

MARIA JASIŃSKA-WOJTKOWSKA

PO GÓRACH. PO CHMURACH E. BRYLLA,
CZYLI WSPÓŁCZESNA SYTUACJA JASELEK

Habent sua fata libelli, ale mają je także gatunki. Los jasełek determinuje z jednej strony ścisła przynależność do niższego kręgu kulturowego (teatr plebejski, ludowy, parafialny, świetlicowy itd.), skutkiem czego niezmiernie rzadko powstawały utwory przeznaczone dla sceny ogólnej. Z drugiej strony — co również sprzyja tej rzadkości — jaselka są gatunkiem tak silnie i wielostronnie skonwencjonalizowanym, że nielatwo tu o dalej idącą inwencję autorską bez groźby popadnięcia w sztuczność i pretensjonalność lub nawet wychylenia się poza krąg „jasełkowości”.¹ A granice jej — w przeciwieństwie do wielu innych gatunków dramatycznych — są dość wyraźne we współczesnej świadomości kulturowej, i to nie tylko profesjonalistów.

Zasadę gatunkową jasełek stanowi symbioza 3 elementów: 1. bożonarodzeniowego w interpretacji biblijno-apokryficznej, 2. rodzimego czy narodowego, obejmującego co najmniej polskie realia, a najczęściej i krąg rodzajowych postaci w aspekcie stanowym, geograficznym bądź historycznym, 3. ludycznego, w którym komizm współzawodniczy z muzyką i tańcem. Hierarchia tych płaszczyzn wydaje się o tyle równorzędna, że każda z nich w konkretnej realizacji mogła uzyskać pewną przewagę nad pozostałymi. Cechą gatunku jest także wyraźna luźność i otwartość kompozycji: strzępy wątków fabularnych tworzą tylko dzieje postaci biblijno-apokryficznych, pojawienie się i odejście postaci rodzajowych nie wymaga właściwie motywacji. Cechy te razem występujące, a obecne już w staropolskim misterium bożonarodzeniowym², gatunkowym protoplaście jasełek, stanowią ich *differentiam specificam* w stosunku do pozostałych gatunków dramatycznych.

Wykonawstwo zamknięte wyraźnie w szeroko rozumianym kręgu plebejskim wprowadziło tu typowy dla folkloru stosunek do tekstu, w którym nie było problemu indywidualnego autorstwa. Wypowiedź słowna, zarówno jak tematyka i kompozycja, stanowiły nie tyle nawet świadomie przejęty przekaz tradycji, ile jakies *bonum commune*, które było aktualizująco modyfikowane i uzupełniane o nowe całości bez względu na ich pochodzenie nieznanne czy znane.

¹ M. Paciuszkiewicz. *Konwencje teatralne twórczości jasełkowej*. „Roczniki Humanistyczne” T. 20:1972 z. 1 s. 41-73. Nie zdążono już tutaj uwzględnić studium: E. Miodońska-Brookes. „*Sami swoi, polska szopka*”. *Z zagadnień tradycji polskiej szopki przelomu XIX i XX wieku*. „Ruch Literacki” 1976 z. 6 s. 357-367.

² M. Smosarski. *Dialog na Boże Narodzenie*. „Roczniki Humanistyczne” T. 12:1964 z. 1 s. 71-98.

Gdy od połowy XIX w. romantycy zaczęli się czasem posługiwać jasełkami, nie stanowiło to tym samym społecznego awansu gatunku. Analiza tekstów i wpisanej w nich wizji inscenizacji wskazuje, że chodziło tu nadal o przedstawienie kukielkowe, obecnie z dużym ładunkiem najczęściej patriotycznego dydaktyzmu, wykonywane głównie przed publicznością dziecięcego pokoju.³ Na scenę ogólną, do 2 teatrów krakowskich prawie jednocześnie, wprowadził jasełka dopiero na przełomie lat 1904-1905 L. Rydel w atmosferze młodopolskiego entuzjazmu dla ludowości i ożywionych wówczas uczuć patriotycznych. Wybór tego właśnie gatunku, a następnie specyficzne tu zadanie montażysty tekstów cudzych obok własnego ułatwiło mu spopularyzowanie przez śpiewnik ks. M. Mioduszeńskiego *Pastoralki i kolędy czyli piosenki wesole ludu* (Kraków 1883) wersji kilku szopek (jak wówczas nazywano najczęściej jasełka wykonywane w obnośnej szopce) oraz publikacja, właśnie w r. 1904, *Szopki krakowskiej* skolacjonowanej przez S. Estreichera i wydanej pod pseudonimem Jana Krupskiego.

Do czynników ułatwiających „wysoki odbiór” jasełek zrealizowanych przez *Betleem polskie* należało zaprojektowanie tekstu na żywego aktora, oczyszczenie rozbudowanego własnym piórem autora adoracyjno-modlitewnego końcowego aktu z wszelkiego komizmu, a przepełnienie go patriotyczno-religijnym patosem i nawiązaniem do podniosłych ogólnie znanych tekstów oraz wkomponowanie w tenże akt co najmniej 2 nader cenionych wówczas „żywych obrazów”. Triumf jasełek Rydla, oparty głównie na patriotycznym trzecim akcie, okazał się jednak z perspektywy czasu, triumfem konkretnego utworu i to w odpowiednim momencie historycznym, a nie zwycięstwem gatunku. Jasełka wystawiane i publikowane po *Betleem polskim* tracąc coraz bardziej na ludowości funkcjonowały jednakże nadal w granicach teatru użytkowego, były wyraźnie adresowane do dzieci, młodzieży, środowisk świetlicowych, parafialnych, zakonnych. Nazwisk ich autorów nie zna z reguły nawet szeroko rozumiana historia literatury.⁴ Sytuację zmienia do pewnego stopnia na okres kilku lat znowu jedno osiągnięcie indywidualne, stopniowo kształtująca się w obrębie lat 1919-1924 *Pastoralka* L. Schillera⁵. Twórca jej świadomie przeciwstawiając się teatralnej miernocie chciał wprowadzić jasełka w wielki repertuar ogólnonarodowy. Dzieło jego nazwane początkowo *Szopką Staropolską* stanowi zsynchronizowaną syntezę momentów różnych diachronicznie, łączy żywe jeszcze do niedawna motywy dziewiętnastowiecznej plebejskiej szopki, nie tylko krakowskiej, z elementami bożonarodzeniowych misterii XVI i XVII w. oraz XVII- i XVIII- wiecznych kolędowych tradycji paraliturgicznych i jasełkowych.⁶ Całościowo dominuje jednak archaizacja wyraźnie barokowa z charakterystycznym zespoleniem folkloru ze szlacheckością, prymitywizmem i kunsztu, rubasznosci i subtelności, naiwnej wiedzy z teologią i niemal mistycyzmem. Warto podkreślić, że

³ [T. Lenartowicz]. *Szopka. Poezje*. T. 2. Wrocław 1849.

⁴ Wynika to całkiem oczywiście z analiz nazwisk autorów i z wydawnictw tekstów jasełkowych zebranych w wykazie Pacuszkiewicza (jw. s. 64-72).

⁵ *Pastoralka. Misterium ludowe w układzie Leona Schillera i Jana Maklakiewicza*. Warszawa 1931; L. Schiller. *Pomysł »Pastoralki« i różne próby jej wykonania*. Tamże s. 220.

⁶ L. Schiller. *Źródła tekstu i muzyki*. Tamże s. 183-193.

Schiller w przeciwieństwie do Rydla przeprowadza, a ujmując to z perspektywy czasu — wprowadza koncepcję inscenizacyjną „teatru w teatrze”, „metajasełek”, w których grane są nie role postaci jasełkowych, ale role prymitywnych aktorów jasełek z teatru jeszcze przedkukielkowego. Widowisko jest scenicznie usytuowane wprawdzie w stylizowanej szopce krakowskiej, lecz ma jednocześnie przywoływać aluzyjnie przestrzeń przykościelną dzięki rekwizytom kościelnych świec, dzwonów, organów. Sukces *Pastorałki* w powiązaniu z tendencjami do stworzenia ambitnego teatru ludowego opartego o autentycznie rodzime tradycje i żywo rozwijający się wówczas regionalizm doprowadził do powstania jeszcze kilku innych nieco ambitniejszych osiągnięć, co jednak nadal nie wprowadziło tych utworów nawet mimo książkowych publikacji, do trwalszego ogólnego obiegu w płaszczyźnie teatru czy literatury.⁷ Jasełka żyły jak dotąd w dwuczęściowo tylko zająbiających się kręgach: w nurcie autentycznie wiejskim, co prawda w szczałkowej już formie tradycji jasełkowo-kolędniczej, czasem szopek, częściej w zmodyfikowanych w kierunku zabawy i „herodów” oraz w kręgu kościelno-świątecznym, gdzie liczyły się najbardziej pobożne zamiary czy regionalistyczny zapal, znacznie natomiast rzadsze były zdolności.

Powojenne przemiany kulturowe oba te kręgi niemal zupełnie zlikwidowały, a co najmniej zasadniczo uszczupliły i osłabiły ich zasięg oraz znaczenie mimo sporadycznych prób odradzania teatru religijnego w murach kościelnych czy zakonnych, w kameralnych wnętrzach, jak np. Klubu Inteligencji Katolickiej⁸ i mimo patronatu „czynników oficjalnych” nad przeglądami herodów.⁹ Jasełka żyją obecnie przede wszystkim we wspomnieniach i sentymencie wyniesionym z dzieciństwa czy młodości starszych. Najmłodsze pokolenie mogło znać je z powojennych inscenizacji *Pastorałki*, ostatniej z r. 1966, w ujęciu ściśle współczesnym ze scenicznej w 4 teatrach i telewizyjnej inscenizacji „pastorałki” E. Brylla,¹⁰ M. Pankowskiego *Biwak pod gołym niebem* („Dialog” 1959 nr 10) i I. Iredyńskiego *Jasełka moderne*

⁷ J. Cierniak. *Kolęda*. „Teatr Ludowy” T. 20:1928 s. 225-239; T. Łopalewski. *Betelejem Ostrobramskie. Misterium w trzech sprawach*. Wilno 1926 s. 64; E. Zegadłowicz. *Gdy się Chrystus rodzi. Widowisko jasełkowe w czterech obrazach z interludiami kukłowymi*. Poznań 1930; W. Bunikiewicz. *Wesoła nowina. Misterium Bożego Narodzenia w 6 obrazach*. Warszawa 1934.

⁸ Z. Grzegorski. *Współczesny teatr religijny w Polsce*. „Roczniki Humanistyczne” T. 20:1972 z. 1 s. 149-194; I. Sławińska. *Sacrum w młodym teatrze polskim*. W: *Z zagadnień kultury chrześcijańskiej*. Lublin 1973 s. 531-541.

⁹ Na temat współczesnych „herodów”: J. Dorman. *Wniosłe i frywolne*. „Polska” 1970 nr 7 s. 43-45; tenże. *Moje uwagi i spostrzeżenia na marginesie imprezy „Herody”*. „Polska Sztuka Ludowa” 1971 nr 4 s. 217-230; K. Zbijewska. „Herody” w Będzinie. „Życie Literackie” 1971 nr 9 s. 13; Z. Osiński. *Żywe i autentyczne*. „Miesięcznik Literacki” 1972 z. 7 s. 74-80.

¹⁰ Prapremiera pt. *Ballada wigilijna, czyli jak Marek, Jan, Mateusz i Łukasz z Teatru Ludowego do Betelejem szli*, w Teatrze Ludowym Kraków-Nowa Huta w reżyserii Ireny Juszczyk XII 1968. — Następne inscenizacje pt. *Po górach, po chmurach*. Teatr im. S. Wyspiańskiego w Katowicach w r. 1969 w reżyserii Mieczysława Daszewskiego i Jana Skotnickiego; Teatr Współczesny w Warszawie w r. 1969 w reżyserii Erwina Axera; Państwowy Teatr im. J. Osterwy w Lublinie w 1977 r. w reżyserii Henryka Mozera; premiera telewizyjna 24 XII 1971. Publikacja książkowa: E. Bryll. *Po górach, po chmurach*. Warszawa 1969. Pax.

(tamże 1962 nr 11), bez elementu ewangelicznego, polskości i zabawy, stanowić mogłyby raczej przykłady „antyjasełek”.¹¹

*

Gatunek ustratyfikował się więc wyraźnie w dziedzinie sztuki masowej, zarówno ze względu na swój niepowtarzalny melanz optymistycznej treści religijno-humanistycznej, swojsko-narodowej czy wręcz patriotycznej i wreszcie zabawowej, jak i na niemal powszechną dostępność „swojej platformy przekazu” — obnośnych szopek domowych i świątecznych scenek przeróżnych środowisk. Co najmniej z okresu dzieciństwa i towarzyszenia dzieciom jasełka docierały właśnie do wszystkich warstw społecznych, a ich specyficzne tradycje kulturowe i treści emocjonalne trafiały łatwo także do widzów dorosłych, nawet do „sceptyków” czy „racjonalistów” w rodzaju Prusa czy Boya.¹² Dziełu zatem, któremu przypisuje się tu „uratowanie” dla współczesności gatunku tak istotnego dla ciągłości i integracji kultury, warto przyrzeć się nieco bliżej w aspekcie właśnie tradycji i współczesności.

*

Tradycja była świadomym punktem wyjścia dla autora, który otrzymał od teatru nowohuckiego propozycję „adaptacji i montażu starych polskich wątków pastorałkowych z okresu przedrozbiorowego”.¹³ Bryll nie byłby jednakże sobą, gdyby — jak pięćdziesiąt lat przed nim Schiller — pogrążył się całkowicie w przeszłości. *Po górach po chmurach* stało się w rezultacie tyleż autentycznymi jasełkami wchłaniającymi dawne konwencje, co i dziełem pod różnymi względami na wskroś współczesnym.

Jasełka cechował zawsze stały dopływ aktualnych postaci — od Kościuszki i cymbalisty Jankiela, Emigranta do Unity Podlaskiego, roznosiciela „Mojego Pisemka” i Franciszka Ratajczaka, pierwszego poległego poznańskiego powstańca z r. 1918. Tu oczywiście nie dało się pójść tą drogą, gdyż współczesność, przy założeniu uniwersalnego odbiorcy, nie mogła zaoferować równie uniwersalnego pozytywnego bohatera. Trzeba więc było pozostać przy postaciach społecznie reprezentatywnych, a więc z pierwszego etapu awansu społecznego wsi, z jakiegoś kulturowego pogranicza. Wiąże się to z zastosowaniem częściej już od Schillera koncepcji „teatru w teatrze”, która stała się zresztą dziś niemal klasyczną formułą inscenizacji religijnych widowisk z dawnego teatru. W naszym wypadku jest to pomyślane jako tradycyjne wiejskie widowisko świąteczne łączące jasełka z elementami starego obrzędu gospodarskich życzeń prowadzone przez muzykantów-kolędników, wiejskich chłopców, którzy otarci o miasto, szkołę i technikę wykazują prymitywizm kulturowego

¹¹ Por. uwagę na temat obydwu dramatów z okazji rozważania o jasełkach: „Na marginesie można wspomnieć o literackim wykorzystaniu motywu szopkowego w skojarzeniach już odległych...” (T. Kudliński, *Rodowód polskiego teatru*. Warszawa 1972 s. 66).

¹² R. Wierzbowski. *Z zagadnień polskiej szopki kolędowej i satyrycznej*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego”. Nauki Humanistyczno-Społeczne, 1965 Seria I z. 45 (uwaga Prusa s. 61: dłuższa entuzjastyczna wypowiedź Boya s. 63 n.).

¹³ W. Natanson. *Dramat, teatralia*. „Rocznik Literacki” 1968 s. 110.

pogranicza. Ich zabawny melanż językowy, w sumie jednak wiejski, poczucie „arty-stycznej” i nieco już także miejskiej wyższości nad pasterzami, skłonność do alko-holu i burdy, spryt przy pewnym poczuciu bezradności i zagubienia czynią z nich kreacje o socjologicznej reprezentatywności we wspomnianym już uprzednio aspek-cie. Szczególnie ważką rolę odgrywa w tym język, zawadiacki, dosadny, stereoty-powy w swych mechanizmach („Ja wam wyjdę, aż wam wejdzie”), potoczny, o umiarkowanej wulgarności, intensywnie nasycony przysłowiem i porzekadłem, autentycznym lub czasem chyba zaimprovizowanym, wypełnionym bardzo często realiami wiejskimi („O Jezu, oddaj duszę Bogu, a wleż przed takim w konopie”). Ten wiejsko-subinteligencki styl („Mów do niego, a on „kolego”, O reszcie to w are-szcie, Co się przechwalasz, niby wesz na aksamicie”) obejmuje na ogół dość jednoli-cie także pasterzy, wojsko, Adama, a nawet najbardziej już „miejską”, uroczą Ewę, ocierając się z lekka o satyrę.

Dobrodusznie reportersko-satyryczne pióro utrwała, właśnie utrwała, władczą arbitralność milicjanta razem ze szczerą jego niechęcią do wszelkiej interwencji, która musiałaby mu zakłócić nocną drzemkę. Dodać można, że zabawne i w pierw-szej chwili zaskakujące utożsamianie „pana władzy” z „aniołem” (aniołem stróżem, oczywiście porządku) ma również oparcie w naszej potocznej mowie. W postaci diabła „przerabiającego się” w gorliwego anioła wpisana jest znów koniunkturalna praktyka ideologicznej metamorfozy i często złączonego z tym neofickiego służal-stwa. Kilka innych, bardziej ulotnych przycinków, czasem dla wzmocnienia zaba-wy, a zapewne i asekuracji, wygłaszanych z pozycji najmniej autorytatywnych pod-miotów mówiących — baranów, diabłów, buduje nieszkodliwe, pozornie satyrycz-ne uaktualnienie, bezbłędnie apelujące do raczej powszechnego zmysłu kryty-kanctwa.¹⁴

Współczesność rozumiana teraz jako liczenie się z gustem realnego kręgu sze-rokiego odbiorcy przejawia się raczej w pobłażliwie potraktowanej skłonności bo-haterów do „wypitki i wybitki” i w ich należytych docenianiu wartości materialnych (zorganizowanie przez kapelę widowiska miało przecież przynieść zarobek), w ak-centach frywolności. Oczywiście — jak przystało na jasełka — jest odwołanie się do wzruszeń natury religijnej i uniwersalnego pragnienia przemiany na lepsze, do upodobania w prostocie i liryzmie pieśni ludowej oraz w naiwnym gawędziarstwie, zwłaszcza związanym ze stereotypem starego wojaka z ludu, do żołnierskiej bujno-ści i fantazji, a wreszcie do „rozrywek intelektualnych”, niezbyt oczywiście ciężkich, bo na poziomie „maturalnym”.¹⁵ Chodzi mianowicie o zabawne parodie i aluzje literackie, o kalambury słowne i sytuacje humorystyczne, a między nimi i pozornie „szargające świętości”, choć do pewnego stopnia rzeczywiście ograniczające za-sadę „sacrum profano non miscere”. Zasada estetyczno-uczuciowego kontrastu,

¹⁴ O tym, że satyra Brylla godzi z reguły w to, co jest powszechnie poddawane nieobowiązującej kry-tyce operując przy tym stereotypami i wieloznacznikami, pisze S. Barańczak (*Bunt pozorowany albo o Bryllu*. W: Tenże. *Ironia i Harmonia*. Warszawa 1973 s. 33–38).

¹⁵ „Dialog Brylla z historią i historią literatury oparty jest na kanonie lektur szkoły średniej”. H. Pu-stkowski. *Poezja szmaciarzy. (Próba syntetyzacji)*. W: *O współczesnej kulturze literackiej*. Pod red. S. Żółkiewskiego i M. Hopfinger. T. 1. Wrocław 1973 s. 363.

zderzenia pewnej wulgarności, „szmaciarstwa” z wzniosłością, liryzmem czy tragizmem jest zresztą dla współczesnej estetyki dość charakterystyczna, a nierzadko szczególnie wartościowa w procesie dekonwencjonalizacji literatury i sztuki religijnej.

Innym jeszcze rysem uwspółcześnienia jest konsekwentna nieobecność różnych od dawna zasiedziałych, a obecnie nieaktualnych już, epizodycznych reprezentantów poszczególnych stanów, dzielnic Polski, bohaterów historycznych, rabinów i chałaciarzy itd. Dodać warto też charakterystyczne dla dzisiejszych skłonności „rozbrojenie” śmierci i diabła, którzy odkładając za scenę wypełnienie swych nieubłaganych właściwych funkcji wobec ciała i duszy grzesznika, stają się w niegdyś makabrycznej scenie z Herodem postaciami wyłącznie humorystycznymi.

Humor, komizm i dowcip, tak tutaj uprzywilejowany, stanowi tradycyjny składnik jasełek, z którego próbowało je „oczyścić” wielu pobożnych autorów XX w. Jednak twórcy świadomi rzeczy, jak Rydel, Schiller, Zegadłowicz byli pod tym względem dość liberalni. Bryll poszedł tu dużo dalej wskutek eksponowania roli zabawnej kołędniczej kapeli, komicznego rozszerzenia aktywności pędzonej przez pastery trzody od tradycyjnego chuchania i kołędowania przy źłóbku aż do niepozbanionej inteligencji udziału w całej akcji („że w tym kraju największą władzą zawsze baran”) i żartobliwego ujęcia pewnej części motywów biblijnych — Adama i Ewy, anioła Trąby i anioła milicjanta, 3 monarchów, a do pewnego stopnia także św. Józefa. Warto tu jednak przypomnieć, iż to nowatorstwo jest równocześnie nawrotem do dawniejszych zapomnianych już tradycji misterium bożonarodzeniowego i pastorałek, gdzie pierwsi rodzice nawzajem przerzucali na siebie oskarżenia. Dzieciątko przytupywało i ze śmiechu „brało się pod boczeki”, a Józef traktowany był jako staruszek zabawny w swej niezaradności czy bojaźliwości.¹⁶ Popularny komizm „wypitki i wybitki” też jest tradycyjnie jasełkowy. Całkowicie Bryllowski *novum* stanowi natomiast obfitość i różnorodność dowcipu oraz humoru językowego.

Humor wciska się nawet w obrzeże sceny w stajence, ale właśnie tylko w obrzeże, nie dalej. Podstawowy genetycznie i kompozycyjnie wątek Narodzenia nie spada do funkcji konwencjonalnego tylko szkieletu konstrukcji czy kłamry motywacji. Przed rozpoczęciem właściwej akcji kołędników, a nawet przed ich wejściem na scenę, pojawia się anioł, który swym tęsknym i lirycznym zaśpiewem poddaje pieśń i nastrój kapeli. Wesolą „pastorałkę” (jest to jedna z kilku nazw jasełek) poprzedza zatem sugestywna fonicznie i semantycznie uwertura o uniwersalnych perspektywach odwiecznego oczekiwania ludzkości na światłość, na gwiazdę jako zinterpretowany *expressis verbis* symbol wewnętrznej przemiany i wyzwolenia od zła.¹⁷ Dopełnieniem jej znaczenia jest pomieszczona w początkowych partiach trzeciego aktu pełna bolesnego niepokoju skarga znużonych poszukiwaczy stajenki na grożącą im perspektywę „przespania w smutku nocy betlejemskiej”, „niepoznania Syna Bożego” i jego cudownych darów. To zresztą najgłębszy akcent współczesności religijnej warstwy jasełek, a zarazem wiersz liryczny bardzo czystej wody.

¹⁶ Smosarski, jw. s. 89–91; Kudliński, jw. s. 56.

¹⁷ Natanson, jw. s. 111.

Początkowa uwertura tęsknoty, w którą obecnie włącza się i Maria, poprzedza także bezpośrednio narodziny, stające się więc odpowiedzią na wołanie ludzkości i spełnieniem jej pragnień.

W „docelowym punkcie” kompozycji jasełek — scenach przy żłóbku — nastrój powagi i rzewności stopniowo wzrasta, w miarę jak akcja rozgrzewania i zabawiania Dzieciątka przechodzi w kontemplację przy wtórze kołysanki wyrażającej lirycznie macierzyńskie niepokoje Marii o przyszłość Boga, który przyjął ludzką kondycję (motyw przyszłych cierpień zjawiał się czasem w jasełkach i misterium). A wreszcie po radosnym finale wzajemnych życzeń po raz trzeci brzmi początkowa uwertura śpiewana teraz przez wszystkich, ostateczne zamknięcie o charakterze echa („wołamy, czekamy, wołamy, wo...” — zresztą niemalże tytuł późniejszego, bo z 1974 r., tomu poezji Brylla *Wołaniem wołam Cię*) przenoszącego symbolicznie momenty wzruszeń i refleksji jak gdyby w płaszczyznę realnej rzeczywistości. Wątek ściśle religijny nie został zatem ani utopiony w feerii zabawy, ani poddany dezaktualizacji, mimo że w zaprojektowanej przez tekst roli Matki Boskiej są wyraźne sygnały koncepcji jej jako prostej wieśniaczki, świadomej plebejskiej obcości swego syna wobec „panów i królów”.¹⁸

Wątek biblijno-apokryficzny pełni również swą tradycyjną rolę podstawy kompozycji. Akt I to zapowiedź Narodzenia, zamiar wędrówki do Betleem, wkroczenie wojska poprzedzającego trójkę królów i — co prawda potraktowany humorystycznie — motyw dawnego misterium na Boże Narodzenie — Adam z Ewą w perspektywie grzechu z przyczynienia się diabła, „diabła w swej postaci” i jako „zradliwej gadziny”. Akt II — prarodzice już pod ciężarem życia poza granicami raju, a więc w małżeństwie i pracy, przejście królewskiego pochodu, wymarsz do Betleem pasterzy obudzonych przez anioła Trąbę i perspektywa znanego wszystkim końca Heroda. Akt III — mozolna wędrówka do stajenki, także szukających schronienia Marii z Józefem (znów tradycyjny motyw misterium, znany i z kołęd), wreszcie moment narodzenia z omówionymi już wyżej elementami akcji w stajence. W sumie — nieomal idealny schemat pełnej kompozycji jasełkowej.¹⁹ Pomysłowe, często zabawne jego odnowienie osobistą inwencją autora musi zostać skwitowane tylko przygodnymi uwagami, nie tu bowiem miejsce na szczegółową analizę. Określony z góry zamiar szkicu każe zrezygnować też z uwidocznienia daleko posuniętej troskliwości autora wobec tradycyjnych szczegółów misteryjno-jasełkowych z zakresu kompozycji i inscenizacji, jak np. podział scen na rozgrywające się przy kurtynie rozsunętej i spuszczonej (Diabełka: „Całe szczęście, że kurtyna spadła, więc zgorzenia ni ma”) i czasem symboliczne operowanie rozmieszczeniem postaci po stronie prawej i lewej i na różnych poziomach budowli wielkiej krakowskiej szopki.

Nie można jednak pominąć pobieżnej charakterystyki sposobu przystosowania do dzisiejszych potrzeb kulturowych tak istotnego dla jasełek piętna swojskości,

¹⁸ Dlatego trudno zgodzić się na uwagę Kudlińskiego o „zlekceważeniu misteryjnej (w znaczeniu religijnej — wyjaśnienie M. J.-W.) strony jasełek” (jw. s. 68), która w autentycznych, tj. plebejskich czy ludowych, jasełkach nigdy nie dominowała.

¹⁹ Paciuszkiewicz, jw. s. 59.

rodzimości, szczególnie silnie tu uwydawnione. O pograniczu miejsko-wiejskiej kultury w koncepcji języka i postaci i o elementach satyry na współczesność była już mowa. Obecnie czas na podkreślenie pokładu autentycznej ludowości²⁰, nie tylko z powodu tradycyjnych przysłów i adynatów, jak np. podlaskie „Całuj mnie w gębę, jak łbem w piecu będę”, które — co trzeba uzupełnić — nie są ozdobnikami, ale zgodnie ze stylistyką ludową dźwigają na sobie właściwy semantyczno-ekspresyjny ciężar wypowiedzi tworząc po prostu właściwy budulec dialogu. Bardzo istotny jest tu repertuar, nie tyle nawet na ogół jeszcze znanych kołęd o typie pastorałek, ile ludowych piosenek, zwłaszcza miłosnych, śpiewanych przez żołnierzy, czy skargi aresztowanej kapeli „Hej na górze zamek stoi, wielkie nad nim wieże”. Najdonioślejszym jednak w tej płaszczyźnie pomysłem jest wkomponowanie całości jasełek w ramy prastarego obrzędu noworocznego, a później noworoczno-świętecznego kołędowania, w znaczeniu śpiewania życzeń dla uzyskania przychylności i podarunków. Toteż „właściwa akcja” czteroosobowej (też folklorystyczna tradycja) kapeli rozpoczyna się apelem o gorzałkę i skracanie kielbas w lamusie przez „mościa gospodynię” w zamian za zwiastowanie o „Królestwie Chrystusa” i „tym, co się stało” oraz za tradycyjne gospodarskie życzenia. Troskę o materialne efekty kołędowania ujawniają muzykanci i później, a co istotne — scena w stajence rozwiązuje się kołędowymi wzajemnymi życzeniami wszystkich tam zebranych, obrzędem²¹, w który włącza się Maria i Józef, wyśpiewywanym w tradycyjnych, ale nie całkiem jeszcze zapomnianych już formułach. Złoże ludowości i swojskości wzbogacają nastrojowe pogwarki muzykantów na temat domowych obyczajów i wierzeń wigilijnych w różnych stronach Polski.²² I wreszcie ludowo potraktowani wojacy. Sympatia, jaką budzą u wszystkich, nawet u Józefa, jest sympatią nie tylko dzisiejszego „statystycznego Polaka”, ale zjawiskiem równie dotyczącym naszych przodków, którzy jeszcze w czasach przedrozbiorowych operowali na scenie kukielkowej odziałami różnego autoramentu.²³

Po górach, po chmurach jako autentyczne, tj. „trójpłaszczyznowe” jasełka, a do tego w pełni współczesne, czego nie można było powiedzieć o *Pastoralce* Schillera, są adresowane do wszystkich i sprawdzone w tym aspekcie przez telewizyjną transmisję w święta Bożego Narodzenia w 1971 r. Jako świadomie pomyślany przedmiot obiegu kultury masowej zostały ustawione przez autora tekstu nie nazbyt „wysoko” ale i nie „nisko”. Ze względu na bogactwo swych różnorodnych treści kulturowych, informacyjnych i emocjonalnych, mogą jakoś jednoczyć we wspólnym choć zapewne różnym przeżyciu pokolenie młode i stare, wieś i miasto, wie-

²⁰ „Jedynym pisarzem, który świadomie i konsekwentnie przyjął w swej dramaturgii impulsy ludowe, jest E. Bryll” (Kudliński, jw. s. 345, także s. 39).

²¹ P. Caraman. *Obrzęd kołędowania u Słowian i Rumunów*. Kraków 1933; G. Dąbrowska. *Obrzędy i zwyczaje ludowe jako widowiska*. Warszawa 1971.²

²² C. Witkowski. *Doroczne polskie obrzędy i zwyczaje ludowe*. Kraków 1965; J. Salij OP. *Teologia ludowa Bożego Narodzenia*. „Znak” 1972 nr 221 s. 1526-1543; R. Reinfuss. *Szopki krakowskie*. Kraków 1958 s. 7. Zob. także znaną powszechnie relację o przedstawieniach jasełkowych w *Opisie obyczajów i zwyczajów za Augusta III* J. Kitowicza.

²³ W. Filler. *Po górach, po chmurach*. W: Tenże. *Ludzie i premiery*. Kraków 1972 s. 71; tenże. *Ernest Bryll*. Tamże s. 45.

rzących i szukających w nich tradycji czy zabawy, bogacąc współczesność o szybko zanikające dziś treści. Samo zresztą już „ocalenie” przez wprowadzenie w dzisiejszą świadomość tak dawniej powszechnie żywego gatunku dramatu jest faktem o wybitnej choć chyba nie zawsze w pełni rozumianej doniosłości kulturowej. W innym bowiem wypadku nie dochodziłoby chyba do tego rodzaju inscenizacji teatralnej, którą kompetentny krytyk nazwał kabaretową.²⁴ Bo kabaret nie jest dziś unikatem, a jego nośność kulturowa w sensie treści i zasięgu komunikacji jest, przynajmniej w Polsce, bez porównania bardziej ograniczona. A ponadto trudno oprzeć się zdziwieniu, że *Po górach, po chmurach* nie poszło dotąd „na eksport” jako coś pośredniego pomiędzy staropolskim misterium a *Weselem*, które zostały przez obcych tak entuzjastycznie przyjęte.

²⁴ Tenże. *Ludzie i premiery* s. 73. Autor negatywnie odnosi się do tej koncepcji jako niezgodnej z prawdziwym charakterem sztuki. Określenia kabaret polityczny w jasełkowym kostiumie używa również E. Bury (*Czytając sztuki Brylla*. „Życie i Myśl” 1969 nr 4 s. 33-45).