od niej odległe, jak wspomniany już utwór prozą, poświęcony pamięci przedwcześnie zmarłej córki (wyraźna inspiracja *Trenów Kochanowskiego*) oraz epicka próba poematu heroikomicznego *Księga Bohaterów Oddziału Drogowego PKP* (1950), zrodzona pod wpływem mocno zwietrzałej twórczości satyrycznej Aleksandra Morgenbessera³⁵. Możliwości satyryczne Patli potwierdzają także fraszki, które zapewniły mu sukces we wzmiankowanym plebiscycie na wiersz.

Twórczość Patli, bez względu na jej obiektywną wartość, którą rozpatrywać należy i oceniać na gruncie piśmiennictwa ludowego, a nie literatury — jest ewenementem. Nawet jeśli ociera się o grafomanię, pozostaje ciekawym dokumentem zmagania pisarza-samouka z oporną formą dramatu, w którą wpisuje swoją wiedzę o świecie i ludziach. Jak dotąd nie było twórcy ludowego, który by skoncentrował się na dramacie w takim stopniu i uczynił zeń podstawowy sposób wypowiedzi pisarskiej. Na usprawiedliwienie pisarza z Kamionki powiedzieć trzeba, że wybrał formę najtrudniejszą, rzadko uprawianą w pisarstwie ludowym, a że nie osiągnął godniejszych uwagi rezultatów, złożyło się na to kilka przyczyn. Po pierwsze, urodził się i wychował w kręgu kultury miejskiej, w najlepszym razie pozostającej na styku z kulturą ludową. Po drugie, już od młodości związał się z teatrem amatorskim, który ukształtował jego „myślenie artystyczne“, stąd predylekcje ku melodramatowi, farsie, wodewilowi i żartowi scenicznemu. Po trzecie, środowisko, w którym żyje od lat i tworzy, to nie skansen, jak wiele jeszcze wsi na Podhalu, Spiszu czy Orawie. Bliskie sąsiedztwo Nowego Sącza, przenikanie miejskiego wzorca kulturowego spowodowały szybkie przemiany w kulturze i obyczaju. To także jedna z przyczyn, dla której Patla odszedł w swej twórczości od folkloru. Nieprzypadkowo chyba w latach pięćdziesiątych podjął tematykę naukowo-fantastyczną, próbował sił w misterium, scenariuszu filmowym i wodewilu.

Na koniec jeszcze jedną prawidłowość należy i warto zaznaczyć. Przyplwy twórczości łączą się zawsze z aktywną działalnością Patli w teatrze amatorskim, która obejmuje lata 1936—1939 i od wyzwolenia mniej więcej do roku 1953. Lata sześćdziesiąte nic nie wniosły do dorobku Patli. Odcięty od głównej siły napędowej jego twórczości: teatru — zamilkł.

³⁵ Autora poczytnych w XIX wieku poematów heroikomicznych: *Obrona Sokolowa, Pa-lestra, czyli wojna prawników, Myślący burmistrz*.

Patla nie jest pierwszym, ani też jedynym, współcześnie tworzącym pisarzem ludowym Sądeczyny. Za pioniera pisarstwa ludowego na tym terenie uznać trzeba Jana Myjaka-Myjkowskiego, chłopca z Zagórzyna, który działalność literacką rozpoczął w 1875 roku, publikując sporo wierszy i artykułów w ówczesnych pismach ludowych (m. in. w «Przyjacielu Ludu» i sądeckim «Związku Chłopskim») ³⁶. W dwudziestoleciu międzywojennym za pisarza ludowego uchodził Józef Bieniek z Librantowej ³⁷, autor wierszy, felietonów i artykułów ogłaszanych na łamach prasy lokalnej, pisarsko aktywny do dziś, o czym przekonuje lektura *Roczników Sądeckich*, w których znaleźć można jego prace na temat walki zbrojnej w czasie okupacji na terenie Sądeczyny. Zaraz po wojnie zadebiutował tomem poetyckim *Łzy nad brzegów Dunajca* Piotr Krzykalski, chłopski syn z Tęgoborzy. Z działalności społecznej i publicystycznej znany był już przed wojną, po wyzwoleniu zaś poświęca się w większym stopniu działalności literackiej, czego wyrazem może być wydany kilka lat temu drugi tom poezji ³⁸ oraz twórczość gawędziarska, nagradzana na różnych konkursach. Dał się też poznać jako aktywny organizator byłego Międzywojewódzkiego Klubu Pisarzy Ludowych, a obecnie Stowarzyszenia Twórców Ludowych. Mniej znanym od wymienionych jest Eugeniusz Plata, rolnik z Naszacowic, parający się głównie poezją i wierszowanymi kronikami.

Przywołany kontekst regionalny, najbliższy pisarzowi z Kamionki, unaoczniał, że twórczość dramatyczna, którą uprawia i której pozostaje wierny do ostatnich lat, nie posiadała na tym terenie poprzedników, mając na uwadze specyficzny rodzaj literatury, ani nie znajduje naśladowców. Dramat bowiem, jako forma wypowiedzi pisarskiej, raczej obcy jest pisarstwu ludowemu i już samo to stwierdzenie dostatecznie wyjaśnia powody, dla których twórczość Edwrada Patli stała się przedmiotem niniejszego artykułu.

³⁶ Zob. S. Pigoń, *Zarys nowszej literatury ludowej* (przed rokiem 1920), Kraków 1946.

³⁷ Por. E. Smajdor, *op. cit.*

³⁸ P. Krzykalski, *Szarotki* (poezje). Lubelska Biblioteka Ludowa, t. 9 (a), Lublin 1966.