

wydanie

5

Nr

- 2 - 03-80

z dn.

recenzja

„Betlejem polskie” po czterdziestu latach

GRZEGORZ SINKO

Sredniowieczny dramat misteryjny stanowi dziś w całej Europie tylko przedmiot badań, a na scenach pojawia się jako zabytek lub przedmiot sztucznego ożywiania. Polska jest jedynym krajem, w którym dramat ten nie tylko trwa po dziś dzień, ale w jednej ze swych odmian wszedł jako żywy element do teatru XX wieku: chodzi tu o szopkę w teatrze lalek i jasełek w teatrze żywego planu. Moment przejścia od niewygasłej jeszcze tradycji ludowej do teatru współczesnego da się określić bardzo ściśle dzięki badaniom profesora Tomasza Weissa: w r. 1904 Stanisław i Tadeusz Estreicherowie wydali pod pseudonimem Jana Krupskiego — jako 24 tom *Biblioteki krakowskiej* — tekst i melodie szopki krakowskiej spisane z ust mura-za z Krowodrzy i starego szopkarza Michała Ezenekiera; zapis nutowy sporządził Witold Noskowski.

W grudniu 1904 odbyła się w lwowskim Teatrze Miejskim prapremiera *Betlejem polskiego* Lucjana Rydla, w styczniu 1905 wystawił *Betlejem* Teatr Ludowy w Krakowie, a 27 grudnia 1905 — Teatr im. Słowackiego, utrzymując rzecz w repertuarze aż do roku 1934. Książkowe wydanie *Betlejem polskiego* z ilustracjami Włodzimierza Tetmajera wyszło w r. 1906, zaś w lutym tegoż roku odbyło się pierwsze przedstawienie szopki „Zielonego Balonika”, którego jednym z głównych animatorów był nie kto inny jak Noskowski, współpracownik Estreicherów sprzed dwóch lat.

krakowską, w której aktorzy poruszali się na podobieństwo lalek. U Henryka Giżyckiego najpierw kompania kołędników przychodzi do teatru z małą szopką w kształcie betlejemskiej stodoły, czy obory, a po podniesieniu kurtyny w tej samej, powiększonej na scenie, szopce rozgrywa się sztuka Rydla.

Każdemu z aktorów przypada po dwie role: kołędnika i danej postaci z *Betlejem*, co stwarza pewien dystans. Reżyserko rzecz jest pomyślana bardzo konsekwentnie, chociaż aktorsko —

Zarysowały się tu od razu dwie linie przyszłego rozwoju: w kierunku kabaretu satyryczno-politycznego i w kierunku teatru poetyckiego, traktującego pod postacią jasełek o sprawach jak najpoważniejszych.

Szopka krakowska, najbardziej rozwinięta z ludowych szopek, stanowiła doskonały punkt wyjścia dla obu gatunków. Jej morfologię, zawierającą in nuce elementy kabaretu, systematyzował w specjalnym studium Ryszard Wierzbowski, zaś tutaj dość jest zauważyć, iż szopka ta, obok rozbudowanej satyry stanowej, zawiera bogaty materiał literacki i historyczny. Weszła do niej poezja Wolnego Miasta Krakowa (krakowiaki Edmunda Waślewskiego, pochwała Krakowa Anny Libery Morawianki) i poezja patriotyczna (*Polonez Kościuszki* Rajmunda Suchodolskiego); do historii nawiązują, poza sceną raclawicką, napoleoński Ulan i Saper oraz scenka z Chłopem z Galicji, potępiająca wydarzenia po drugiej stronie Wisły w r. 1846 zgodnie z odczuciem ludu Krakowa, który poparł wtedy rewolucyjny rząd Józefa Tyssowskiego.

Tomasz Weiss i Ryszard Wierzbowski zauważyli, że satyryczne elementy szopki już wcześniej inspirowały pisarzy (Aleksander Dunin-Borkowski 1849, Wiktor Gomułicki 1880, Józef Szujski: *Jasełka galicyjskie* 1875), ale dopiero od „Zielonego Balonika” wiedzie się nieprzerwany ciąg teatralny poprzez szopki „Pikadora” i „Cyrułika Warszawskiego” aż niemal po dzień dzisiejszy. Poetvcki nurt poważnego zaan-

gażowania prowadzi natomiast od Lucjana Rydla do sztuki Ernesta Brylla *Po górach, po chmurach* (1969), stanowiącej piękny dowód żywotności i aktualności gatunku.

Obok tych dwóch głównych nurtów dramaturgię szopkowo-jasełkową reprezentują liczne sztuki dla dzieci (Maria Konopnicka 1906, Artur Oppman 1907, Janina Porazińska 1934 — daty odnoszą się do publikacji książkowych), czy też kompilacje tekstów ludowych na użytek ruchu amatorskiego (Jędrzej Cierniak 1926). Wynikiem inspiracji czysto literackiej są wiersze Tytusa Czyżewskiego zebrane w tomie *Pastorałki* z r. 1926, zrealizowane niedawno z powodzeniem na estradzie poetyckiej. Wreszcie, sumą historycznych widowisk misteryjnych związanych z Bożym Narodzeniem jest *Pastorałka* Leona Schillera — przepiękna barwna karta w dziejach teatru polskiego, która jednak świadczy tylko o spojrzeniu wstecz, a nie na współczesność.

W *Betlejem polskim* Rydla przejęte fragmenty szopki krakowskiej i przede wszystkim kołedy pełnią istotną rolę w budowaniu akcji odnoszącej się do spraw Polaków na początku XX wieku. Ze śpiewem *Dzisiaj w Betlejem*... aniołowie osłaniają lud polski przed siepaczkami zaborcy-Heroda; finał kołedy Franciszka Karpińskiego jest w swoim kontekście błaganiem o wyzwolenie. Aktualny charakter *Betlejem polskiego* zaznaczono też (co piszący te słowa dobrze pamięta) przez zmieniające się atrybuty Heroda i jego dworu oraz przez dodawa-

nie kolejnych postaci w scenie holdu betlejemskiego. U Rydla zamykała ich szereg pierwotnie Mieszczka z Poznańskiego i Dzieci wrześnińskie; późniejsze teksty pochodziły od Antoniego Waśkowskiego.

W Krakowie w Teatrze im. Słowackiego grano po raz ostatni *Betlejem* na Boże Narodzenie 1934 r. Potem sztuka przeszła do zespołów amatorskich (np. Bursy ks. Kuznowicza), w latach wojny towarzyszyła uchodźcom w Rumunii, na Węgrzech i w Szwajcarii, jej tekst wydano w Glasgow w 1941 r. Jeszcze potem — nie była obecna na scenie. Premiera w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie oznacza powrót *Betlejem polskiego* do teatru zawodowego.

Inscenizacja Henryka Giżyckiego świadczy o procesie rozpoznanym już w latach trzydziestych, a zmierzającym do ujęcia sztuki w rodzaj klamry, czy też ramy. Przez długie lata rzecz znaczyła (jak w didaskaliach Rydla) wprost i bezpośrednio. Państwo było „prawdziwym” krajem obrazem polskim, pałac Heroda — wspaniałym pałacem. „Prawdziwi” byli aniołowie z błyszczącymi mieczami, zjeżdżający na flugu, „prawdziwa” Święta Rodzina, królowie polscy i polskie postacie historyczne. Dzieci (a wśród nich i sprawozdawca) były zachwycone taką dosłownością, ale dorośli widocznie odbierali ją gorzej, skoro Wacław Nowakowski w swej inscenizacji z 1934 r. wprowadził teatr w teatrze: zbudował na scenie ogromną szopkę

przy istniejących słabościach zespołu — nie ze wszystkim się udała.

Drugi nawias, w jaki ujęto widowisko, to ścisła historyczność. Grany jest pierwotny tekst Rydlowski, bez późniejszych dodatków, ze skrótami tylko w poczcie królów polskich i z pominięciem jednej z postaci z XIX wieku. Jak na ilustracjach Tetmajera, Herod ma atrybut bizantyjskiego orla, jego dworzanie to Prusacy w pikielhaubach, zaś dobry Marszałek dworu, który wstawia się za Polakami, nosi bokobrody ce-

sarza Franciszka Józefa. Jedyna dopisana kwestia to wezwanie Dziadka do składki na odnowę Krakowa i nazwanie przezeń całej sztuki „Pana Rydlowym zabytkiem”.

Oba zabiegi okazały się słuszne: uniknięto zarówno naiwnej dosłowności, miłej może w ludowym teatrze amatorskim, ale nie na scenie zawodowej, jak i wszelkich aluzyjnych smaczków. *Betlejem polskie* przemówiło z ogromną siłą jako sztuka o Polakach, która od trzech ćwierci wieku stanowi część portretu ich

kultury. Przywrócenie tego rysu w portrecie jest sprawą ze wszechmiar godną odnotowania.

GRZEGORZ SINKO

Teatr Ludowy w Krakowie: *BETLEJEM POLSKIE* Lucjana Rydla. Reżyseria: Henryk Giżycki, opieka artystyczna: Bronisław Dąbrowski, scenografia i kostiumy: Józef Napiórkowski, choreografia: Jacek Tomasik, opracowanie muzyczne: Ewa Lis, Premiera 21 XII 1979 (fot. Jerzy Jaruga)