

Maria Jolanta Olszewska
Uniwersytet Warszawski

„Tragedia ludowa” XIX i XX w. Przemiany gatunkowe. Rozważania ogólne

Utwór sceniczny tworzy się w istocie po to, żeby przypomnieć człowiekowi, na jakim świecie żyje i jaką wagę mają czyny, których dokonuje. Słowem, funkcja dramatu jest wyjaśnieniem widowni, jak należy patrzeć na ludzkie poczynania

N. Chiaromonte¹

Artykuł ten podejmuje ciekawe zagadnienie z historii genologii, jakim są przemiany w obrębie jednego gatunku dramatycznego – w tym konkretnym przypadku - dramatu ludowego powstałego pod koniec XVIII wieku i kształtującego obraz wsi i bohatera chłopskiego w teatrze aż do schyłku wieku XX². Na przełomie XIX i XX wieku osiągnął on swą najwyższą estetyczną formułę – tragedię ludową - osadzoną w tradycji kategorii tragizmu w podstawowym Arystotelesowskim tego słowa rozumieniu. Tragedia ludowa czy chłopska (drugi człon nazwy można traktować wymiennie) stanowi zatem genologiczną odmianę dramatu ludowego³. W dziejach twórczości dramatycznej, począwszy od Oświecenia po współczesność, dramat ludowy stanowi co prawda dość wąski wycinek, ale dający się wyodrębnić i opisać jako zjawisko literackie, które ma swój rodowód i dużą liczbę reprezentacyjnych dzieł.

Dramaty ludowe nigdy nie należały do wiodących, ekspansywnych gatunków dramaturgicznych. Właściwie należałoby mówić o ich marginesowym usytuowaniu na ówczesnej mapie teatralnej. Sytuacja nie uległa zmianie aż do czasów nam współczesnych. Także przez krytyków utwory te rzadko były wysoko oceniane od strony warsztatowej z zakresu technik pisarskich, jak i ideowej. Ówczesny teatr nie był zresztą przygotowany do wystawiania nowego typu sztuk „ludowych”, które poza utworami Wyspiańskiego czy Żegadłowicza nader rzadko pojawiały się na scenie, poza wodewilami, feeriami czy melodramatami niechętnie witane przez publiczność. Wystawienie sceniczne często, jak np.

¹ N. Chiaromonte, *Granice duszy*, przeł. S. Kasprzysiak, wybór i oprac. S. Kasprzysiak i P. Kłoczawski, Warszawa 1996, s. 350–351.

² Istnieje obszerna monografia poświęcona dramatu ludowemu R. Górski, *Dramat ludowy XIX wieku*, Warszawa 1969.

³ Temu zagadnieniu poświęciłam obszerną pracę „*Tragedia chłopska*”. *Od W. L. Anczyca do K. H. Rostworowskiego. Tematyka-kompozycja-idee*, Warszawa 2001. Ten artykuł opiera się głównie uzupełnionych na rozpoznaniach i wnioskach zaprezentowanych w tej książce.

miało to miejsce w przypadku prapremiery *W noc lipcową...* Bolesława Gorczyńskiego, deformowało realistyczną strukturę sztuki, a tragizm sprowadzało na poziom melodramatu. Rzadko w tych sztukach grywali aktorzy tragiczni. Awans estetyczny dramatu chłopskiego wyznaczała droga, jaką odbył on ze scen teatrzyków ogródkowych i miejskich na deski sceniczne zawodowych renomowanych teatrów: Warszawy, Krakowa, Lwowa, Łodzi i Poznania, gdzie był oglądany przez publiczność wykształconą, mającą inne potrzeby kulturalne niż odbiorca ludowy. Niemniej jednak trzeba pamiętać, że:

[...] społeczną akceptację realistycznego dramatu chłopskiego utrudniały, żywotne w świadomości Młodej Polski [...], wodewilowo-idylliczne wyobrażenia wsi, sterujące gustami publiczności i koncepcjami inscenizacyjnymi teatrów. Ułatwiały one karierę widowiskom folklorystycznym, odwołującym się do czytelnich i zadomowionych społecznie konwencji scenicznych.

Nowatorskie natomiast, a niejednokrotnie odkrywcze psychologicznie i cenne ze względów poznawczych, realistyczne konstrukcje bohaterów chłopskich – mimo wysiłków krytyki – z trudem torowały sobie drogę na sceny teatralne. Realizm psychologiczny młodopolskiego dramatu ludowego, uznawany za jego cechę wyróżniającą, nie satysfakcjonował widać oczekiwań ówczesnej widowni, odnoszącej ciągle jeszcze repertuar ludowy do manifestacyjno-patriotycznych lub ludycznych sytuacji odbiorczych⁴.

Dramat ludowy, o mało wyrazistych genologicznie wyznacznikach, kształtował się jako wypadkowa różnych, artystycznych dążeń i kierunków, wpisujących się w historię zarówno literatury, jak również teatru. Ale tak naprawdę tragedia „ludowa” w pełni zaistniała tylko w sferze literackiej, funkcjonując jako „fakt” literacki, wpisujący się w ogólne tendencje literackie epoki. Dlatego traktując ją jako zjawisko literackie należy odczytywać ją przede wszystkim w szerszym kontekście rozwoju literackiego, ze szczególnym uwzględnieniem przemian w obrębie dramatu, nie zapominając jednak o teatrze, zwłaszcza o doświadczeniach Wielkiej Reformy Teatru.

Strukturę artystyczną dramatu „ludowego”, badanego zgodnie z założeniami literackiej teorii dramatu, analizowanego i ocenianego więc z punktu widzenia jego wartości literackich, można badać w różnych przekrojach, co pozwala na odkrycie zasady kształtującej całość wypowiedzi. Nie można przy tym wyeliminować wpływu „ducha” epoki, szczególnie estetyki dramatu Młodej Polski, kształtującej te utwory na zupełnie innych zasadach, jak miało to miejsce w teatrze mieszczańskim czy romantycznym. Polski dramat „ludowy” pozostawał pod wpływem obowiązujących wzorców zachodnich, począwszy od „sztuki dobrze skrojonej”, a następnie dzieł dramatycznych Sudermanna, Ibsena, Maeterlincka, Hauptmanna, d’Annunzia, Tołstoja, które po różnych przemianach z powodzeniem wchłonił w swe struktury. Młoda Polska przynosi zasadnicze zmiany w kształtowaniu tekstu dramatycznego,

⁴ L. Tatarowski, *Poglądy na ludowość w czasopiśmiennictwie młodopolskim*, Warszawa – Wrocław 1979, s. 82.

zwłaszcza w dziedzinie wykorzystywania wszelkich jego niedialogowych partii. Trzeba wziąć pod uwagę zróżnicowanie typologiczne dramatu okresu przełomu wieków. Okres ten przynosi także kolejną, niezwykle ważną – po romantycznej – rewolucję formalną, przemianę struktury dramatu wyznaczającą w obrębie tej dramaturgii różne nurty⁵. Przy tym każdy z tekstów potrafił zachować własny, indywidualny charakter:

Przeobrażenia w zakresie dramatu [w tym także „ludowego” – przyp. M.J.O.] można by scharakteryzować jako przemianę wartości, więcej: całkowite odwrócenie hierarchii czynników strukturalnych. Przesunięcie to dotyczy przede wszystkim takich pojęć, jak akcja, charaktery, dialog, które teraz uzyskują zupełnie inny sens i funkcję w strukturze całości. Zestawienie ich nowego wyrazu z tradycyjnym pojęciem tych terminów wykaże, że wielki dystans dzieli dramat Młodej Polski od poprzedzającej go epoki⁶.

W interesującym nas okresie około dwustu lat - od końca XVIII wieku po koniec wieku XX dramat ludowy podlegał wyraźnej ewolucji, przybierając różne formy i posługując się w odmienny sposób językiem, decydującym o jego kształcie formalnym i jego artystycznym wyrazie. Proces ewolucji tragedii „ludowej” przebiegał od widowisk oświeceniowych, melodramatów chłopskich i pierwszych prób dramatów realistycznych „z życia ludu” ku rodzinnej „tragedii chłopskiej”, w której rys ludowości jest jednym z elementów realistycznego wypełniania fabuły i czasoprzestrzeni sztuk aż po utwory manifestujące swój ponadczasowy sens wpisane we wzorce tragediowe, misteryjno-moralitetowe lub paraboliczne. Analiza wybranych tekstów, skupiona na zmianach w obrębie tematyki i problematyki wiejskiej, rodzajów fabuły, kreacji bohaterów, środków teatralnych i języka dramaturgicznego pokazuje ewolucję gatunkową, polegającą na ograniczeniu widowiskowości na rzecz prawdy życiowej, a następnie na ujawnieniu w losach chłopskich elementów tragizmu, co z kolei pozwala na wskazanie uniwersalnych wyznaczników ludzkiej kondycji. Zasadniczo jest to ewolucja charakterystyczna dla ówczesnego dramatu młodopolskiego⁷.

Za punkt wyjścia dla tej ewolucji należy uznać operę narodową (komiczną) *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale* (1793/94) Wojciecha Bogusławskiego. Za kolejny, ważny etap w rozwoju dramatu „ludowego”, zapowiadającego tragedię ludową należy uznać obszerną, różnorodną twórczość dramatyczną Władysława Ludwika Anczyca (np. *Gorzalka*, *Emigracja chłopska*) i Jana Kantego Galasiewicza (np. *Ciarachy*), natomiast za moment zwrotny i przełomowy opublikowanie w 1890 roku rodzinnej tragedii ludowej *Świat się kończy! Dramat z życia ludu wielkopolskiego* Jana Kasprowicza, sytuującej się w kręgu

⁵ P. Szondi, *Teoria nowoczesnego dramatu (1880-1950)*, przeł. E. Misiólek, Warszawa 1976; H.T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska i M. Sugiera, Kraków 2004.

⁶ I. Sławińska, *Tragedia w epoce Młodej Polski. Z zagadnień struktury dramatu*, Toruń 1948, s. 151.

⁷ L. Eustachiewicz, *Dramaturgia Młodej Polski. Próba monografii dramatu z lat 1890-1918*, Warszawa 1986.

przekształconych w duchu idealistycznym wzorców naturalistycznych, a za punkt szczególnie i kulminacyjny wystawienie *Kłatwy* Wyspiańskiego w roku 1899, będącej twórczym przekształceniem zasad tragedii antycznej. Od końca XIX wieku aż po współczesność wykształcają się dwa nurty tragedii „ludowej”.

Do pierwszego, wychodzącego od analizy środowiska wiejskiego i od tej strony dochodzącego do ujęć syntetycznych należą wpisujące się w różnie rozumiany i przekształcany paradygmat naturalistyczny utwory dramatyczne, poza wymienionym już dramatem Kasprowicza, sztuki: Ignacego Sewera Maciejewskiego i Tadeusza Micińskiego (*Marcin Łuba*), Andrzeja Niemojewskiego (*Familia*), Władysława Orkana (*Postrożni*, *Skapany świat*), Macieja Szukiewicza (*Na wymowie*), Andrzeja Galicy (*Przysięga*), Juliusza Kędziory (*Burza*) i wspólnie Joanny Górczyckiej (*Odmieniec*, *Kozi róg*). Siłą napędową i tragediotwórczą w tych utworach staje się bezwzględna walka o ziemię, która, podobnie jak w Zolowskiej powieści, urasta do rangi fatum i kłatwy, co otwiera te teksty na metafizykę. W ten sposób wyżej wymienieni twórcy, ujmując problem wiejskiego losu od strony realizmu, wbudowują w strukturę swych utworów mit tragiczny. Historia rozgrywająca pomiędzy wiejskimi opłotkami nabiera wymiarów uniwersalnych.

Do drugiej grupy sztuk, objętych przez nas wspólnym terminem tragedia „ludowa”, poczynając od wspomnianej powyżej *Kłatwy* Wyspiańskiego i jego *Sędziów*, można zaliczyć utwory: Orkana (*Wina i kara*, *Franek Rakoczy*), Bolesława Górczyńskiego (*W noc lipcową*), Leopolda Staffa (*Południca*), Emila Zegadłowicza (*Nawiedzeni*, *Lampka oliwna*, *Głaz graniczny*), Karola Huberta Rostworowskiego (*Niespodzianka*), a ze współczesnych, przy pewnych zastrzeżeniach, Teresy Lubkiewicz-Urbanowicz (*Wijuny*) i Wiesława Myśliwskiego (*Drzewo*).

Trzeba pamiętać, że sięganie do tematyki wiejskiej oraz próby jej nowego, estetycznego opracowania nie są związane tylko z praktyką teatralną, choć oczywiście ważne okazuje się znalezienie uzasadnia dla wyboru formy teatralnej dla przedstawienia wiejskiego świata i bohatera. Gatunkiem w jakimś sensie pokrewnym dramatu ludowemu jest powieść ludowa, podejmująca podobny temat, ale realizująca go w sposób rozmaity począwszy od powieści tendencyjnej i melodramatycznej aż po powieść obyczajową i psychologiczną. Dokonane zestawienia w zakresie: tematów, koncepcji bohaterów, schematów fabularnych, operowania kategoriami czasu i przestrzeni, wykorzystywania wątków, motywów i obrazów itp. muszą prowadzić do nieustannej konfrontacji dramatu ludowego z poczytnymi wtedy powieściami i nowelami chłopskimi m.in. Józefa Ignacego Kraszewskiego, Adolfa Dygasińskiego, Henryka Sienkiewicza, Bolesława Prusa, Elizy Orzeszkowej, Sewera (Maciejewskiego), Stefana

Żeromskiego, Orkana czy Władysława Reymonta, a współcześnie np. Lubkiewicz-Urbanowicz, Edwarda Redlińskiego czy też Wiesława Myśliwskiego. Z tego porównania niewątpliwie zwycięsko wychodziła powieść. Niski poziom artystyczny dramatów ludowych, którym bliżej było do sztuki popularnej niż wysokiej, sprzyjało traktowaniu ich „jako odprysku prozy, swego rodzaju ubocznej produkcji, zagospodarowania resztek materiałowych. Z drugiej strony – zestawiając [...] [formy epickie z dramatycznymi – przyp. M.J.O.], sprawdzając stopień i sposób ich realizacji, czyli przede wszystkim mierząc doskonałość wykonania, niemal sprawdzając zawartość „dramatu w dramacie” potwierdzono w ten sposób niską jego ocenę”⁸.

Warto zastanowić się, dlaczego ten sam w gruncie rzeczy temat ludowy autorzy w tym okresie próbowali realizować raz w dramatycznej, a raz w epickiej formie. W przypadku powieści i dramatu o tematyce ludowej kategorii dramatyczności czy epickości w sposób mało satysfakcjonujący odpowiadają im tylko właściwym tematami. Zwłaszcza, że „teatralność jest przed gatunkowa i poprzedza wszelką świadomość gatunkową. Wystarczy zwyczajna ludzka sytuacja, żeby ustanowić odpowiednik sytuacji teatralnej, żebyśmy mieli do czynienia z elementami gry. Teatralne bywają także powieści”⁹. Przykładem tego mogą być powieści ludowe Kraszewskiego np. *Chata ze wsią*, *Orzeszkowej Bene nati*, *Zapolskiej Małuszka* z powodzeniem poddane adaptacjom scenicznym, cieszącym się dużym powodzeniem wśród publiczności. Ze względu na dużą teatralność *Dziurdziów* również w ich przypadku myślano o przeniesieniu na scenę¹⁰. Okazuje się, że w ostatecznym rozrachunku wyjaśnienie kwestii wyboru przez autora dramatyczności czy epickości, pomijając modę narzuconą przez epokę czy też czynniki materialne, nie jest sprawą łatwą do rozstrzygnięcia, najczęściej wpływ na to miały czynniki sytuacyjne.

Dramat ludowy wpisuje się, o czym była już mowa, w złożoną historię literatury, dramaturgii i teatru drugiej połowy XIX wieku i pierwszych dekad wieku XX. Wtedy już funkcjonowały dwa różne obiegi teatralne: teatr – przedsiębiorstwo o charakterze komercyjnym i rozrywkowym oraz teatr „świątynia sztuki”, „teatr tragiczny”, będący domeną

⁸ Problem konfrontacji powieści i dramatu na przykładzie twórczości S. Żeromskiego omawia: E. Kalemba-Kasprzak, *Prometeusz z przepiórką. Dramaty Stefana Żeromskiego: od Czarowica do Przełęckiego*, Poznań 2000, s. 15; o pojęciu powieści ludowej pisze m.in. K. Kłosiński, *Mimesis w chłopskich powieściach Orzeszkowej*, Katowice 1990, s. 26–29.

⁹K. Kłosiński, op. cit., s. 19; por. O. Frejdenberg, *Mit i literatura drevnosti*, Moskwa 1978, s. 434, 440 i nast. Autorka stawia tezę w kontekście genezy tragedii antycznej, że narracja jest późniejsza niż przedstawienie dramatyczne; por. też, *Metafora*, tłum. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 2, s. 321–348.

¹⁰ Szeroko o możliwościach efektów teatralnych w powieści, zbliżeniu za pośrednictwem tematyki ludowej, powieści i sztuki teatralnej, o zakresie i sposobach wykorzystania *mimesis* teatralnej przez *mimesis* powieściową pisze interesująco: K. Kłosiński, op. cit., s. 128–142.

sztuki „wysokiej”¹¹. Ze względu na zapotrzebowanie publiczności na sztuki ludowe o charakterze rozrywkowym w ich wodewilowo-operetkowym kształcie utwory te na stałe zagościły na scenach popularnych teatrzyków ogródkowych, miejskich oraz prowincjonalnych, stanowiąc żelazny punkt ich repertuaru. Temat ludowy powoli wkraczał także do repertuaru teatrów rządowych. Już wtedy zostało zakwestionowane powszechne przekonanie, że temat wiejski nie daje szansy na stworzenie pełnowartościowej estetycznie wypowiedzi dramaturgicznej i może zainteresować tylko ludowego odbiorcę.

Dramat o tematyce wiejskiej, włączony w rytm literackich przemian epoki, był nierozzerwalnie złączony z praktyką teatralną Młodej Polski i XX-lecia międzywojennego, przy czym „nie istnieje [...] żadna istotna cezura oddzielająca dramat międzywojenny od młodopolskiego; cezura w zakresie prozy jest nadzwyczaj słaba”¹². Kształtowanie się modelu dramatu współczesnego w wyniku demontażu tradycyjnych zasad komunikacji gatunkowej łączyło się z coraz bardziej powszechnym poczuciem anachronizmu zastanych form genologicznych, a zwłaszcza negacji zasad *pièce bien faite*, co ostatecznie musiało doprowadzić do przekształcenia podstawowych dla dramatu arystotelowskiego pojęć takich jak: akcja, charaktery, czas i miejsca akcji, stylu wypowiedzi, narracji dramatycznej środków teatralnych i języka dramatycznego, do świadomej rezygnacji z efektownych chwytów teatralnych, na rzecz „ekscentryzmów” (termin Dobrochny Ratajczakowej), wprowadzających minimalizm dramaturgiczny oraz preferujących jasność gry aktorskiej i świadomość konwencji scenicznej. Słowo, do tej pory będące podstawą wypowiedzi dramaturgicznej, wzmacniano lub nawet zastępowano innymi środkami ekspresji, nadając szczególne znaczenie pantomimie¹³. Budowanie nowej, opozycyjnej formy dramaturgicznej wobec tradycyjnych konwencji dla twórców tego okresu stało się sposobem manifestowania nowoczesnego postrzegania świata. W myśl ówczesnych postulatów estetycznych w strukturze gatunkowej miał odbijać się skomplikowany i niejednoznaczny kształt epoki nowożytnej, której pesymizm wyrastał z poczucia nieodwracalnego kryzysu wszelkich wartości i rozchwiania epistemologicznego.

W obliczu narastających tendencji modernistycznych w sztuce teatralnej tego okresu pojawiła się ważna kwestia sposobów funkcjonowania dramatu ludowego w ramach nowej

¹¹ D. Ratajczakowa, *Komedia w epoce Młodej Polski*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1995, s. 523; por. R. Taborski, *Komedia – sztuka – dramat. Z badań nad gatunkami dramatycznymi w Polsce 1840–1918*, „Przegląd Humanistyczny” 1987, z. 1.

¹² R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 14.

¹³ D. Ratajczakowa, *Komedia...*, s. 520. D. Sajewska, *Chore sztuki. Choroba, tożsamość/dramat. Przemiany podmiotowości oraz formy dramatycznej w utworach scenicznych przelomu XIX i XX wieku*, Kraków 2005, s. 428 i nn.

strategii komunikacyjnej¹⁴. Szybko okazało się, że u progu XX wieku dramat ludowy nie pozostał jednak tylko spetryfikowaną formułą stosowaną do skomercjalizowanej twórczości literackiej i teatralnej, ale wtedy właśnie zostały podjęte poważne próby modernizacji gatunku, o czym świadczą wspomniane sztuki Kasprowicza, Orkana, Niemojewskiego, Szukiewicza, Wyspiańskiego, Staffa, Zegadłowicza i Rostworowskiego. W swej wcześniejszej, skostniałej formule dramat chłopski skazany byłby na wegetację na deskach podrzędnych teatrów, gdzie w końcu umarłby śmiercią naturalną. W chwili, kiedy teatr komercyjny utracił swe znaczenie jako czynnik, mogący zagwarantować innowacyjność i wolność twórczą, wtedy dramat ludowy, podobnie jak inne gatunki np. komedia lub tragedia zaczął podlegać procesowi stopniowej „literaturyzacji”. Przez zbliżenie się do literatury „wysokiej” mógł oczekiwać z jej strony gwarancji dla swej niezależności estetycznej. Dzięki temu dramat ludowy pozostał otwarty na wartości literackie, a sceniczne preferencje, uzasadnione gustami komercyjnej publiczności zeszyły na plan dalszy.

Początkowo, o czym była mowa, gatunkowo dramat chłopski zbliżył się do paradygmatu naturalistycznego, a wkrótce do krystalizujących się wtedy, wysoko cenionych form tragediowo-misteryjnych, które realizowały koncepcje estetyczne powstałe w wyniku młodopolskich sporów aksjologicznych o piękno – prawdę – dobro, dotyczących sposobów wartościowania świata jako całości¹⁵. Gra z zastaną konwencją dramatyczną i teatralną stała się podstawą dla działań twórczych, nie zawsze jednak satysfakcjonujących i pełnowartościowych estetycznie¹⁶. Pisarze, dystansując się wobec utrwalonych, a właściwie już skostniałych w utworach dramatycznych norm, decydujących o pojawianiu się i sposobach organizacji wszelkich rozróżnialnych rozwiązań literackich, próbowali je przełamać z różnym zresztą powodzeniem tak jak ma to miejsce w *Świat się kończy!* Kasprowicza, *Familii* Niemojewskiego, *Skapanym świecie* Orkana lub na nowo zinterpretować, twórczo przekształcając elementy tradycji literackiej, o czym świadczą *Kłątwa* i *Sędziowie* Wyspiańskiego, *Południca* Staffa, *Lampka oliwna* Zegadłowicza.

W ten sposób dochodzimy do istoty zagadnienia tragedii ludowej. Świetność polskiej myśli estetycznej na temat tragedii i tragizmu przypada na koniec wieku XIX i na pierwsze lata wieku XX. Ten czas intensywnego myślenia o tragedii i tragizmie zaowocował „polską” teorią tragizmu zaprezentowaną w pismach Ostapa Ortwina, Stanisława Brzozowskiego,

¹⁴ Pojęcie strategii komunikacyjnej przyjmujemy za: J. Lalewicz, *Komunikacja językowa i literatura*, Wrocław 1975.

¹⁵ B. Szumańska, *Spór o wartości w epoce Młodej Polski*, [w:] *Stulecie...*, s. 9–20.

¹⁶ A. Okopień-Sławińska, *Rola konwencji w procesie historyczno – literackim*, [w:] *Proces historyczny w literaturze i sztuce*, Warszawa 1976, s. 61 i nn.

Stanisława Lacka i Michała Sobieskiego, a nawet „kontrteorią” Irzykowskiego (*Dostojny bżik tragiczności*). Koncepcja tragedii modernistycznej i tragizmu wyrastała z przeświadczenia, że współczesny świat po doświadczeniach Wielkiej Rewolucji Francuskiej i romantyzmu charakteryzuje się bezpowrotną utratą harmonii w jej oświeceniowym znaczeniu. Ulegając coraz większej fragmentaryzacji, nie daje się już zamknąć w jednoznacznie czytelną formułę. Akt „egzorcyzmowania chaosu” (termin Ryszarda Nycza)¹⁷ musi być poprzedzony „czasem destrukcji”, a scalanie świata na nowo odbywa się przez „wytworzenie fragmentarycznej siatki topologicznych odniesień do pewnego nadrzędnego mitycznego czy symbolicznego *uniwersum*”¹⁸. W przypadku autorów tragedii modernistycznej, w tym także tragedii ludowej, aktywna postawa wobec współczesności i twórcza, nastawiona na dialog wobec tradycji stała się świadomą strategią artystyczną opartą na świadomie podjętych działaniach intertekstualnych. Ich działalność artystyczna nie łączyła się zatem z poczuciem klęski moralnej i alienacją, tylko wyrastała z potrzeby przezwyciężenia stanów melancholii związanej z opisem świata w kategoriach pustki, wyczerpania i poczucia braku sensu¹⁹. Tak więc tragedia młodopolska w swym ideowo-estetycznym założeniu miała być pozytywną odpowiedzią na dekadencją przestrzeń negacji, której można – według poety - przeciwstawić zrekonstruowane, niepodlegające redukcji czy eliminacji centrum aksjologiczne mocno osadzone w strukturze semantycznej tragediowego tekstu.

Na przestrzeni wieków tragedia jest tym gatunkiem, który pozwala podjąć trudne rozważania na tematy ostateczne, a zwłaszcza śmierci, tak jak wyłożył to Hegel w *Fenomenologii ducha*:

Śmierć jest czymś najstraszliwszym, i żeby trwale zachować to, co umarło, na to trzeba największej siły [...]. Życiem ducha nie jest takie życie, które lęka się śmierci i ucieka przed zniszczeniem, chcąc pozostać nieskażone, lecz takie życie które potrafi śmierć wytrzymać i w niej się nadal zachować [...] potęgą jest duch tylko wtedy, kiedy negatywności patrzy prosto w oczy i przy niej się zatrzymuje²⁰.

U podstaw całokształtu twórczości twórców modernistycznych leży zatem ważne doświadczenie egzystencjalne – „studiowanie życia jako fenomenu, którego wieczna i skryta istota pozostaje zagadką”²¹. Twórcy tego okresu, zgodnie z indywidualnym podejściem do koncepcji sztuki, wierzyli, każdy w różnym stopniu i zakresie, że człowiek jest zdolny do

¹⁷ R. Nycz, „Wyrażenie niewyraźnego” w *literaturze nowoczesnej (wybrane zagadnienia)*, [w:] *Literatura wobec niewyobraźnego*, red. W. Bolecki i E. Kuźma, Warszawa 2000, s. 99.

¹⁸ Zob. J. Parandowski, *Humanizm Leopolda Staffa*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 28.

¹⁹ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998, s. 16 i nn.

²⁰ G. W. Hegel, *Fenomenologia ducha*, t. I, przeł. A. Landman, Warszawa 1963, s. 44.

²¹ W. Bolecki, *Impresjonizm w prozie modernizmu (wstęp do modernizmu w literaturze polskiej XX wieku)*, [w:] *Punkt widzenia w teście i dyskursie*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska i R. Nycz, Lublin 2004, s. 244.

duchowego męstwa, do tego aby przezwyciężyć traumę śmierci, czyli pokonać zawartą w niej negatywność, a dzięki osiągniętej wiedzy tragicznej osiągnąć wyższy stopień świadomości. Wykorzystywali świadomość śmiertelności do rekonstrukcji bytu, nie traktując jej jednak, tak jak Martin Heidegger, jako ostateczną negatywność. Nieuchronność śmierci, utożsamiana z przeznaczeniem, z *fatum*, przeniesiona ze sfery fizjologii w płaszczyznę estetyczną pozwoliła im stworzyć dystans wobec rzeczywistości, co z kolei dało im szansę na zbudowanie konstrukcji estetycznej, odzwierciedlającej „blask transcendencji i niewypowiadalnej do końca tajemnicy”, umożliwiło uniwersalizację śmierci i rekonstrukcję języka wartości²². Ale za nim to nastąpiło tragedia chłopska musiała przejść określoną ewolucję, charakterystyczną, o czym była mowa, dla modernistycznego dramatu.

Rodzinne tragedie „ludowe”, podobnie jak ówczesne powieści o tematyce wiejskiej, wychodząc od analizy środowiska wiejskiego, dążyły do oddania „absolutnej prawdy życia” środowiska wiejskiego. Do tragedii i tragizmu sztuki te zbliżały się od strony przekształconego na polskim gruncie, specyficznie rozumianego paradygmatu naturalistycznego²³. Twórcy tych sztuk nie tyle dążyli do skopiowania życia codziennego na scenie, aby w ten sposób uzyskać maksymalne podobieństwo do pozateatralnej rzeczywistości, co do osiągnięcia na scenie efektu realności. W tym celu wykorzystywali wspólną z widzami wiedzę na temat świata, doceniając przy tym rolę dekoracji pełniących funkcję podobną do kluczowych opisów w powieści realistycznej czy naturalistycznej, a zatem podzielali przekonanie, że bohaterowie nie mogą występować na neutralnym gruncie teatralnym, gdyż żyją i działają we właściwym tylko dla siebie otoczeniu. Realia na scenie budują wrażenie rzeczywistości wiejskiej, ale również dostarczają informacji o życiu mieszkańców i ich postawie wobec świata, co jednocześnie odciążało dialog sceniczny. Tym samym autorzy tych sztuk docenili organiczny związek pomiędzy otoczeniem a zachowaniem bohaterów i potrafili wyciągnąć z tego odpowiednie wnioski. Tak więc dekoracja w tych dramatach pełni funkcje nie tylko tła, ale stawała się czymś zdecydowanie więcej - niezbywalną częścią określonego świata przedstawionego, w szczególny sposób służącą charakterystyce jego mieszkańców i będącą nośnikiem sensów naddanych. Odkrywanie postulowanej prawdy o rzeczywistości w tych utworach łączyło się zatem z walką z dotychczasową fasadowością, idealistycznymi złudzeniami i iluzorycznością dramatu ludowego, wpisanego w formułę teatru mieszczańskiego i *pièce bien faite* (w tym wypadku:

²² D. Ratajczakowa, *Drogocenny mit tragedii*, [w:] eadem, *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 2, Wrocław 2006, s.141.

²³ G. Matuszek, *Akt pierwszy. W chłopskim milieu*, [w:] eadem, *Naturalistyczne dramaty*, Kraków 2001, s. 309-326.

melodramatu, farsy, wodewilu, śpiewogry, operetki), gdzie reakcja publiczności wyznaczała estetyczne i aksjologiczne prawa dramatu.

Pierwsze sztuki o tematyce wiejskiej, czyli sztuki Kasprowicza, Orkana, Sewera, Niemojewskiego, Szukiewicza, Galicy i Kędziory, oparte były na przekonaniu o możliwości dotarcia do ogólnej prawdy o świecie i ludzkiej egzystencji przez analizę tego, co szczegółowe (metoda „mikroskopu” czy „szkieł powiększających”). Zolowski postulat uczynienia z teatru „studium” i „obrazu życia”, z mniejszym lub większym skutkiem realizowany w powyżej wskazanych sztukach, musiał prowadzić do akceptacji referencyjnego stosunku do rzeczywistości i ujęć werystycznych oraz do uznania ich dominacji nad ekspresyjną funkcją sztuki. Dlatego dowartościowanie obserwacji bezpośredniej i związanych z nią technik analitycznych, mających swe uzasadnienie w przyjętych założeniach teoriopoznawczych, prowadziło do utraty przez te utwory charakteru syntetycznego i wymuszało skupienie uwagi twórców na analizie „dokumentów ludzkich”.

Wieś i jej mieszkańcy są tu zazwyczaj „podglądani” przez przybysza z zewnątrz, funkcjonującego na zasadzie *porte parole* autora sztuki. Bohaterowie – ludzie z „krwi i kości” - zostali umieszczeni w ich naturalnym *milieu*, co znalazło swe odzwierciedlenie w budowie dramatu i wyraziło się głównie w rezygnacji z akcji opartej na intrydze na rzecz sytuacji oraz na zakwestionowaniu zasad „piramidowej” konstrukcji dramatu według teorii Gustava Freytaga (*Die Technik des Dramas*, 1863). Jednocześnie w tego typu sztukach ludowych, dzięki wpisaniu ich w przekształconą na gruncie polskim konwencję naturalizmu, dramaturgom udało się odsłonić archetypowe warstwy w człowieku i przez odwołanie się do najbardziej pierwotnych reakcji ludzkich zbudować dramat „ludowy” na podłożu archetypowym – na namiętnościach, pożądaniu, miłości, zbrodni i śmierci.

W ten sposób twórcy zbliżali się do współczesnej teorii „kozła ofiarnego” René Gerarda w jego *Sacrum i przemoc czy Kozła ofiarnego*. „Kozłowi ofiarnemu” przypisana została kulturotwórcza rola w rozładowywaniu negatywnych emocji społecznych, dzięki czemu może nastąpić zmiana w zachowaniu społeczeństwa. Jeden z bohaterów tragedii zostaje obciążony grzechami całej wspólnoty, okazuje się winny społecznego kryzysu i odpowiedzialny za spadające na społeczność nieszczęścia. Staje się ofiarą, przy czym nie jest to bynajmniej ofiara dobrowolnie złożona z siebie na zbawienie świata z miłości do Boga i ludzi. Skupia on na sobie całą nienawiść społeczną i swoją śmiercią ją likwiduje. Jego męka i śmierć, mające charakter rytualny, pozwalają na oczyszczenie z przemocy w wymiarze społecznym. Społeczność zostaje oczyszczona z agresji i może zintegrować się na nowo i odrodzić. Pojęcie ofiary zostało tu ściśle powiązane z agresją społeczną i jej rozładowywaniem, co doskonale

udało się pokazać dramaturgom w poszczególnych scenach takich dramatów jak *Familia* Niemojewskiego czy *Skapany świat* Orkana.

W ten sposób w tych analizach środowiska wiejskiego prowadzonych z uwzględnieniem czynników o charakterze biologicznym i środowiskowym tworzyła się „szczelina”, przez którą w okrutny świat naturalistycznej walki o byt wkracza metafizyka. Tak więc szybko okazało się, że z „wiejskiego” świata nie uda się jednak wyeliminować antropologizmu i metafizyki obecnej chociażby w postaci tragicznego mitu ziemi powiązanego z mitem kozła ofiarnego. Dlatego prawie równolegle obok grupy dramatów „ludowych”, rodzinnych tragedii chłopskich, pojawiła się grupa utworów dramatycznych również sytuujących akcję na wsi i powołujących do życia bohaterów chłopskich, ale zwracających się w stronę rzeczywistości wiejskiej ze stanowiska określonej „abstrakcyjnej” prawdy. Oznacza to, co poświadcza m.in. *Poetyka* Arystotelesa, że schemat akcji i bohaterów dzieła tragediowego poprzedza zaistnienie samego dzieła. Jest to związane z tym, że:

Tragedia w swej istocie nie dotyczy problemów społecznych i politycznych, nie propaguje żadnej idei, lecz proponuje ukazanie najważniejszych problemów, które pochłonięci codziennością często ignorujemy. Stawia człowieka wobec nieskończoności, wobec jego możliwości i ograniczeń, sugeruje istnienie znajdujących się poza ludzkim zasięgiem tajemniczych sił, których działania nie da się przewidzieć i których moc znacznie przewyższa możliwości człowieka²⁴.

Celem tragedii jest demonstrowanie z perspektywy ogólnej i uniwersalnej fatalnej niestałości ludzkiego losu i związanej z tym problematyki zła w różnych wymiarach. Wybór tragedii, której pojęcie wykracza poza wąsko, doktrynalnie rozumianą gatunkowość, łączył się z charakterystycznym dla tej epoki traktowaniem literatury jako aktu poznawania świata. Wybór gatunku miał charakter filozoficzny, a dokładniej rzecz traktując epistemologiczny i jednocześnie aksjologiczny. Wybór tragedii ujawnia sposób poznawania przez danego twórcę świata, co nie pozostawało bez wpływu na przyznanie temu gatunkowi szczególnego znaczenia przy rozwiązywaniu problemów o charakterze egzystencjalnym, światopoglądowym i filozoficznym. W takim ujęciu staje się rzeczą oczywistą, że tragedia, o czym świadczą m.in. teksty estetyczne Ortwin, Lacka, Stena, czy Wyspiańskiego stała się również próbą odtworzenia języka aksjologicznego, a przez to mniej lub bardziej udaną próbą wykreowania aksjologicznego uniwersum w świecie pozbawionym takiego „centrum sensu”.

Ma to swoje znaczenie w kontekście wielowiekowego „sporu o tragedię”, czyli w poszukiwaniach definicji tragedii jako formy historycznie niezmiennej, realizującej „rdzenne”

²⁴ Definicja tragedii wg A. Nicolla, [cyt. za:] T. Pyzik, *Teoria tragedii. Ze studiów nad koncepcją tragedii w angielskich i amerykańskich badaniach literackich po II wojnie*, Katowice 1976, s. 131.

cechy tego gatunku²⁵. Twórcy tego okresu, zgodnie z przyjętą koncepcją filozofii gatunku, świadomie rezygnowali od mówienia o tragedii „w ogóle”, czyli szukania idealnego wzorca tragedii zgodnie z dyrektywami *Poetyki* Arystotelesa na rzecz tragedii współczesnej.

Od piętnastego wieku każde pokolenie próbuje przepisywać na nowo tekst Arystotelesa interpretując go lub rozszerzając. Nigdy jednak nie powiedziano niczego – jak twierdzi wybitny krytyk i teoretyk dramatu i teatru John Gassner – co miałyby znaczenie absolutne i co wykraczałoby w jawny sposób poza zakres uprzedzeń lub dążeń danego okresu, narodu czy danej grupy *littérateurs*, widzów albo czytelników. Już sama próba definicji zakresu tragedii wprowadza, jak się zdaje, tylko coraz większe zamieszanie wśród krytyków i dramaturgów. W każdym razie, tragedia to niezupełnie to samo w każdym kraju i u każdego pisarza. Sam Sofokles, uważany przez większość krytyków za tragika idealnego, nie stosował się do żadnego schematu²⁶.

Oznacza to, że właściwie każda epoka musi rozwiązać własny „problem tragedii”, a zatem badać go w związku z własną estetyką, odwołując się do form literackich właściwych danej epoce²⁷. Tak więc tragedia jest gatunkiem historycznie zmiennym. Tej zmienności podlega także tragedia ludowa. Dowartościowanie tej nowoczesnie rozumianej tragedii, mającej najlepiej wyrażać najważniejsze prądy duchowe swoich czasów związane z koncepcją „teatru tragicznego” i „mysteryjnego” nie oznacza i nie może oznaczać zatem bezpośredniego powrotu do form tradycyjnych, usankcjonowanych przez wiekową obecność w kulturze, ahistorycznych, syntetycznych i stałych²⁸. Problem tragedii od czasów starożytnych „niepokojący i zawiły” Młoda Polska rozwiązywała zgodnie z duchem epoki, w której kwestiom związanym ze sztuką wielką i nieśmiertelną nadawano priorytetowy charakter. W dodatku:

Tragedia, aby mogła zaistnieć, potrzebuje [...] szczególnie sprzyjających warunków. Na pewno nie wystarczy jej tylko pewien typ tradycji teatralnej. Musi pojawić się twórca o światoodczuciu tragicznym. [...] Tragizm musi odczuwać także publiczność, zbiorowy bohater epoki musi zdobyć się na wielki wysiłek duchowy²⁹.

Twórcy młodopolscy w swym myśleniu o tragedii i tragizmie, a dotyczy to także tragedii ludowej, wykraczali poza wąskie ramy myślenia normatywnego i genologicznego. Zarówno Wyspiański, ale również Orkan, Kasprowicz czy Staff, tworząc swe tragedie ludowe oparte na schemacie winy – kary – ofiary byli przekonani, że zgodnie z przyjętą koncepcją etyczną i estetyczną omawiane utwory realizujące filozofię tragedii powinny dostarczać

²⁵ I. Sławińska, *Problem tragedii w końcu XIX w.*, [w:] eadem, *Tragedia w epoce Młodej Polski*, s. 8–34; por. H. Życzynski, *Teoria dramatu*, Cieszyn 1922, rozdz. 2, *Tragedia*, s. 90–115.

²⁶ J. Gassner, *Perspektywy nowej tragedii*, „Dialog” 1971, nr 6, s. 129.

²⁷ I. Sławińska, op. cit., s. 8.

²⁸ A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 1994, s. 175.

²⁹ P. Mitzner, *Tragizm w teatrze polskim XX wieku*, „Odra” 1981, nr 9, s. 31 pisał: „[...] w dziejach teatru mało jest wartości tak delikatnych i trudnych do osiągnięcia, jak tragizm. Nic też nie rodzi się tak rzadko, jak prawdziwa tragedia. Powstaje ona bowiem jako arcydzieło, albo nie powstaje w ogóle. Gdy jej nie ma, na scenie wybucha śmiech albo płacz, z życia wzięte postaci snują się, przeżywając swoje nieszczęścia”.

szczególnej wiedzy. A zatem celem tragedii modernistycznej, również w jej wariacie „ludowym”, jest poznanie, będące udziałem bohatera, podlegającego moralnej ewolucji (walka z losem, uwikłanie w cierpienie i śmierć). Postawiony w sytuacji granicznej – w szczególnym momencie iluminacji tragicznej – *anagnorisis* – zdobywa nową świadomość – tragiczną, która objawia mu pełną wiedzę o strukturze bytu. W ten sposób chłopski bohater, w ramach akcji tragediowej przekształcając się w bohatera tragicznego, mógł przekroczyć swój stan społeczny i stać się człowiekiem w uniwersalnym tego słowa znaczeniu, a jego los potwierdzał tragizm ludzkiej egzystencji w ogóle³⁰. Dlatego tak ważną funkcję spełniał wpisany w utwór dramatyczny proces tragiczny, oparty na dojrzwaniu bohatera do poznania Prawdy przez cierpienie zainicjowane przez układ zdarzeń, składających się w logiczną całość i ukazanych z punktu widzenia perspektywy eschatologicznej. W ten sposób „tragedia ludowa” zbliżyła się do formuły tragedii modernistycznej rozumianej jako najwyższa postać samopoznania człowieka w sytuacji granicznej.

W szczytowym okresie swego rozwoju „tragedia ludowa” była reprezentatywna dla wiejskiego środowiska, czyli rozgrywała się „tu i teraz”, ale jednocześnie dzięki wbudowanemu w jej strukturę mitowi tragicznemu również „zawsze i wszędzie”, potwierdzając tym samym wartość języka „tragedii” jako wiarygodnego narzędzia opisu stanu współczesnego dramatu ludzkiej świadomości w procesie poznania świata, Boga i zła. Język czy filozofia gatunku tragediowego oraz horyzont przez niego wyznaczony dla wartości estetycznych, etycznych, światopoglądowych posłużył artystom, co w przypadku młodopolan miało szczególne znaczenie, do rozpoznania świata i miejsca zajmowanego w nim przez człowieka. Będąc rodzajem metafizycznej refleksji nad rzeczywistością, tragedia odwołuje się do całościowej wizji bytu, dzięki czemu człowiekowi zagubionemu w chaosie współczesności przywracała utracony wymiar eschatologiczny, jednocześnie uświadamiając mu, że jego egzystencja jest tylko częścią szerszego planu – Wieczności.

Te dążenia przenoszą się na uformowany artystycznie model świata i egzystencji, mający swój fundament w historycznie zmiennych perspektywach metafizycznych. Jednak ta kreacyjna zdolność do formowania tragicznej filozofii bytu i ludzkiej egzystencji w ramach jednostkowego dzieła sztuki nie była sprawą prostą i należała do jednego z najważniejszych estetycznych i etycznych problemów epoki. Twórcy przestali troszczyć się o „czystość” gatunkową, a ta zamierzona „nieczystość” wymagała wprowadzania nowych koncepcji estetycznych. Twórcy młodopolscy nie czynili tego w formie dyskursywnej, ale głównie przez działania praktyczne. Tak naprawdę to każdy z wielkich twórców, tworząc

³⁰ J. Popiel, *Modernistyczne tragedie „winy i kary”* (Kasprowicz, *Orkan*), „Ruch Literacki” 1993, z. 5.

poszczególne dzieła teatralne, wypracował własną „filozofię gatunku”, w którą próbował wpisać nowe sposoby mówienia o świecie i ludziach, co musiało łączyć się z nieustannym rewidowaniem estetycznych, poznawczych, jak również światopoglądowych i filozoficznych założeń gatunkowych, szczególnie technik wypowiedzenia się i nowych funkcji przypisywanych didaskaliom. Tragedia młodopolska stała się, zgodnie z dążeniem twórców tej epoki, próbą przewyciężenia fragmentarycznego sposobu myślenia na rzecz, o ile to możliwe we współczesnym świecie, budowania całościowego modelu bytu. Tak więc tragedia, w tym tragedia ludowa, była dążeniem do syntezy. Ale nigdy jednak nie będzie to model „idealny”, gdyż powstaje w świecie chaosu, rozbitym, nękanym moralnymi konfliktami³¹.

Droga do zrozumienia podlegającej przeobrażeniom tragedii młodopolskiej prowadzić powinna przez rozumienie jej struktur przez wymuszenie na widzach zmiany przyzwyczajzeń odbiorczych. Dlatego w myśleniu o tragedii w końcu XIX wieku i u progu XX wieku trzeba za każdym razem odtwarzać system wartości, panujący w danym kręgu kulturowym i „ukazywać historycznie zmienne wyznaczniki „dostojeństwa” tragedii w świadomości estetycznej pokoleń i epok”, gdyż jak się okazało nie istnieje nic takiego jak prototyp tragedii³².

Powiedzmy od razu – pisał przy okazji tragedii Wyspiańskiego *Sędziowie* Stanisław Lack, jeden z czołowych krytyków epoki – nie mówimy o budowie Tragedii w ogólności. Takiej budowy abstrakcyjnej nie ma. Można mówić o Tragedii, to znaczy, że w każdej tragedii znajdują się pierwiastki tragiczne, ale nie można mówić o budowie tragedii, bo każda tragedia z konieczności jest zbudowana inaczej. Dlatego każda tragedia, krytycznie, domaga się własnej teorii. Pojęcie «budowa» odpowiada pojęciu «teoria». Nie wszystkie dramaty są tragediami, aby zrozumieć i pojąć estetykę danej tragedii, trzeba odtworzyć teorię danej tragedii, np. „[...] trzeba stworzyć teorię *Sędziów*. Ona w *Sędziach* jest i trzeba ją wydobyć, tzn. trzeba budowę tragedii poznać i trzeba poznać zasady artystyczne, na których się budowa opiera. Łatwo pojąć, jaka jest różnica: mówimy, że trzeba stworzyć teorię, a nie receptę, a nie regułę, choćby to była recepta Wyspiańskiego, do której Wyspiański jakby musiał się stosować [...]. To jednak nie wszystko: budowę tragedii pojmiemy, jeśli zrozumiemy, dlaczego taki przebieg wypadków jest konieczny, dlaczego nie mógł być inny, tzn. na jakich podstawach artystycznych opiera się i stoi³³.

Tragedia w praktyce teatralnej przez wpisaną w jej strukturę filozofię sytuacji granicznej umożliwiała wprowadzenie w jej obręb technik misteryjnych i moralitetowych o charakterze

³¹ Z. Bieńkowski, *Modelunki. Szkice literackie*, Warszawa 1966, s. 11.

³² M. Janion, *Tragizm*, [w:] eadem, *Tragizm, historia, prywatność. Prace wybrane*, t. II, pod red. M. Czermińskiej, Kraków 2000, s. 135; por. eadem, *Spór o tragedię redivivus*, [w:] eadem, *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*, Kraków 1960, s. 267–289; B. Dziemidok, *Teoria tragizmu w estetyce Młodej Polski*, [w:] *Studia z dziejów estetyki polskiej 1890–1918*, [praca zespoł.] S. Krzemień -Ojaka i K. Rosner, Warszawa 1972.

³³ S. Lack, *Studia o St. Wyspiańskim*, zebrał i przedmową poprzedził dr Stanisław Pazurkiewicz, Częstochowa 1924, s. 262, 264.

pozagenologiczny obejmujących sens pozaestetyczny, dotyczący problemów aksjologicznej motywacji ludzkiej egzystencji, kwestii etyczno-światopoglądowych, prawdy, *sacrum* itp.³⁴. Umożliwia to otwarcie sztuki tragicznej na szeroko pojętą metafizykę i zgodnie z istotą tragedii w jej sferze szukania uzasadnienia dla wydarzeń, nie dających się wyjaśnić za pomocą praw naturalnych, co należy uznać za fundamentalną zasadę organizującą budowę, sposób istnienia, styl utworu i konstruującą jego specyficzną literackość i teatralność.

Podsumowując te rozważania, należy stwierdzić, że twórcy młodopolscy odkrywają nie tylko tragiczność jako podstawowy rys bytu, co zadają pytanie, podobne do postawionego współcześnie przez Paula Ricoeura: co to znaczy żyć w świecie tragicznym, w którym zło jest nieusuwalną cechą świata, „winą bytu”? Tragedia – w takim odczytaniu – staje się objawieniem rewelacji o ludzkim istnieniu. W myśl tej koncepcji jej lektura ma charakter iluminacji, objawienia prawdy o tajemnicy życia i śmierci. Śmierć w skali tragediowej staje się doświadczeniem poznawczym w chwili *anagnorisis*, kiedy dochodzi do rozpoznania metafizycznej istoty świata, co łączy się nierozzerwalnie z procesem samopoznania, rozumianego jako umiejętność umieszczenia siebie w przyjętej metafizycznej perspektywie. A zatem modernistyczna tragedia opiera się przede wszystkim na akcie rozpoznania – *anagnirisis* – w sytuacji ostatecznej. Poznanie to w wymiarze tragicznym pełni funkcję *katharsis*. A zatem taka jest ostateczna konkluzja: tragedia w myśleniu dwudziestowiecznym jawi się jako najwyższa postać samopoznania człowieka w „sytuacjach granicznych” i jest sposobem patrzenia na sprawy, odczuwamy w niej bowiem i oceniamy los ludzki (Eric Bentley)³⁵.

Zawarta w utworze wizja tragiczna nie daje się przedstawić w kategoriach nieteoretycznych, bo tylko w płaszczyźnie estetycznej możliwe jest do przeżycia niebywałe, nieludzkie okrucieństwo wpisane w fabułę tragedii. Inaczej wizja ta okazałaby się zbyt skandaliczna i niedopuszczalna dla odbiorcy. Siły uderzające w człowieka tożsame z fatalizmem działają w innej płaszczyźnie niż codzienność. Wizja tragediowa istnieje tylko wykreowana w symbolicznym języku tragedii, którego domeną są symbol, metafora, obraz, widowisko. Formuły pojęciowe niszczą jej wielowarstwowy sens. Dlatego też interesujące nas tragedie ludowe to przede wszystkim dramaty kultury, odsłaniające sferę działania kulturowego „ja”. Pozornie zatem w tej tragediowej, scenicznej wizji wsi i jej mieszkańców, mamy do czynienia z egzystencją bohaterów w świecie Natury, w rzeczywistości istnieją oni

³⁴ E. Kalemba-Kasprzak, op. cit., s. 39, 43; szerzej na temat misterium pisze: A. Ziółowicz, „*Misteria polskie*”. *Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim*, Kraków 1996, s. 7–20.

³⁵ T. Pyzik, op. cit., s. 116.

w sferze mitu kultury. Wiejski sztafaż pełni w tym przypadku, tak jak w *Klątwie* i *Sędziach* Wyspiańskiego, *Południcy* Staffa, misteriach balladowych Zegadłowicza, *Niespodziance* Rostworowskiego funkcję umowną. Dlatego utwory te należy odczytywać przede wszystkim jako rodzaj próby zmagania się z konwencjami kulturowymi, zdobywania kulturowej samoświadomości i nawiązania i dialogu z tradycją. Cały tekst literacki nastawiony jest zatem na uruchamianie kodu kulturowego, przy czym sposób uruchamiania w danym utworze ma znaczenie podstawowe. Estetyczne transpozycje z uwzględnieniem widowiskowości i teatralności łączą się w tym przypadku z pytaniem o sferę aksjologiczną związaną z istotą tragedii. Poznanie tragiczne może kierować się tylko logiką sztuki, co eliminuje wszelkie działania moralizatorskie.

A zatem celem tragedii ludowej spod znaku głównie Wyspiańskiego, Staffa, Zegadłowicza i Rostworowskiego nie jest opowieść o życiu wsi, rodzaj wiejskiego obrazka, tylko wyrażenie doświadczenia granicznego - świadomości życia i śmierci, ukazanie uniwersalnego człowieka, wplątanego w odwieczny konflikt między dobrem i złem – uczestnika ich metafizycznego starcia, zarówno w świecie, jak i ludzkiej duszy. Dlatego młodopolskim artystom tragediowa forma wydała się tak użyteczna do rozwiązywania podstawowych problemów egzystencjalnych, filozoficznych i estetycznych czy to w przypadku tragedii mieszczańskiej czy to tragedii ludowej. Niewątpliwie dużą rolę w tym przypadku odegrały związki tragedii modernistycznej z teatrem i przekonanie, że pełną realizację może ona osiągnąć tylko przez wizję teatralną. Przedstawienie teatralne w „teatrze tragicznym” wykazywało zdolność transformacji w wielkie widowisko misteryjne i nabierało charakteru święta, w ramach którego widz z biernego świadka przekształcał się w człowieka-aktora.

Tragedia ludowa, ta najwyższa i najbardziej oryginalna forma nowoczesnego dramatu ludowego, pojawiła się w momencie *apogeum* znaczenia stanu chłopskiego i łączyła się z dążeniami twórców do jego udostojnienia, co w jakiś sposób wpisuje się w wywodzącą się jeszcze z romantyzmu fascynację kulturą ludową. Kiedy dramat chłopski wzniósł się na poziom tragedii, wtedy chłop uległ przekształceniu w bohatera tragicznego i stał się uniwersalnym człowiekiem, co w dużym stopniu zlikwidowało jego przynależność narodową i kulturową. Pod wpływem inwazji nowoczesności, kiedy rozpadła się wiejska wspólnota patriarchalna i utracił swą wartość i znaczenie etos chłopski, a świat ulegał coraz większej desakralizacji i sekularyzacji procesowi zanikania tego, co święte i związane z odczuwaniem metafizycznej Tajemnicy Istnienia, towarzyszyło deprecjonowanie rangi tragedii ludowej i sytuujących się w jej pobliżu form misteryjno-moralitetowych, które w zmaterializowanym

świecie powoli traciły sens swego istnienia. Dramat chłopski w roku 1945 znalazł się w szczególnym punkcie swego rozwoju. W tym kontekście pojawia się pytanie o dalsze możliwości rozwojowe „tragedii ludowej” – o jej samolikwidację lub odnowę.

Teatr pierwszej połowy dwudziestolecia międzywojennego przyjął jeszcze falę tragedii po Młodej Polsce, ale pod koniec lat dwudziestych tragizm ten zaczął się już wydawać zwietrzały. Tragedia traciła powoli kredyt zaufania udzielony jej za czasów niewoli. Zbliżająca się druga wojna, narastające nastroje katastroficzne, widmo totalitaryzmu nad Europą, a w teatrze panujący neorealizm – nie tworzyły klimatu przychylnego tragedii³⁶.

Po wojnie tragizm, choć jego dowartościowanie i rozwój wydawałby się czymś naturalnym, został jednak zahamowany. W zestawieniu z dorobkiem prozy i poezji doświadczenia pierwszych lat powojennych, osiągnięcia dramaturgii w dziedzinie dramatów „ludowych” były dość skromne. Ponieważ potrzeby sceny kierowały dramat ku tematyce współczesnej, dlatego też wystawiane sztuki realizowały zagadnienia i problemy współczesności zgodnie z zasadami poetyki dramatu realistyczno-obyczajowego, ze skłonnością nawet do uwzględnienia reportażowej wierności szczegółu. Ponieważ potrzeby sceny kierowały dramat ku tematyce współczesnej, dlatego też wystawiane sztuki realizowały zagadnienia i problemy współczesności zgodnie z zasadami poetyki dramatu realistyczno-obyczajowego, z tendencją do uwzględnienia reportażowej wierności szczegółów. Całość przepojona była moralistyką i skłonnością do światopoglądowych uogólnień. Np. w *Odwetach* (1948) Leona Kruczkowskiego wprowadzone zostały wątki związane z problematyką wiejską, ale zdominowane przez zagadnienia rewolucyjne, ze szczególnym uwzględnieniem wątpliwości, i potrzeby dokonywania trudnych wyborów ideowych. W ten sposób sztuka ta, ulegając silnej ideologizacji, odchodziła od aktualnych ujęć konfliktów powojennej wsi postawionej w nowej, trudnej i niejednokrotnie tragicznej sytuacji polityczno-społecznej. Wieś pokazana na scenie była wsią przyszłości, a więc skolektywizowaną i zelektryfikowaną. Na jej terenie działała spółdzielnia produkcyjna, założona przez śmiałych i świątłych młodych gospodarzy „biedaków” i „średniaków”. Akcję sztuki wyznaczała walka z „kułakami” i poświadczony prawami konwencji ideologiczne nad nimi zwycięstwo. Programowy socrealizm uniemożliwił twórcze poszukiwania na gruncie dramatu „ludowego”. Tym samym realistyczny dramat chłopski, misteryjno-liturgiczny, balladowy, baśnie, fantazje sceniczne, a nawet komedie chłopskie musiały zniknąć ze sceny, zastąpione przez produkcyjny dramat „ludowy”.

W konsekwencji to, co „ludowe”, „wiejskie”, osadzone silnie w mentalności chłopskiej i w tradycji, stawało się podejrzane politycznie, świadczyło o chęci podtrzymania przy życiu

³⁶ P. Mitzner, op. cit., s. 36.

„dawnych prawd i przesądów”³⁷. Realistyczna lub baśniowo-mityczna wieś została na scenie zastąpiona przez spółdzielnię produkcyjną, a chłop dawniej pokazywany jako „wielki oracz” lub „święty”, bohater na miarę antycznych lub Szekspirowskich dramatów, o których marzyli Prus, a później Kasprowicz, Orkan, Wyspiański, Staff i Rostworowski, zamieniał się w socjalistycznego robotnika rolnego, rzecznika lub przeciwnika idei kolektywizacji wsi, uczestnika różnych z góry narzuconych akcji, np. skupu żywca, ziarna, a więc świadomy tego, że musi realizować wytyczne planu sześcioletniego przez wywiązywanie się z obowiązkowych dostaw. Chłop, walcząc z przesądami i kułactwem stawał się teraz świadomym uczestnikiem budowania socjalistycznego państwa „ludowego”.

Produkcyjny dramat „ludowy” przybierał najczęściej kształt szeregu silnie zideologizowanych obrazów o charakterze tendencyjnym i publicystycznym na temat polityki rolnej państwa socjalistycznego. Nawet tak doświadczony dramaturg jak Kruczkowski nie był w stanie stworzyć przekonującej socjalistycznej tragedii „ludowej”. Przejęte przez dramat „ludowy” cechy powieści produkcyjnej, a zatem zapożyczona z powieści tendencyjnej fabuła, kontrast dwu przeciwstawnych obozów i bohaterów będących nośnikami idei, w połączeniu z uproszczeniami, schematyzmami, brakiem prawdy sytuacyjnej i charakterów, strach przed popełnieniem błędów ideologicznych (np. wyeksponowana postać zawsze czujnych ideologicznie towarzyszy partyjnych), nasycenie treści dramatycznych tendencyjnością, tanią, agitacyjną publicystyką przekreślało możliwość stworzenia pełnowartościowego utworu o tematyce chłopskiej na gruncie ideologii socrealizmu.

Dopiero po roku 1956, na fali odwilży październikowej, nastąpił odwrót od doraźnej agitacji i powrót do dawnej tematyki wiejskiej. Odrodzenie w przypadku utworów o tematyce wiejskiej nie nastąpiło jednak na gruncie dramaturgicznym, tylko prozy, gdzie wyodrębnił się widoczny nurt powieści „ludowej”, manifestującej plebejskość rozumianą w kategoriach światopoglądowych i estetycznych³⁸.

Toteż – pisze Ratajczak – po krótkim okresie wiejskiej powieści produkcyjnej nastąpiło tu od razu rozbicie schematu dydaktycznych dykteryjek i uproszczonego wizerunku chłopca (*Mój drugi ożenek* J. Mortona), powrót do wzorców powieści pozytywistycznej (*Pożegnania i powroty* A. Srogi), a po dokonaniu, czy raczej w wyniku wciąż na nowo podejmowanych zwiadów socjologicznych (H. Wercell, B. Kogut, E. Bryll) i odrzuceniu pokutujących w temacie wiejskim stereotypów Oracza, Piasta, Janka Muzykanta lub Szeli – „mały realizm”

³⁷ J. Ratajczak, *Dramat chłopski: krotoczwila i tragedia*, „Dialog” 1972, nr 4–5, s. 189.

³⁸ Obszernie na ten temat piszą: H. Bereza, *Związki naturalne. Szkice literackie*, Warszawa 1972; Z. Ziętek, *Nurt ludowy i przemiany prozy*, „Tygodnik Kulturalny” 1974, nr 15, s. 1; idem, *Tematyka wiejska w prozie współczesnej*, [w:] prac. zbior., *Literatura a współczesne przemiany społeczne. Sondaże*, red. A. Brodzka i M. Żmigrodzka, Warszawa 1972; idem, *Nurt ludowy w prozie współczesnej (próba bilansu)*, „Regiony” 1975, nr 1; por. S. Lichański, *Temat wiejski w najnowszej prozie polskiej*, [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. III, red. A. Brodzka i Z. Żabicki, Warszawa 1965.

ustąpił miejsca „realizmowi poetyckiemu”, wykorzystującemu i eksponującemu wydatnie pierwiastki mitotwórcze. Od Wilhelma Macha (*Życie duże i małe*) wiodła zatem droga poprzez powieści Jana Bolesława Ożoga, Stanisława Czernika i Juliana Kawalca – do Tadeusza Nowaka i pisarzy najmłodszych: Myśliwskiego, Redlińskiego, Ryndaka, Wójcika³⁹.

Poetycka, wysnuta z marzeń sennych i wspomnień powieściowa wieś Brylla i Nowaka pokazywana jest przez pryzmat baśni i legendy. Wieś Kawalca i Myśliwskiego to wieś magiczna i zmitologizowana. Współczesny dramat „ludowy” nie dorównuje ani pod względem ilości tekstów wybitnych, ani ich różnorodności czy rangi artystycznej utworom epickim i lirycznym o tematyce wiejskiej. Warto przy tej okazji wspomnieć, że obok tradycyjnie rozumianych utworów dramatycznych, często wręcz epigońskich, pojawiły się także nowe gatunki i typy sztuki widowiskowej jak np. nowele filmowe, spektakle telewizyjne czy słuchowiska radiowe, stanowiące niewątpliwą konkurencję dla sztuk teatralnych. W ramach dramatów scenicznych podjęte zostały próby unowocześnienia zastanej konwencji dramatu „ludowego”, ale współczesny dramat „ludowy” okazał się mało podatny na radykalne zmiany estetyczne. Tragedię zaczęła wypierać farsa. Estetyka groteski wydaje się najlepiej odzwierciedlać absurdalność i beznadziejność współczesnego świata.

Podsumowując te nasze rozważania w ramach typologii dramatu ludowego można zatem ostatecznie wyróżnić:

- śpiewogry, operetki „ludowe”, farsy i krotchwile „ludowe”, wiejskie wesela, opery „ludowe” itp. (np. Kurpiński),
- dramaty „ludowe” (Anczyc),
- melodramat ludowy (Galasiewicz, Galica),
- realistyczny dramat „ludowy” (Anczyc, Galasiewicz, Sewer),
- rodzinną tragedię „ludową” (Kasprowicz, Orkan, Niemojewski, Szukiewicz, Kędziora, Gorcezycka),
- tragedię „ludową” (Wyspiański, Orkan, Staff),
- misterium balladowe (Zegadłowicz),
- socrealistyczny dramat „ludowy” (np. Warmiński),
- uwspółcześnioną rodzinną tragedię ludową (Gorcezyńska),
- współczesną balladę „ludową” (Lubkiewicz-Urbanowicz),
- misterium „ludowe” (Myśliwski)

Po tych ustaleniach genologicznych warto poddać dokładniejszej analizie strukturę wewnętrzną tragedii ludowej, przyjmując zgodnie z wcześniejszymi ustaleniami, że stanowi ona *apogeum*

³⁹ J. Ratajczak, op. cit., s. 191.

dramatu ludowego. Pomimo wciąż podejmowanych prób unowocześniania dramatu ludowego zasadniczo wciąż dominowała forma tradycyjna, zamknięta. Dramatopisarstwo traktowane było jako rodzaj rzemiosła – umiejętność konstruowania sztuki. Właściwie do końca XIX wieku, a w dramaturgii popularnej dłużej, za pierwszoplanowy element dramatu uważano akcję. Konstrukcja dramatu w zasadzie opiera się na dobrze zrobionej fabule, na obowiązującym wzorcu charakteryzowanym jako Arystotelesowsko-Hegłowski⁴⁰. Wszelkie zaś dodatkowe informacje, niezbędne odbiorcy do zrozumienia sztuki, zawarte są w dialogach, w kwestiach postaci. Przekonanie o primacie akcji, czyli świadomym dążeniu bohatera do ściśle sprecyzowanego celu i chęć jego realizacji, nad innymi elementami struktury dramatu miało swe potwierdzenie w poetykach normatywnych zarówno u Arystotelesa, jak i w wypowiedziach estetycznych twórców współczesnych, a szczególnie w cenionej *Die Technik des Dramas* Freytaga.

Według jego teorii na konstrukcję dramatu bliską zasadom niezwykle popularnej wtedy m.in. dzięki Sardou i Dumasowi synowi *pièce bien faite*, składało się pięć zasadniczych części: ekspozycja, czynności prowadzące w górę, aż do punktu kulminacyjnego, będącego momentem decydującym dramatu, czynności prowadzące w dół aż do katastrofy. Wszystko kończyło wyraziste zakończenie. W ten sposób utwór sceniczny realizował tradycyjny schemat piramidy⁴¹. Stawał się wyrazem dążeń do osiągnięcia jak najlepszej techniki, stając się popisem sprawnego rzemiosła nastawionego na efekt teatralny, co uzasadnia wprowadzenie w obręb fabuły dramatu podstawowych chwytów charakterystycznych dla intrygi w *pièce bien faite*. To tłumaczy, dlaczego akcja w tych sztukach tak często jest sztuczna i zawikłana. Fabuła utworu dramatycznego składała się z szeregu posunięć strategicznych, które pozwalały na stworzenie komplikacji, napięć, nieoczekiwanych zwrotów akcji, przygotowywały i odwlekały *scène à faire* tak, aby doprowadzić widza do zaskakującego rozwiązania intrygi. W układ zdarzeń z góry wpisana była „niespodzianka”, ale finał, zgodnie z obowiązującą konwencją i oczekiwaniami odbiorcy, był zazwyczaj przewidywalny ze względu na wyznaczone sztuce cele kompensacyjne i utylitarne, dydaktyczno-moralizatorskie. Publiczność, zgodnie z postulatami czołowego krytyka i propagatora estetyki sztuki mieszczańskiej Franciszka Sarceya, dyktowała prawa teatru i decydowała o rozdaniu kar i nagród. Kluczowa definicja estetyki *pièce bien faite* opierała się bowiem na kategorii odbioru.

⁴⁰P. Szondi, *Teoria nowoczesnego dramatu (1880-1950)*, przeł. E. Misiólek, Warszawa 1976; H.T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska i M. Sugiera, Kraków 2004.

⁴¹H. Markiewicz, *Zawartość narracyjna i schemat fabularny*, [w:] idem, *Wymiary dzieła literackiego*, [w:] *Prace zebrane* H. Markiewicza, t. IV, pod red. S. Balbusa, Kraków 1996, s. 132–134.

Natomiast melodramat, który również dostarczył wzorców konstrukcyjnych dramatowi ludowemu, operował akcją w sposób bardzo ograniczony. Nikła akcja doprowadzona została do pewnego momentu i następnie zawieszona czy nawet przerwana, po czym już nie kontynuowana, tylko podjęta na nowo. W ten sposób akcja przekształca się w sytuację. Stąd w sztuce obowiązywała określona zasada - po eksponowanym obrazie następowała przerwa, a po niej znów podejmowano działania sceniczne. Efekt dramatyczny, uzależniony od sytuacji, rozumiany był jako silny moment w sztuce, który miał wzbudzać napięcie i aplauz publiczności. Dramaturdzy chętnie po niego sięgali, aby ukierunkować zainteresowania widowni i utrzymać w napięciu jej uwagę. Z punktu widzenia celowości i funkcjonalności obraz taki przypominał zakończenie rozdziału w powieści. Natomiast konstrukcyjnie melodramat oparty był na ciągu (szeregu serii) obrazów – zatrzymanych sytuacji – ilustrujących aktualny stan rzeczy, prezentowanych wydarzeń, postaw, wzajemnych relacji bohaterów. Dlatego też zaplanowanie kompozycji sztuki było sprawą dużej wagi, ponieważ aby osiągnąć pożądaną efekt autor powinien skomponować poszczególne sceny (m.in. zgrupowanie i pozycje postaci, wkomponowanie w dekorację pointy) jak również całość przedstawienia. Niewątpliwie elementy melodramatu czy konstrukcji dramatycznych można z powodzeniem odnaleźć w każdej tragedii ludowej, a zwłaszcza w sztukach Anczyca i Galasiewicza, ale pełnią one tam inną funkcję niż w sztukach wpisanych w tę konwencję.

Zasadniczą zmianę w myśleniu o konwencji teatralnej przynosi dopiero wystąpienie Emila Zoli, który w *Théâtre II. Le Naturalisme au théâtre* podważył zasady romantycznej tragedii, jak również koncepcję „sztuki dobrze skrojonej”, opowiadając się za nową formą dramatyczną, która byłaby w stanie udźwignąć nowoczesną tematykę i koncepcję człowieka, zdeterminowanego biologicznie i społecznie⁴². Zola wyszedł od potrzeby pokazania na scenie pełni współczesnego życia. Przez analizę „dokumentów ludzkich” dążył do demaskacji kłamstw społecznych i do odkrycia prawdy ogólnej. Rozwój dramatu zgodnie z założeniami Zoli zmierzał od modelu antropocentrycznego do deterministycznego, co w konsekwencji musiało prowadzić do rezygnacji z dominującej roli akcji podporządkowującej sobie pozostałe elementy strukturalne sztuki. Zwrot w stronę tematyki współczesnej, odkrywanie tragizmu w otaczającej człowieka codzienności, która teraz staje się najważniejszym jego źródłem, ma swe czytelne konsekwencje w konstrukcji utworu dramatycznego. Obraz środowiska budowany jest przez „drobne sceny”. W konsekwencji intryga, która była podstawowym wyznacznikiem ówczesnego dramatu, traciła swe znaczenie na rzecz obrazu życia i w ten sposób przestawała służyć egemplifikacji.

⁴² G. Matuszek, op. cit., s. 17-53.

Funkcję akcji przejęły postacie i sytuacje prowadzone z pozycji epickiego obserwatora. „Wzrost znaczenia obrazu w literaturze przyniósł zmianę narracji teatralnej, przesunął ciężar dramatu w stronę epiki, doprowadził do fragmentaryzacji struktur dramatycznych”⁴³. Dramat naturalistyczny, zgodnie z zasadami skrajnego mimetyzmu, miał stworzyć na scenie pełną iluzję życia, dlatego też sztuka, jako „fragment” czy „wycinek” rzeczywistości (podglądanej przez „dziurkę od klucza” czy przez „okno”), musiała przybrać kształt kompozycyjnie otwarty: zaczynała się najczęściej sceną niemą, umożliwiającą widzom wejście w obraz środowiska i sytuacji, a kończyła się sceną finalną, pozbawioną mocnego finału oraz pointy zamykającej akty. Te zabiegi kompozycyjne, np. dość dobrze spożytkowane przez Orkana we *Skapanym świecie*, miały na celu podkreślenie przypadkowości prezentowanego fragmentu rzeczywistości. Fragmentaryzacja i odwołanie się do estetyki obrazów dramatycznych ma w sztukach tego okresu, w tym również w tragedii ludowej, znaczenie nie tylko estetyczne, ale również poznawcze i aksjologiczne. Dzieje się tak, ponieważ obraz musi w tym przypadku wejść w kompetencje słowa literackiego i odwrotnie – słowo dramatyczne przez swój udział we współtworzeniu sytuacji, może syntetyzować doświadczenia różnych sztuk. W tragedii ludowej zasada użycia obrazu polegała na wprowadzeniu sytuacji dramatycznej i słów, pełniących funkcję dialogu i komentarza. Dlatego też dramat rozgrywał się nie tyle w linearnym czasowym porządku, co przestrzennym.

Dramat w aktach opierał się na jedności działania, dramat w obrazach – na jedności tematu. Dramat w aktach wymagał przede wszystkim jedności czasu tego działania, a jedność miała znamię wtórne; dramat w obrazach natomiast użytkował głównie chwilową jedność przestrzeni, nastawiony na demonstrację typów, charakterystykę środowisk lub epok, przy czym jedność czasu nie była dlań wcale konieczna. Odmienność struktury dramatycznej wiązała się ściśle z odrębnością podstawowych jednostek konstrukcyjnych – aktów i obrazów – wyznaczających inne sposoby scenicznego myślenia i budowania przedstawienia⁴⁴.

Zjawisko transformacji dramatu, podobnie jak miało to miejsce na gruncie doświadczeń powieściowych, przejawiało się w rozbiciu tradycyjnego schematu zdarzeniowego, a więc w luźnej, epizodycznej kompozycji, na którą często składały się obrazy o charakterze autonomicznym. W ten sposób dramat, w tym również dramat „ludowy”, zbliżał się do prawdy życia, uderzając silnie w fasadowość i sztuczność wiejskiego świata ze śpiewogry, melodramatu czy operetki „ludowej”, gwarantowaną przez prawa konwencji. Zwarta struktura dramatyczna pod wpływem technik naturalistycznych najczęściej rozpadała się na szereg luźnych obrazów. Pojedyncze sceny – obrazy możemy wyodrębnić przykładowo w *Świat się kończy!* – sceny na polu, w *Skapanym świecie* I akt weselny i nocny epilog są autonomicznie

⁴³ D. Ratajczak, *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*, Wrocław 1994, s. 272.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 15–16.

funkcjonującymi obrazami. W *Familii* i *Na wymowie* każdy z aktów można potraktować jako oddzielne sceny, co osłabia efekt dramatyczny i prowadzi do zatarcia ostrości konfliktu i wyrazistości zakończenia. Myślenie obrazami, ale już o dużym nacechowaniu symbolicznym, charakteryzuje także *Kłatwę* i *Sędziów* Wyspiańskiego, misteria balladowe Zegadłowicza, jak również współczesne sztuki Lubkiewicz-Urbanowicz i Myśliwskiego. Obrazy te nacechowane są emocjonalnie, w większości noszą cechy oniryczne, wizyjno-halucynacyjne jak np. w scenie na polu w *Świat się kończy!* Kasprowicza czy w nocnych scenach w epilogu *Skapanego świata*, w *Lampce oliwnej* Zegadłowicza lub dramatach Lubkiewicz-Urbanowicz. Sztuki te rozgrywają się na pograniczu dwóch rzeczywistości: materialnej i niematerialnej, rzeczywistości realnej i snu, majaków i fantasmagorii. Obrazy takie najczęściej, tak jak w tragediach „ludowych” Wyspiańskiego, budowane są na zasadzie oksymoronu, przeciwstawnych emocji, co umożliwia burzenie dotychczasowego ładu estetycznego i daje efekt „złego” smaku lub wieloznaczności.

W ramach struktury tragedii „ludowych” w ten sposób dochodzi do konfrontacji dwóch zjawisk, które za Johannesem Volketem możemy nazwać *das Tragische des Willens* i *das Tragische der Innerlichkeit*, przekształcających się w dwa typy dramatu: *Handlungsdrama* („dramat akcji”) i *Seelehdrama* („dramat przeżyć duchowych”). Pomimo omówionego rozluźnienia struktury dramatu i wprowadzenia scen – sytuacji o charakterze psychologicznym tragedia „ludowa” nigdy do końca nie zrezygnowała z dynamicznej akcji, która zapewnia sztuce jedność strukturalną. Dlatego pomimo niedociągnięć warsztatowych, pewnej niespójności pomiędzy poszczególnymi aktami i obrazami w ich obrębie, dominujący wciąż klasyczny typ akcji piramidalnej z wyraźnym punktem kulminacyjnym i mocnym finałem rozgrywający się z żelazną konsekwencją sprawił, że dramat prowadzi od zawiązania akcji (z różną siłą dramatyczną potraktowanego) aż do katastrofy i rozwiązania, czyli zgodnie ze wznoszącą się linią napięcia dramaturgicznego (kadencją), a następnie z opadającą (antykadencją). Większość scen, nawet najbardziej drastycznych, rozgrywało się na oczach widzów (rzadko sceny drastyczne jak np. morderstwo matki w *Przysiędze* rozgrywają się poza sceną). Akcja, eksponująca efekty dramatyczne jak np. morderstwo starego Mięty w *Świat się kończy!* czy Hażbity we *Skapanym świecie*, jest tak prowadzona, aby w pełni objawił swą moc fatalizm losu ludzkiego, chwytający człowieka jak w sieć lub pułapkę, skazując go na okrutne cierpienie, nieuniknioną klęskę i ostatecznie śmierć. Dzięki całościowo potraktowanej akcji, na którą położony został akcent dramaturgiczny, zachowana została jedność strukturalna sztuk, nastąpiło bowiem przyporządkowanie materiału pewnej naczelnej idei, wyrażonej przez akcję lub jej sytuacyjną namiastkę.

W tych tragediach niezwykle ważny staje się wybór wydarzenia „probiernego”, udratyzowanego przez swój konfliktowy charakter i pozwalającego na zawiązanie akcji i uzyskanie efektu tragicznego. W *Świat się kończy!* takim wydarzeniem jest wykupywanie gruntu przez Niemców pod budowę cukrowni we wsi, w *Familii* i *Na wymowie* przekazanie gospodarstwa dzieciom, w *Skapanym świecie* testament ojca, w którym ten pod groźbą wydziedziczenia zabronił Kantemu ożenić się z ukochaną Zużką itp. Akcja dramatów skupiona jest, jak widać przede wszystkim wokół konfliktów rodzinnych i społecznych, tym wyrazistszych, bo zgodnie z koncepcją Arystotelesa, rozgrywających się pomiędzy ludźmi sobie bliskimi. Wraz z przebiegiem akcji konflikt pogłębia się i bez żadnych perypetii prowadzi wprost ku katastrofie: ku morderstwu lub samobójstwu.

Katastrofa w myśl zasad konwencji tragicznej jest rezultatem zawiązanej w ekspozycji akcji, a klęska bohaterów wydaje się nieunikniona. Ich los musi się dopełnić. Jednowątkowość akcji (wątek erotyczny jest zazwyczaj drugorzędny i niesamodzielny) wobec tragicznej, wewnętrznej logiki, ujawniający się w pełni w zakończeniu, wyraża napięcie dramatyczne. Dramat często kończy się sceną „zastygnięcia” lub „znieruchomienia”. Napięcie dramaturgiczne w ostatnich scenach tragedii wyraźnie ulega osłabieniu. W ostatniej scenie *Świat się kończy!* na wieść o samobójczej śmierci męża Cierpikowa zastyga i wypowiada słowa zgody na zastaną strukturę świata. W *Skapanym świecie* w milczeniu pograża się zdruzgotany Kanty, bezmyślnie wpatrzony przed siebie i wsłuchany w stukot kołyski oraz słowa kołysanki, śpiewanej przez Hażbietę. Dopełnieniem tej końcowej sceny jest epilog *Noc*, rozbudowany obraz, w którym zasada przestrzenno-czasowa została wzbogacona o jedność nastrojowo-znaczeniową. Bohaterowie zastygli tu w oczekiwaniu na spełnienie losu – śmierci. Wymowna jest także ostatnia scena dramatu *Na wymowie*, kiedy Maryna, widząc wieszającego się starego męża, chce mu najpierw pomóc, po czym zastyga w pozie pełnej rezygnacji. *Familia* kończy się cichą śmiercią pogodzonego z losem Skiby. Podobną sceną zastygnięcia: modlitwą gromady wiejskiej kończą się *Kłątwa* i *Sędziowie* Wyspiańskiego, *Wina i kara* Orkana, *Południca* Staffa i *Niespodzianka* Rostworowskiego. W przeważającej ilości omawianych tekstów rytm tragedii chłopskiej jest antykadencyjny. Po nagromadzeniu okropności (zbrodni, samobójstw, kłótni, kradzieży itp.) zarówno bohaterowie dramatów, jak i widzowie (czytelnicy) muszą doznać ulgi lub przynajmniej odczuć empatię.

Podsumowując powyższe rozważania, należy stwierdzić, że akcja dramatów rozpoczyna się w momencie bliskim katastrofy i jej układ (czy raczej należałoby powiedzieć układ szeregu obrazów) jest taki, że prowadzi wprost ku końcowej katastrofie, kiedy to w pełni musi ujawnić swą moc *Fatum*. „W tragicznym zdarzeniu bowiem dopiero po katastrofie w

uogólnieniu, jakie tragiczny wypadek narzuca, budzi się poczucie, że «tak być musiało»⁴⁵. W tragedii ludowej człowiek nie decyduje do końca o własnym losie, gdyż podlega prawu konieczności. W losie bohaterów, podobnie jak w przypadku innych bohaterów tragicznych, w tragiczny węzeł splata się wolność z koniecznością. W ten sposób ujawnia swą obecność nacechowana fatalistycznie siła metafizyczna, determinująca zachowanie bohaterów, którym w tragicznym świecie niespodziewanie wszystko wymyka się spod kontroli i ujawnia swą niepoznawalność oraz okrucieństwo. W świecie tragicznym „człowiek ściera się z tym, co niewiadome, dlaczego imię *Fatum* wydaje się równie dobre, jak każde inne”⁴⁶. Światem omawianych młodopolskich tragedii „ludowych” nieodwołalnie rządzi logika tragedii, pulsująca ukrytym rytmem pod pozorem tylko, jak się szybko okazuje, realistycznymi wydarzeniami. Dlatego tak ważny okazuje się wybór, a następnie sposób konstrukcji sytuacji, będącej nośnikiem znaczeń tragicznych.

W dramacie ludowym przestrzeń i czas są precyzyjnie dookreślone, ale ten mimetyzm spełnia w tym wypadku inną funkcję niż w dramacie wpisanym w realistyczną konwencję. Luźna tkanka struktury dramatycznej tragedii ludowej, oparta została na logice koncepcji dramaturgicznej, ponieważ mamy do czynienia z utworami, w których nie mówi się o jednostkach i ich skomplikowanych relacjach, a cały dramat nie został wywiedziony z psychiki bohaterów, dlatego wydarzenia nie odnoszą się do indywidualnego ludzkiego świata i nie podlegają zsubiektywizowaniu. Nie mamy tu do czynienia z introspekcją. Zgodnie z założeniami tragedii etyka wynika z kosmosu. Tym samym sztuka nie ogranicza się do relacji międzyludzkich, ale gra toczy się między człowiekiem a siłami transcendentnymi, trudnymi do nazwania przez swą niepodważalność. Tragedie ludowe rozgrywają się w materialnym wymiarze rzeczywistości i wśród dobrze rozpoznawalnych ziemskich realiów, ale mają one znaczenie umowne. Przedstawione na scenie środowisko nie służy bynajmniej zbudowaniu tła czy charakterystyce bohaterów, ponieważ jego funkcja podporządkowana została logice tragedii. W ramach struktury tragediowej tendencja do respektowania realistycznej wizji świata łączy się ze świadomym odchodzeniem od niej w stronę ujęć syntetycznych, symbolistycznych lub parabolicznych. Ale to realistyczne ujęcie było niezbędne po to, aby uwiarygodnić świat przedstawiony. Autor starał się stworzyć na scenie iluzję, że stanowi on autentyczną, wiarygodną relację o doświadczeniu człowieka w czasie historycznie

⁴⁵ S. Kołaczkowski, *Stanisław Wyspiański. Rzecz o tragediach i tragizmie*, Poznań 1923, s. 117.

⁴⁶ J. Sosnowski, *Śmierć czarownicy*, [w:] idem, *Śmierć czarownicy! Szkice o literaturze i wątpieniu*, Warszawa 1993, s. 32.

wymiernym, w przestrzeni umiejscowionej geograficznie i szczegółowo scharakteryzowanym otoczeniu.

To konwencja naturalistycznego dramatu przyzwyczała widzów do skupienia uwagi odbiorców na charakterystycznych funkcjach przestrzeni dramatycznej⁴⁷. Odbiorca pojmuje i uznaje relacje między mikrokosmosem sceny a makrokosmosem świata zewnętrznego jako tożsame. „Jakie jest miejsce tragedii? Agora, plac przed pałacem władcy, a zatem przestrzeń, gdzie oddaje się cześć bogom i załatwia sprawy publiczne. Było to tak oczywiste, że obywano się bez jakichkolwiek didaskaliów”⁴⁸. Dlatego w większości dramatów ludowych didaskalia są potraktowane przez autora tragedii dość powściągliwie. Wystarczyło bowiem pokazać izbę chłopską, kilka sprzętów albo wnętrze karczmy, aby widz odniósł przestrzeń przedstawioną do współprzedstawionej. Warto zwrócić uwagę na niewielką ilość rekwizytów nagromadzonych w przestrzeni scenicznej. Np. *Skapany świat* można właściwie zagrać na pustej scenie, zachowując jedyny rekwizyt, jakim jest kołyska. Do znaczących rekwizytów w dramatach chłopskich należą: butelka wódki, sznur, siekiera, nóż, ale również okno lub drzwi.

Przestrzeń dramatyczna w dramatach chłopskich jest jednorodna i zamknięta. Przestrzeń zamknięta zazwyczaj konkretyzuje akcję i ją uszczegóławia tak, że trudno jest nadbudować nad nią paraboliczne znaczenia⁴⁹. Jej uniwersalizację umożliwia fakt, że tak naprawdę mamy do czynienia z „każdą” wsią, a zatem można mówić o umowności i typowości przestrzeni wsi ukazanej na scenie. Dlatego tragedie „ludowe”, będące kompozycją umowną, eksponującą sztuczność i jednoznaczność, nastawione są na demonstrację innych funkcji *milieu* – miejsca dramatycznego – centrum akcji w tym przypadku izby, podwórka itp., ogólnie rzecz ujmując przestrzeni wsi.

Dramaturgia przełomów wieków XIX i XX, dramaturgia symbolistyczna, nawiązując do tradycji romantycznej, traktowała teren dramatu również jako znak treści emocjonalnych czy nawet filozoficznych. Kompozycja przestrzeni scenicznej i dramatycznej zmierzała przede wszystkim do wydobycia uniwersalnych znaczeń utworu. Wybór miejsca, w jakim autor umieszczał zdarzenia dramatu, często umotywowany był przez nośność znaczeniową tego miejsca, a nie logikę związków przyczynowo-skutkowych między zdarzeniami w nim rozgrywającymi⁵⁰.

W ten sposób przestrzeń sceniczna w prezentowanych tu tragediach ludowych stawała się nośnikiem symbolicznych powikłań, narzucała określony sposób widzenia świata. Doskonale

⁴⁷ S. Skwarczyńska, *Zagadnienie dramatu*, [w:] eadem, *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1953, s. 114, 119.

⁴⁸ J. Błoński, *Dramat i przestrzeń*, [w:] *Problemy dramatu i teatru*, wybór i oprac. J. Degler, Wrocław 1988, s. 81–82.

⁴⁹ I. Sławińska, *Odczytywanie dramatu*, [w:] *Problemy...*, s. 73.

⁵⁰ E. Miodońska-Brookes, *Studia o kompozycji dramatów Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1972, s. 20.

omówiła ten problem Irena Sławińska na przykładzie *Sędziów*. Przestrzeń zamknięta staje się przestrzenią osaczenia i alienacji, gdzie „postacie nie znalazły się w następstwie swoich działań, ale w następstwie mechanizmów, których przyczyna i znaczenie muszą pozostać niedocenione, niezrozumiałe przynajmniej w dramatycznym *uniwersum*”⁵¹.

Przestrzeń zamknięta utrudnia realizację postawy „nad-”, ponieważ ma znak emocjonalny ujemny. W stosunku do niej dominuje postawa „od” nad postawą „do”. Koloryt takiej przestrzeni jest ciemny, a atmosfera zimna i odpychająca. Dlatego paraliżuje ona ruchy człowieka, a więc w przestrzeni tej czuje się on skrępowany, sztywny i nienaturalny. Nie mogąc w przestrzeni tej realizować swoich planów, czuje się w niej wyeliminowany, gdyż ta przestrzeń jest obca dla niego, chciałby zerwać pęta, jakie mu ona narzuca. W dużym stopniu odczucie przestrzeni zależy od nastroju osoby, która się w tej przestrzeni znalazła, ale i odwrotnie charakter przestrzeni działa na człowieka. Przestrzeń zamknięta budzi najpierw bunt, ale potem człowiek kurczy się w sobie, a nie wyładowywana agresja przyczynia się do obniżenia nastroju, pustki uczuciowej i negatywnych uczuć. W tej przestrzeni życie przybiera ciemny koloryt i zamienia się w udrękę i przykry obowiązek. Logika życia uczuciowego znajduje swoje odbicie w przestrzeni, co uwidacznia się w chęci przekształcenia świata na obraz i podobieństwo swoje⁵².

Nawet wtedy, kiedy akcja tragedii chłopskiej przenosi się w przestrzeń otwartą – jak np. w *Świat się kończy!* na rozgrzane do białości południowym słońcem pole lub tak jak w epilogu *Skapanego świata* na nocne polany gorczańskie rozświetlone blaskiem ognisk, jednak i tu człowiek osaczony jest przez zło. Na polu Walek Mięta dusi ojca, podpuszczony przez złego Wojtaszka, a na polanie gorczańskiej została zamordowana Hażbieta. Tak naprawdę okazuje się, że przestrzeń otwarta nosi również cechy przestrzeni zamkniętej. Człowiek w tragedii „ludowej” nieodwołalnie skazany jest na bytowanie w przestrzeni zamkniętej. Nawet jeśli uruchomione zostają metafizyczne płaszczyzny przestrzenne, np. w *Familii* przestrzeń egzystowania „ducha” babki Skibowej, w *Na wymowie* Ameryka lub w *Sędziach* góry Moria i Synaj, istniejąca w przestrzeni mentalnej bohaterów, to droga wiedzie tam przez cierpienie lub śmierć. Przekształcenie przestrzeni bliskiej i „oswojonej” w obcą przestrzeń alienacji utrwalają wszystkie tragedie „ludowe”. Zarówno np. Walek Mięta, Cierpikowie (*Świat się kończy!*), Skiba (*Familia*), Kanty (*Skapany świat*), Maryna (*Na wymowie*), Młoda (*Kłątwa*) lub Samuel (*Sędziowie*), czują się tak jakby jakieś nieznanne siły wypchnęły ich z przestrzeni codziennego doświadczenia w inny wymiar przestrzenny. Bohaterowie ci, podobnie jak Edyp, który skupia na sobie klątwę bogów i przekleństwo, które spada na Teby, tak na nich skupia się przekleństwo rodu ludzkiego. Na nich to koncentruje się całe działanie siły zła. W ten sposób wieś zamienia się w przestrzeń epifanii zła.

⁵¹ J. Błoński, op. cit., s. 86.

⁵² A. Kępiński, *Lęk*, wstępem opatrł. M. Czerwieński, Warszawa 1995, s. 49.

Oni to podobnie jak wspomniany Edyp dochodzą do prawdy, a przestrzeń wsi ulega transformacji z rzeczywistej w symboliczną przez fakt swego zamknięcia i koncentryczność (koło) stając się „metaforą nieruchomego świata: więzienia”⁵³. Jest jednocześnie przestrzenią poszukiwań znaku transcendencji, elementu wieczności w naturze, doznań eschatologicznych, gdzie świat się kończy, upadają wartości moralne, bez końca toczy się koło pomsty i zbrodni. Ucieczka ze „skapanego świata” prowadzi tylko przez zbrodnię i śmierć. W tej przestrzeni doświadczenia codziennego, gdzie Bóg objawia swą okrutną twarz, człowiek musi stoczyć walkę z Losem lub go rozpoznać i poddać się, w ten sposób skazując siebie na bycie ofiarą.

Tej tendencji do zachowania jedności miejsca towarzyszy dążenie do zachowania jedności czasu. Akcja dramatów nie może rozgrywać się w ciągu jednej doby, ale kondensacja czasu jest tu zamierzona. Przede wszystkim żadnemu z twórców nie zależało na wyeksponowaniu upływu czasu. Tylko w jakiś sposób zaznacza go Szukiewicz w *Na wymowie*, co ma związek z pokazaniem upadku moralnego rodziny Budyków, a zwłaszcza ojca Budyki, który z zamożnego gospodarza, najpierw dobrowolnie staje się tym „na wycugu”, a potem czeka go los żebraka, żyjącego z łaski w przykościelnym chlewiku. W innych sztukach, choć akcja toczy się w miarę szybko, autorom udało się osiągnąć efekt psychologiczny zachowania jedności czasu. Mistrzem w operowaniu czasem tragicznym był Wyspiański, w ramach struktury dochodzi do koncentracji czasu, ale również do współgrania różnych przestrzeni czasowych związanych z obecnością dramatu inteligencji i (czas dnia, linearny) i czasu tragedii (czas nocy, mityczny).

W *Świat się kończy!* od rozpoczynających dramat scen w domu zajezdnym i w karczmie, czyli od zrękowin starego Mięty do morderstwa ojca przez Walka i dwóch samobójczych śmierci Małgosi i Cierpika widzom wydaje się, że upłynęło tylko kilka godzin. Podobne wrażenie odczuwamy oglądając *Familię*: sceny w karczmie, zebranie rodziny, podpalenie Grzebieniów, ekspiacja i śmierć Skiby mają miejsce w ciągu jednej doby. W *Skapanym świecie* od ślubu Kantego i Hażbity (scen weselnych) przez sceny kłótni do zamordowania Hażbity upływa w naszym odczuciu niewiele czasu. Podobne wrażenie odnosimy w czasie przedstawienia *Klątwy* i *Sędziów* Wyspiańskiego, *Winy i kary*, *Franka Rakoczego* Orkana i *Niespodzianki* Rostworowskiego.

W budowie akcji świadomie wprowadzone są spowolnienia lub przyspieszenia, wzmacniające efekt tragiczny. W ten sposób czas sceniczny wyłączony został spod realnego prawa chronologii, a to, co historycznie zmienne staje się wieczne jako istniejące w przestrzeni mitu. W przypadku tragedii „ludowej” można zatem mówić o epifaniczności i

⁵³ I. Sławińska, *Odczytywanie...*, s. 73.

mityczności czasu i przestrzeni, zdolnych do tego, aby wyrażać jednocześnie krótkotrwałość i wieczność. Zauważalna jest intensyfikacja czasu i przestrzeni, przy jednoczesnym współwystępowaniu (symultanizmie) różnych czasów i przestrzeni.

Akcja, czas i przestrzeń tracą swą konkretność i ujawniają archetypiczny charakter, związany z rytualnością ludzkich zachowań. Rytualny charakter zachowań pozwalał na uruchomienie mitycznego myślenia o świecie, czasie i przestrzeni. Nie ma tu bezpośredniego odwołania się do znanych mitów, ale ciąg zdarzeń układa się w pewien powtarzalny porządek np. śmierci i odrodzenia, ofiary i odkupienia, walki ojca z synem. W świecie omawianych tragedii „ludowych” ujawnia się wyraźne pokrewieństwo między rytuałem a morderstwem, napięcie między zabójstwem a składaniem ofiary. Zabijanie i odkupienie staje się ludzką sprawą, niezbywalnym składnikiem ludzkiego losu, a szerzej rzecz ujmując, kultury. Przywołany rytuał ofiarniczy pozwala na dotarcie aż do granic człowieczeństwa. „Wszelkie miejsce święte, w którym wypełnia się mit jest miejscem centralnym i pretenduje do tego, by być centrum świata”⁵⁴. Takim centrum świata staje się właśnie tragediowa wieś – miejsce epifanii zła.

Tak więc tragediowo-misteryjny charakter dramatów ludowych dobrze koresponduje z koncepcją teatru jako zjawiska o charakterze egzystencjalnym i personalistycznym. Zgodnie z założeniami Arystotelesowskiej *Poetyki* postać przez długie lata spełniała funkcję służebną wobec czynności, czyli fabuły, gdyż naśladowanie akcji było podstawowym celem tragedii antycznej. Dopiero wraz z rozwojem nowożytnego indywidualizmu, którego rzecznikami w swych pismach byli m.in. Lessing, Hegel i Hebbel, charakter zaczął stanowić właściwy punkt centralny idealnego dzieła sztuki. Dyskusja na temat postaci scenicznych i modusu ich struktury nie ominęła także dramatu ludowego.

Od czasu – jak pisał Stanisław Witkiewicz – kiedy lud przestał być dla reszty społeczeństwa stadem szarych wróbli, w którym nie rozpoznawano, kto Maciek, kto Wojtek i brano tylko chłopą jako rodzaj, nie przypuszczając nawet tego bogactwa indywidualności charakterów, które w nim dziś widzimy, znaczenie jego i w literaturze, i sztuce wzrasta z każdą chwilą⁵⁵.

Młodopolska tragedia ludowa, szczególnie w okresie początkowym, realizująca ze zmiennym skutkiem mimetyczną koncepcję estetyczną, postulowała, aby za zasadę konstruowania postaci uczynić wierność wobec realnych wykoncypowanych w obserwacji cech osobowości, co znalazło swe potwierdzenie w dążeniu do studiowania każdej istoty ludzkiej, według naturalistów, godnej poznania. Zola, a za nim naturaliści niemieccy z

⁵⁴ E. Grassi, *Kunst und Mythos*, Hamburg 1957, s. 84; [cyt. za:] J. Nowakowski, *Wypiański. Studia o dramatach*, Kraków 1972, s. 128.

⁵⁵S. Witkiewicz, *Przedmowa*, [do:] *Ojca Nędzy*, „Biblioteka Warszawska” 1898, t. I, s. 476.

Gerhartem Hauptmannem włącznie, wprowadzili na scenę bohatera „zdegradowanego”, który nie posiadał cech wyjątkowych. Człowiek zdeterminowany biologicznie i wpisany w środowisko stawał się teraz obiektem eksperymentalnej obserwacji. Z tym, że epicki ogląd postaci w sztukach polskich w odróżnieniu od np. niemieckich, został mocno ograniczony. Na scenie pojawił się zatem zindywidualizowany bohater chłopski, który z jednej strony reprezentował konkretne środowisko wiejskie (obrazy chłopskiej „żądzy, patologii i zbrodni”), ale jednocześnie przez swój sposób istnienia w dramacie ujawniał posiadanie cech uniwersalnych. Obraz wiejski stawał się pretekstem do nakreślenia syntetycznego modelu życia ludzkiego.

Przestrzeń świata wiejskiego, tracąc w powyższych dramatach swój realistyczny wymiar, stawała się przestrzenią misteryjnego doświadczenia i wtajemniczenia. W ten sposób w powyżej omówionych dramatach w ich losach splatają się dwie wizje: realistyczna (historyczna) i ujawniona tragiczna i metafizyczna, dopiero razem dające pełny obraz rzeczywistości, zgodny zresztą z dążeniem epok, realizującej z różnym skutkiem marzenia o pełni. Stopień tragizmu i prawdziwości efektu tragicznego zależy od sprawy, za którą można oddać życie. Możliwość samopoznania sprzyja refleksji aksjologicznej, innymi słowy mówiąc, to przez bohaterów, a głównie przez bardzo wyraziste postacie kobiece lub dziecięce, ich czyny i postawy w tragediach zmanifestowany został wyznawany system wartości, poddany z kolei osądowi moralnemu⁵⁶. A tam, gdzie zaczyna się etyka, jak twierdził Hegel, można mówić o tragedii. Dramatyczna możliwość samopoznania udzielona bohaterom sprzyja refleksji aksjologicznej.

W chwili „tragicznego oświecenia”, kiedy stają twarzą w twarz z Przeznaczeniem, dany został im dar rozpoznawania swego miejsca w świecie, co pozwala im na przekroczenie statusu społecznego i wyjść poza przypisane im w realnym świecie role społeczne. Nowe doświadczenia egzystencjalne o charakterze nobilitacyjnym, będące udziałem chłopskich, a właściwie już nie-chłopskich bohaterów, nie mogą być odczytywane w perspektywie środowiskowej, tylko ogólnoludzkiej. Dowartościowanie takiej perspektywy wymusza zmiany w konstrukcji postaci chłopskich i łączy się z pomniejszeniem znaczenia cech realnych na rzecz symbolicznych. Wystarczy wskazać na postać Hażbity ze *Skapanego świata* czy Anny z *Winy i kary* Orkana lub Joasa w *Sędziach*. Przez swe istnienie jakby w dwu wymiarach, przez swą przynależność do tragiczno-moralitetowo-misteryjnego świata dramatu

⁵⁶ Obszernie na ten temat pisze: M. J. Olszewska, „*Ziemi przypisane*” – portrety kobiet w wybranych dramatach ludowych, [w:] eadem, *W poszukiwaniu sensu. Szkice o literaturze polskiej XIX i XX wieku*, Warszawa 2005, s. 343-354.

chłopskiego, który ujawnia swe drugie dno, bohaterowie wpisani zostają w typową dla tego typu wypowiedzi dramaturgicznych problematykę winy – kary – ofiary. Podstawowym doświadczeniem tych chłopskich, a właściwie już nie-chłopskich, bohaterów stają się zbrodnia i śmierć. Cierpienie nie ma w tych dramatach, może poza *Winą i karą*, charakteru zbawczego. To świadome zanegowanie sensu zbawienia w losie bohaterów chłopskich omawianych tragedii „ludowych” potwierdza tragizm ludzkiej egzystencji. Ponieważ negują ideę kompensacji zła, dlatego też trudno mówić w tym przypadku o kategorii sumienia. We współczesnym świecie nie może zostać przywrócona harmonia naruszona przez przekroczenie prawa moralnego. Cierpienie, które staje się ważnym elementem ludzkiej świadomości, prowadzi bohaterów nie ku zbawieniu, tylko ku wiedzy tragicznej. To tłumaczy, dlaczego pełnowartościowy wstrząs kataraktyczny nie jest dany ani bohaterom, ani widzowi; nie doznają oni tragicznej ulgi, pogrążeni raczej w trwodze i przerażeniu, dalecy od oczyszczenia z emocji.

Tragedia „chłopska”, istniejąca w kilku wariantach, różna w swej treści, formie, kompozycji, treści, za pomocą odmiennych języków scenicznych i stylów ukazywała człowieka w powszechnej sytuacji, podejmowała podstawowe problemy egzystencjalne i filozoficzne, stając się dramatycznym komentarzem do ludzkiego życia. społeczny. Nieobecność tragedii w obszarze kulturowym danej epoki postrzegana jest jako sygnał kryzysu duchowego. Młoda Polska i początek XX-lecia międzywojennego okazał się czasem niezwykle kreatywnym w poszukiwaniu języka tragicznego i konstruowaniu tragicznej wizji świata i człowieka⁵⁷. Można zatem powiedzieć, że tragedia ludowa myśleniem tragicznym objęła całość społeczeństwa – sięgnęła aż do chłopskiej zagrody, potwierdzając zjawisko demokratyzacji tragizmu.

⁵⁷ E. Miodońska- Brookes, „Tragedia Edypa” i „tragedia drobnoustrójów”. *Dzieło sztuki jako miara rzeczywistości (Glossy do „Wyzwolenia” Stanisława Wyspiańskiego)*, [w:] *Studia o dramacie i teatrze Stanisława Wyspiańskiego*, s. 47–50.

