

## Szopka – między *sacrum* a *profanum*. Genologia widowiska

**Magda Nabiałek**  
Uniwersytet Warszawski  
ORCID: 0000-0003-2487-5146

### Nativity Play – between *Sacrum* and *Profanum*. The Genology of the Show

**Abstract:** The article attempts to look at the nativity play in a genological context. The author's aim is to broaden the context of reading this form of the show. It represents a polemical position towards the unambiguous linking of the nativity play with folk culture. Instead, he suggests looking at it in the context of such forms as literary mimes, mysteries, comedy dell'arte and some mass spectacles. The consequence of this type of considerations is noticing the characteristic, according to the author, tension between the mystery and the farce, *sacrum* and *profanum*.

**Keywords:** Nativity play, religion, politics, ideology, spectacle

**Słowa kluczowe:** szopka, religia, polityka, ideologia, widowisko

Tam, gdzie na zewnątrz występowała farsa,  
ukazywało się również misterium;  
tam, gdzie na pierwszym planie było misterium,  
kryła się również farsa.

Olga Freudenberg, *Mim*

W świetle powracających coraz mocniej dyskusji o współczesnym polskim społeczeństwie spektaklu, misteriach polskich i kabaretowości naszej kultury, trudno ustrzec się przed wrażeniem kulturowego *déjà vu*. Obserwując zarówno współczesne dyskusje społeczne, polityczne, jak i produkcję kulturową, dojść można do wniosku o swoistym powtórzeniu atmosfery kulturowej lat dwudziestych i trzydziestych XX w. w drugim (i chyba trzecim) dziesięcioleciu wieku XXI. Co prawda, mało kto wierzy dzisiaj w możliwość kreślenia szerokich horyzontów w próbie opisu tak współczesnej rzeczywistości kulturowej, jak i jej związków z przeszłymi praktykami artystycznymi. Pozostaje nam jednak szansa punktowych obserwacji, z których wyprowadzać można kolejne nitki splotu między

współczesnością a początkiem minionego wieku. Wydaje się, że jednym z przedmiotów takiej punktowej obserwacji stać się powinna polska szopka, którą podobnie jak misteria czy kabaret uznać można za spektakl wyreżyserowanego patrzenia.

Paradoksem jest, że szopka jako forma artystyczna nie doczekała się do dzisiaj nie tylko poważnej monografii, lecz także nie stała się właściwie przedmiotem żadnych szerszej zakrojonych studiów literaturoznawczych<sup>1</sup>, a mimo to traktuje się ją w pewnym sensie jako dobro narodowe, jedną z reprezentacji „sztuki narodowej”<sup>2</sup>, emanację polskiej religijności i ważny element dyskusji społeczno-politycznych<sup>3</sup>.

Szopka jako przedstawienie związane z narodzinami Chrystusa oraz szopka literacka czy satyryczna to zjawiska rozdzielane przez tradycyjną genologię. Przyglądając się jednak produkcji literacko-teatralnej z okresu dwudziestolecia międzywojennego (i nie tylko, jak pokazuje przykład *Betlejem polskiego* Lucjana Rydla<sup>4</sup>), dostrzec można, że w wielu przypadkach granice tych form są niejednoznaczne, a szopka, kabaret, cyrk i misterium tworzą nierozzerwalny spłot obecny w wielu polskich dramatach tamtego okresu. Sytuacja ta dotyczy choćby *Ecce homo* Ewy Szelburg-Zarembiny, wileńskich szopek akademickich<sup>5</sup>, tekstów Adama Polewki (szczególnie *Herod i Ariowie*) oraz wielu innych utworów.

O szopce literackiej wspomina się oczywiście w kontekście *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego<sup>6</sup>, wieczorów kabaretowych Skamandra<sup>7</sup>, w ostatnim czasie wydano także akademickie szopki wileńskie<sup>8</sup> czy szopki „Reflektora”<sup>9</sup> z krótkim historycznoliterackim wstępem. O formie szopki mówi się jednak we wszystkich tych przypadkach raczej nieco przy okazji, samą formę pozostawiając zupełnie z boku refleksji krytycznoliterackiej. Badacze skupiają

<sup>1</sup> Wyjątek stanowią badania Ryszarda Wierzbowskiego – *O szopce. Studia i szkice*, Łódź 1990, opracowanie Dobrochny Ratajczakowej – *Szopka*, w: tejże, *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Poznań 2015, a także część rozpoznai zawartych w: A. Kozieł, *Betlejem krakowskie. Dzieje szopki krakowskiej*, Kraków 2003.

<sup>2</sup> A. Szałapak, *Szopka krakowska jako zjawisko folkloru krakowskiego na tle szopki europejskiej. Studium historyczno-etnograficzne*, Kraków 2012.

<sup>3</sup> Warto zwrócić uwagę choćby na znaczące refleksje Anny Kozieł, która wskazuje, że jedną z przyczyn sukcesu krakowskiej szopki było „szczególne przywiązanie mieszkańców tego miasta do tradycji i poczucie misji historycznej, wyrosłe z wykreowanego w dobie rozbiorów mitu Krakowa jako skarbnicy dziedzictwa i kultury narodowej”. A. Kozieł, dz. cyt., s. 5.

<sup>4</sup> A. Moroz, „Niechaj nam w Jasełkach nikt nie przedstawi, że Jezus urodził się w Palestynie” – „Betlejem polskie” Lucjana Rydla jako szopka literacka, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2019, nr 19.

<sup>5</sup> A. Kania, *Wileńskie szopki akademickie jako zjawisko artystyczne w środowisku Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie*, „Saeculum Christianum” 2019, R. 26, t. 1.

<sup>6</sup> Zob. R. Kapłanowa [M.R. Mayenowa], *Kompozycja aktu i sceny*, w: tejże, „Wesele” Stanisława Wyspiańskiego. *Problemy kompozycji*, oprac. M. Prussak, Warszawa 2013.

<sup>7</sup> *Szopki Pikadora i Cyrulika 1922–1931*, oprac. T. Januszewski, Warszawa 2006.

<sup>8</sup> *Wileńskie szopki akademickie (1921–1933)*, oprac. M. Olesiewicz, Białystok 2002.

<sup>9</sup> *Szopki Reflektora*, oprac. J. Cymerman, J. Taterwak, A. Wójtowicz, Lublin 2020.

się właściwie we wszystkich (poza *Weselem* czy *Betlejem polskim*) utworach na kontekście społeczno-kulturowym, jakiego zapis da się odnaleźć w tych utworach. W przypadku szopek Skamandra mówi się jeszcze o kunszcie stylistycznym, wersyfikacyjnym, kompozycyjnym, natomiast dramatyczność i teatralność formy, a także problemy kompozycji pozostają niezauważone albo zignorowane. To wszystko sprawia, że szopka do tej pory wydaje się ważniejszym przedmiotem badań dla etnografów czy kulturoznawców aniżeli literaturoznawców. To niestety utrwała ogólne przekonanie o tradycji szopki jako ściśle i wręcz wyłącznie związanej z polską kulturą ludową. Być może warto byłoby więc podjąć choćby roboczą próbę analizy tych utworów jako całości formalnotekstowej, której najbardziej wyrazistą cechą jest pewnego szczególnego rodzaju rozchwianie tak na poziomie przedmiotu, jak i sposobu przedstawienia.

### **Od lokalności do ponadnarodowości i z powrotem**

Forma szopki niewątpliwie wyrasta z pewnego szczególnego zapętlenia dramatu religijnego i politycznego. Kojarzona jest natomiast z formą ludową i lokalną, związaną ze szczególnym przywiązaniem do świąt Bożego Narodzenia, a jednocześnie swobodnym wychodzeniem form parateatralnych „na ulice”, gdzie forma szopki byłaby wypełniana aktualnymi wstawkami społeczno-politycznymi. Próba tak jednoznacznego wyprowadzenia genezy szopki z tradycji ludowej jednak właściwie nigdy się nie powiodła. Oprócz rozpoznań przypisujących prekursorstwo tej formy św. Franciszkowi, ogólnych nadal jeszcze obserwacji na temat obecności tych form w polskim kościele, a następnie ich spektakularnego z tego kościoła wygnania, żaden literaturoznawca nie pokusił się o próbę genologicznego ujęcia szopki jako określonego gatunku z pogranicza literatury i teatru czy też formy parateatralnej. Literaturoznawcze refleksje dotyczą najczęściej szopki literackiej i satyrycznej, która uznawana jest (wydaje się, że niesłusznie) za zupełnie osobną formę, zdecydowanie zbliżającą się w stronę kabaretu i w tym kontekście odczytywaną.

Jeśli nieco przeorientować perspektywę badawczą, oderwać szopkę od jej bożonarodzeniowego kostiumu i spojrzeć na ukryty pod spodem mechanizm, okaże się, że nie jest to tak zupełnie osamotniona (a już na pewno nie wyłącznie lokalna) forma literacka czy parateatralna, jak mogłoby się z pozoru wydawać. Jednym z charakterystycznych wyróżników szopki jest szczególnego rodzaju figuratywność. Bohaterowie najczęściej reprezentują określone grupy społeczne i związane z nimi utarte wzorce myślenia, uruchamiają dość jasne konotacje, postaci te jednak (najczęściej drugoplanowe, ponieważ samo wewnątrz żłóbka z reguły pozostaje nieobecne albo niedostępne większości bohaterów) niejednokrotnie dyskutują o wydarzeniach aktualnie rozgrywających się w rzeczywistości odbiorców tej sztuki. Szopka wielokrotnie nasycana jest wątkami aktualnych dyskusji

społecznych, politycznych, światopoglądowych. W sztukach Skamandra w ogóle zdominowały one tę formę, w całości ją wypełniając. Podobnie było w przypadku powojennej szopki politycznej, która stała się elementem ostrej dyskusji światopoglądowej.

Warto jednak odnotować, że całość toczony w szopce dyskusji zamknięta zostaje w słowie dramatycznym. Nieobecny, ukryty lub niedostępny żłóbek pozwala zaś na uruchomienie procesu nicowania znaczeń, symboli, schematów i ukrytych za nimi punktów widzenia. Uświadomienie zaś sobie tego faktu pozwala szopkę zobaczyć w szerokim horyzoncie sztuk parateatralnych o silnym potencjale retorycznym. Jeśli chcieć szukać dla nich wszystkich swoistego archigatunku, to wskazać należałoby chyba na mim literacki spod znaku Herondasa.

Minijamby Herondasa<sup>10</sup> opisywane są jako wynik zderzenia dwóch zupełnie różnych gatunków – z jednej strony jako forma mimu odnoszą się do tematyki codziennego życia społecznego, za bohaterów biorą sobie postaci niewolników, służących czy kurtyzany, z drugiej jednak strony bazują bardzo ściśle na języku zaczerpniętym z Homera. W ustach bohaterów Herondasa język *Iliady* zostaje jednak przeniecony przez przeniesienie go w zupełnie obcy mu kontekst. Mowa Homerowa staje się narzędziem do toczenia dyskusji politycznej, narzędziem jednak, które nie zostaje pozbawione swoich pierwotnych konotacji. Dochodzi więc w warstwie językowej do bardzo szczególnego starcia dwóch różnych – skrajnie wręcz odmiennych – porządków semantycznych. Badacze wskazują, że mimy Herondasa podejmują tematykę społeczną z wykorzystaniem języka demonstracyjnie wręcz ujawniającego swoje zanurzenie w tradycji, a przez to z tą tradycją permanentnie igrają, co nie oznacza, że zupełnie ją negują. Wykrzywienie języka i jednocześnie przywołanie konotacji dotyczących źródeł jego pochodzenia daje obraz bardzo wielowymiarowy. Z tego też powodu Herondas uchodzi za twórcę wybitnego, a nie tylko zaangażowanego.

Nie sposób jednak zignorować ramy, jaką dla tego mechanizmu retorycznego wyznacza odwołanie do poezji jambicznej. Ramę tworzą źródła, jakie poezja ta (spod znaku Archilocha, Simonidesa i Hipponaksa) ma w świętach ludowych (niektórzy podkreślają tutaj także jej związki z kulturą Bliskiego Wschodu, co zresztą tłumaczyłoby tak istotną popularność mimów w Bizancjum<sup>11</sup>). Mim starożytny zwraca bowiem uwagę na formę wyprowadzaną ze święta (ludowego), w którą następnie wsacza się problematykę społeczną. Poezja jambiczna pozwala na wprowadzenie elementów komediowych (dzisiaj może powiedzielibyśmy – karnawałowych), natomiast połączenie jej z mimem służy wzmocnieniu przekazu *stricte* społecznego.

<sup>10</sup> E. Esposito, *Herodas and the Mime*, w: *A Companion to Hellenistic Literature*, ed. by J. J. Caluss, M. Cuypers, MA and Oxford 2010, s. 268–281. Zob. także: A. Lang, *The Mimes of Herodas*, „The Contemporary Review” 1891, nr 60; R. G. Ussher, *The mimiambai of Herodas*, „Hermathena” 1980, nr 129.

<sup>11</sup> A. Somos, *Święty Bachus. Nieznane lata teatru greckiego 300 p.n.e. – 1600 n.e.*, przeł. J. Kruczkowska, R. Lewandowski, B. Schada-Borzyszkowska, Wrocław 2010.

Nie bez przyczyny uznaje się Herondasa za „obrońcę proletariatu” jego czasów. Minijamby stworzył jednak *poeta doctus* genialnie panujący nad stylem, z którego czerpał. Uzasadnione więc wydaje się przekonanie wielu badaczy, że mimy literackie Herondasa kierowane były przede wszystkim do wykształconej, bardzo wyrobionej i świadomej publiczności.

Seria poetyckich monologów, w których wyśmiewa się pojedyncze osoby lub grupy społeczne, okraszona wulgarnym językiem komediowym pozwala stworzyć figurę komedianta-trefnisia (δεικηλιστας), który igra prawdą i złudzeniem. To z kolei naprowadza na trop jeszcze starszy niż minijamby Herondasa, a więc rozwój formy literackiej z ludowego pokazu, jakim był mim.

Olga Freudenberg zwraca uwagę, że mim wywodzi się z ludowych „pokazów” odnoszących się do inkarnacji blasku, które następnie przyjęły formę różnego rodzaju cudów, pokazów i panoram. Badaczka zauważa, że „mim rodzi się, kiedy człowiek nie znał jeszcze narracji, a jedyną formą przedstawienia była bezpośrednia demonstracja konkretnego przedmiotu”<sup>12</sup>. Najpierw mimy odnosiły się do żywiołów, następnie do konkretnych (niejednokrotnie boskich) postaci. Co ważne, od samego początku istotą mimu był pokaz, prezentacja (tak fundamentalna przecież dla samej szopki). Pokaz ten mógł dotyczyć zarówno odtworzenia cierpień bóstwa (i wtedy zbliżał się do misterium) lub też być wyrazem sztuczek fałszywego teurga czy demiurga (co czyniło z niego farsę). Za mimami hellenistycznymi (które stały się podstawą ewolucji mimów literackich) stały czysty iluzjon lub wizualne oszustwa, pamięć jednak o tym podwójnym misteryjno-farsowym statusie mimu zdaje się odradzać w innych gatunkach.

Dla mojego myślenia o źródłach szczególnej linii rozwojowej form dramatycznych (misterium, farsy, komedii dell'arte, szopki) fundamentalna jest epideiktyczna natura mimu połączona z jego podwójnym farsowo-misteryjnym statusem. To pozwala bowiem dostrzec związek mimu z późniejszymi formami parateatralnymi czy widowiskowymi. Dla zdecydowanej ich większości charakterystycznym zjawiskiem jest bowiem zaburzona narracyjność albo jej zupełny zanik. W szopce przecież rzadko kiedy chodzi o fabułę jako taką, istotna jest prezentacja określonych stanowisk, punktów widzenia, schematów i reprezentujących je postaci. Kluczowe jest tutaj „wystawienie na spojrzenie”. Istotny jest jednak nie tylko sam pokaz, ale i budowanie w odbiorcy świadomości ramy, jaka na to spojrzenie pozwala. W ten sposób uruchamiany jest performatywny potencjał prezentacji, którego zdaje się nie ma pokaz, rewia czy nawet (a jeśli tak, to w mniejszym stopniu) kabaret. Performatywność prezentacji pozwala zaś silnie związać odbiorcę i mikrokosmos sceniczny z osadzonymi w nim figurami. Mim (podobnie jak szopka) z jednej strony przyciąga spojrzenie, z drugiej buduje dystans między widzem a oglądanym przez niego światem.

Oczywiście jestem świadoma, że próba wyprowadzania genealogii szopki z poezji jambicznej, mimu literackiego Herondasa, a już w szczególno-

<sup>12</sup> O. Freudenberg, *Mim*, w: *tejtże, Obraz i pojęcie*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2007, s. 124.

ści z mimów ludowych, których zapisem nie dysponujemy, byłyby bardzo ryzykowna. Chcę jednak zwrócić uwagę na pewien szczególnie retoryczny potencjał szopki, którego źródeł upatrywać można właśnie w mimach starożytnych. Chodzi o słowo dramatyczne, które z jednej strony tworzy coś na kształt „widoków” czy „scenek rodzajowych”<sup>13</sup>, z drugiej – w scenach tych uruchamia potencjał zarówno misteryjny, jak i farsowy. Całość zamknięta zaś zostaje w ramie pokazu<sup>14</sup>. Ta gra, między zanurzeniem w pełni w tradycji, na której bazuje słowo dramatyczne, a jej potraktowaniem *a rebours*, wydaje się dla myślenia o szopce absolutnie kluczowa.

Podobny sposób myślenia, ale na znacznie szerszą skalę, można odnaleźć w teatrze starożytnego Bizancjum. Mimo że tak znaczący badacze jak Walter Puchner<sup>15</sup> twierdzą, że społeczeństwo bizantyjskie nigdy nie miało teatru porównywalnego z teatrem starożytnym czy średniowiecznym na łacińskim Zachodzie, nie rozwinęło ani teatru świeckiego, ani religijnego, trudno zignorować świadectwa dotyczące bardzo wyraźnej obecności mimów, *gelotopoi*, *thymeliko* na terenach Bizancjum w okresie 300 p.n.e. – 1600 n.e. Oczywiście trudno byłoby udowodnić, że społeczeństwo to wytworzyło dramat podobny do starożytnego czy średniowiecznego<sup>16</sup>, natomiast można chyba mówić o zjawisku widowiskowości, teatralizacji życia społecznego, społeczeństwie spektaklu czy – jak chce Przemysław Marciniak – zwrocie performatywnym<sup>17</sup> charakterystycznym dla tamtego okresu. Coraz większa grupa badaczy dostrzega bowiem „widowiskowe” aspekty funkcjonowania bizantyjskiego społeczeństwa, takie jak stała obecność hipodromu, cesarskie procesje, zatarcie granicy między liturgią, grą a widowiskową pompą ewokującą cesarską władzę. Mimowie byli tutaj twórcami i artystami cyrkowymi, brali udział w biegach i wyścigach konnych, pokazach dzikich bestii i egzotycznych zwierząt, podawali władzę cesarza w wątpliwość, jak również jeszcze mocniej ugruntowywali jej siłę<sup>18</sup>.

Niebezpieczeństwo tkwiące w figurze mima stosunkowo szybko zresztą dostrzegli Ojcowie Kościoła<sup>19</sup>. Nie zapobiegło to jednak szczególnemu splotowi

<sup>13</sup> Bardzo istotnym elementem w konstruowaniu tego obrazu będą postaci wprowadzające charakter etologiczno-aretologiczny mimu. To z kolei naprowadza na myślenie o postaciach-maskach, stąd zaś już bardzo blisko do masek z komedii dell'arte czy szopkowych figur.

<sup>14</sup> Więcej: *New Directions in Ancient Pantomime*, ed. by E. Hall, R. Wyles, Oxford 2008.

<sup>15</sup> Tezy wprost wyrażone w: W. Puchner, *The Chrusader Kingdom of Cyprus: A Theatre Province of Medieval Europe? Including a critical edition of the Cyprus Passion Cycle and the 'Representatio figurata' of the presentation of the Virgin in the Temple*, Athens 2006, s. 55–56.

<sup>16</sup> W pewien sposób próbuje to robić w swojej pracy *Święty Bachus* Aleksis Solomos.

<sup>17</sup> Bardzo podobne intuicje wyraża Margaret Mullett, *Rhetoric, Theory and the Imperative of Performance: Byzantium and Now*, w: *Rhetoric in Byzantium. Papers from the Thirty-Fifth Spring Symposium of Byzantine Studies, Exeter College, University of Oxford, March 2001*, ed. by E. Jeffreys, London 2003.

<sup>18</sup> Na wszystkie te elementy uwagę zwraca m.in. Gulielmo Cavallo, *Introduction*, w: *The Byzantines*, ed. by G. Cavallo, Chicago–London 1997, s. 4.

<sup>19</sup> Zob. A. Walker White, *From Ritual to Drama, from Mass to Liturgy: A Comparative Study of Eastern and Western Rites of the Middle Ages*, „Scripta Classica”, vol. 4, red.

religii i polityki w średniowieczu. Warto bowiem przypomnieć, że związana nierozłącznie z misterium scena sądu służyła młodym adeptom sztuki prawniczej jako materiał do nauki i zabawy. Jody Enders<sup>20</sup>, opowiadając o młodych adeptach sztuki prawniczej, którzy ćwiczyli swoje kompetencje poprzez odgrywanie misteriów, zwraca uwagę na ogromną siłę retoryczną tego typu tekstów. Badaczka wskazuje, że z jednej strony otwierała się tutaj przestrzeń zabawy, ale z drugiej – poważnej dyskusji społeczno-politycznej.

Jeszcze lepiej ten potencjał farsowo-misteryjny eksponują misteria średniowieczne. Pokazują to między innymi analizy Mirosława Kocura, który na przykładzie staroangielskich sztuk religijnych udowodnił ich charakter performatywny, wskazując jednocześnie na ogromny potencjał „dostosowania się” utworu do lokalnych warunków wystawienia:

Średniowieczni twórcy wykazywali zadziwiająco kreatywność w manipulowaniu publicznością, mistrzowsko przekraczali granice między iluzją i realnością, fikcją i liturgią, teatrem i metateatrem. Performanse parafialne to jednorazowe wydarzenia, w ramach których każdy uczestnik traktowany był jako performer, również widz. Kształt performansów ciągle ewoluował. Świadectwem tej niestabilności są zachowane manuskrypty, często poprawiane i korygowane, z wieloma dopiskami i skreśleniami. Przestrzenie, w których wystawiano sztuki, miały charakter performatywny: anektowały prawdziwe obiekty i zamieniały ich sensy, modyfikowały scenariusze, a widzowi narzucały wyraźne zadania do wykonania. Podczas średniowiecznych performansów trudno było zachować neutralność turysty. [...] Teatr w średniowiecznej Anglii Wschodniej mógł się rozwijać i kwitnąć właśnie dlatego, że sztuki nie były wystawiane w zamkniętym teatrze, ale w naturalnym środowisku kulturowym parafian. To teatr bez teatru<sup>21</sup>.

Mamy do czynienia z pewnym ogólnym schematem, który następnie jest dostosowywany do lokalnych warunków i panującej w danej prowincji sytuacji. Podstawą widowiska był dość schematyczny tekst utrwalający podstawowe prawdy wiary, natomiast zmienne były te fragmenty widowiska, które odwoływały się do społecznego kontekstu. Ten, w zależności od miejsca wykonywania utworu, był aktualizowany i dostosowywany do oczekiwań publiczności. Od początku więc te najbardziej podstawowe formy religijne dawały poczucie lokalności, mimo że były zakorzenione w bardzo uniwersalnej formie. Napięcie między misteryjnym odsłonięciem prawd wiary a lokalną polityką jest tutaj zdecydowanie mniejsze, natomiast dalej zauważalne<sup>22</sup>.

Szczególna funkcja mimu i związanego z nim mechanizmu retorycznego podważającego i jednocześnie utrwalającego władzę instytucji (czy to

T. Sapota, Katowice 2004; S. Longosz, *Zalążki dramatu chrześcijańskiego w literaturze patrystycznej*, „Roczniki Humanistyczne” 1996, t. XLIV, nr 3; W. Myszor, *Teatr i widowiska w ocenie greckich pisarzy kościelnych. Wprowadzenie i wybór tekstów*, w: *Chrześcijaństwo a życie publiczne w Cesarstwie Rzymskim III–IV w.*, red. J. Śrutwa, Lublin 1988; E. Stanula, *Widowiska w ocenie Ojców Kościoła*, „Saeculum Christianum” 1995, t. II, nr 1.

<sup>20</sup> J. Enders, *Rhetoric and the Origins of Medieval Drama*, Ithaca and London 1992.

<sup>21</sup> M. Kocur, *Teatr bez teatru. Performanse w Anglii Wschodniej u schyłku średniowiecza*, Wrocław 2012, s. 13.

<sup>22</sup> Kocur podkreśla na przykład istotną odmienność leksykalną, ortograficzną i stylistyczną tekstów zaliczonych do korpusu dokumentów Anglii Zachodniej, której potwierdzenie dają analizy lingwistyczne.

kościelnej, czy świeckiej) ujawnia się także w roli średniowiecznego błazna traktowanego w kategoriach ludzkiego medium. Jak podkreśla bowiem Krzysztof Kozłowski, „błazen dworski ze swoją funkcją rozrywki był żywym czasopismem ilustrowanym zamku – ową gałęzią rozrywki dzisiejszego medium czasopisma, które wyróżnia się nieograniczonym zakresem zadań, własnym programem, strategiami zabawy i cielesną obrazowością”<sup>23</sup>, przy tym wszystkim pełnił jednak jednocześnie funkcję korektora (słynne błazeńskie hasło „nie powinieneś się wywyższać”) i komunikacyjno-społecznego regulatora, ponieważ miał dostęp do informacji krążących po zamku, znał troski poddanych, mógł więc powiedzieć księciu, co myślą o nim inni. Łączył zatem funkcję przedstawiania obudowaną ramą rozrywki z pozycją medium informacji i kontroli. Z czasem ta mediacyjna funkcja błazna uległa zatarciu, wydaje się jednak, że pewną jej realizację odnaleźć można w religijnej twórczości staropolskiej.

Wyrastająca z mimu komedia dell’arte<sup>24</sup> znajduje swoje szczególne wcielenie w polskim teatrze ludycznym, a przede wszystkim teatrze sowizdrzałów, który część badaczy jest gotowa uznać za polską wersję włoskiej sztuki improwizacji<sup>25</sup>. Oczywiście problem w jednoznacznym uargumentowaniu tej tezy stanowi ograniczone archiwum tekstów<sup>26</sup>, natomiast przyglądając się choćby *Peregrynacji dziadowskiej* z 1612 r., nie sposób ustrzec się przed wskazaniem na prezentacyjny charakter tekstu, retoryczną wymianę racji między bohaterami, którą „uzupełnia” działanie sceniczne w postaci parodii sądu (tak z kolei istotnego w tekstach o charakterze misteryjnym)<sup>27</sup>.

Wydaje się zresztą, że ogromną świadomość tego potencjału wśród przedstawicieli Kościoła mieli przede wszystkim jezuiti. Jerzy Axer podkreśla zdolność łączenia przez nich ponadnarodowego przesłania Loyoli z uwarunkowaniami społeczno-politycznymi wynikającymi z lokalnego kontekstu<sup>28</sup>. Jezuicka scena zdaniem badacza miała nie tylko funkcję religijno-propa-

<sup>23</sup> K. Kozłowski, *Media średniowiecza: błazen*, w: *Ko-mediana. Prace ofiarowane profesor Dobrochnie Ratajczakowej*, red. E. Guderian-Czaplińskiej i K. Kurka, Poznań 2013, s. 321.

<sup>24</sup> Na ten sposób myślenia naprowadzają choćby rozważania Stefana Srebrnego: S. Srebrny, *Grecki teatr jarmarczny*, w: tegoż, *Teatr grecki i polski*, wybór i oprac. S. Gąsowski, Warszawa 1984, a także Olgi Freudenberg, dz. cyt., s. 81–85.

<sup>25</sup> Szczegółowe dyskusje na ten temat rekonstruuje Barbara Judkowiak – zob. B. Judkowiak, *Teatr ludyczny*, w: tejsze, *Wzgardzony wielogłos. Kultura teatralna czasów saskich i jej tradycje*, Poznań 2007.

<sup>26</sup> Warto zwrócić uwagę, że pierwsza publikacja korpusu tego typu tekstów miała miejsce właśnie w dwudziestolecu międzywojennym – chodzi oczywiście o *Polską komedię rybałtowską* wydaną z druczków z obiegu straganowego oraz rękopisów teatralnych przez Karola Badeckiego we Lwowie w 1931 r.

<sup>27</sup> Można zastanawiać się, na ile informacyjno-mediatyzująca rola przetrwała w postaci dziada wędrownego, któremu swoje studium poświęciła K. Michajłowna, *Dziad wędrowny w kulturze ludowej Słowian*, przeł. H. Karpińska, Warszawa 2010.

<sup>28</sup> Na szczególne napięcie między uniwersalnością a lokalnością, charakterystyczne zdaje się dla wszystkich analizowanych tutaj form, wskazuje – w odniesieniu do scen jezuickich – J. Okoń, *Teatr jezuicki w Polsce: między swojskością z cudzoziemskością*, w: tegoż, *Na scenach jezuickich w dawnej Polsce (rodzimość i europejskość)*, Warszawa 2006, s. 51–62.



gandową, lecz także stanowiła jakąś formę teatru zaangażowanego, który reagował na „lokalne zmiany klimatu politycznego, uwikłanego w lokalne gry polityczne, jak i również ogólnonarodowe kampanie propagandowe”<sup>29</sup>. Podobne refleksje wygłaszał Jan Okoń, który mówił o „ogólnej tendencji teatru jezuickiego do aktualizacji, do stania się czymś w rodzaju udratyzowanej kroniki życia publicznego”<sup>30</sup>. Jak zwraca uwagę J. Poplatek,

służąc „*pietati et scholae*” pełnił teatr jezuicki i rolę społeczną, chociaż nie służył interesom żadnej z ówczesnych klas społecznych. Nie był dworski, choć czasem jego występy odbywały się na dworach panujących czy magnatów duchownych lub świeckich [...]. Nie był szlachecki, mimo że żywioł ten był zawsze na przedstawieniach pożądany i licznie reprezentowany. Nie był teatrem mieszczańskim ani ludowym, jakkolwiek warstwy te [...] stanowiły zwykle większość widzów<sup>31</sup>.

Był jednak i jest właściwie uznawany za modelowy przykład teatru religijnego. Ekspozycja warstwy retorycznej, zdolność do lokalnej aktualizacji, w końcu zaangażowanie w realną problematykę społeczną sprawiało, że widowiska jezuickie – jak omawiany przez Krzysztofa Kurka poznański *Popielec z pogorzeli mięsopustnej*<sup>32</sup> – przyciągały tłumy.

Podobnie jak tłumy w tym samym mniej więcej okresie we Włoszech przyciągały przedstawienia komedii dell’arte. Siła jej improwizacyjnego charakteru wykorzystana w pełni zostaje jednak nie w XVI czy XVII wieku, ale nieco później, w czasie wielkiego renesansu form sztuki związanej z improwizacją na przełomie XIX i XX w.<sup>33</sup>. Po wielkim triumfie, jaki teatr dell’arte święcił we Francji w XVII w., i powrocie części komików na Półwysep Apeniński, komedia dell’arte coraz wyraźniej przesuwana była jednak w stronę teatru dialektalnego. Z czasem zupełnie zniknęła ona z głównych scen włoskich, natomiast w teatrze lokalnym zastąpił ją model określany mianem *all’antica italiana* lub *capocomico*. W rodzinnych zespołach, których działalność została ograniczona do lokalnej przestrzeni, przetrwała tradycja komedii dell’arte. Była ona już w tym okresie kojarzona wyłącznie z lokalnością i plebejskością, niskim gustem, ale – co warto podkreślić – gustem rodzimym, opierającym się obcym wzorcom. Na konfrontacji z tymi obcymi wzorcami komedia dell’arte budowała swój triumfalny powrót. Najlepszym dowodem jest choćby przeróbka *Franceski da Rimini* (1860), która posłużyła Antonio Petito do polemiki z popularnym już wówczas także we Włoszech modelem

<sup>29</sup> J. Axer, *Polski teatr jezuicki jako teatr polityczny*, w: *Jezuici a kultura polska. Materiały z sympozjum z okazji 500-lecia urodzin Ignacego Loyoli (1491–1991) i 450-lecia powstania Towarzystwa Jezusowego (1540–1990)*. Kraków 15–17 lutego 1991 r., red. L. Grzebień, S. Obirek, Kraków 1993, s. 15.

<sup>30</sup> J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*, Wrocław 1970, s. 110.

<sup>31</sup> L. Poplatek, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, wstęp J. Lewański, Wrocław 1957, s. 17.

<sup>32</sup> K. Kurek, „Teatr społeczny” poznańskich jezuitów. Kilka uwag na marginesie edycji streszczenia scenariusza widowiska mięsopustnego z 1680 roku, w: tegoż, *Widowiska poznańskie. Studia z historii teatru, dramatu i miasta*, Poznań 2018, s. 101–129.

<sup>33</sup> Wielu ciekawych przykładów dostarcza E. Bał, *Lokalność i mobilność kulturowa teatru. Śladami Arlekina i Pulcinelli*, Kraków 2017.

realistycznego teatru mieszczańskiego oraz moralizatorskimi wzorcami relacji rodzinnych<sup>34</sup>. Papierowe skrzydła anioła<sup>35</sup> pojawiającego się w *Don Fauście* Petite (1865) dostrzeżone przez jedną z bohaterek potraktować można jak zapowiedź takich eksperymentów scenicznych, jak te wykorzystane przez Aleksandra Błoka w *Budzie jarmarcznej* (1906). W przywoływanej twórczości pojawia się więc nie tylko specyficzne zawieszenie epistemologicznej różnicy między działaniem na niby i naprawdę, lecz także balansowanie między dwoma zupełnie różnymi sposobami mówienia o rzeczywistości, z których żaden nie zyskuje ostatecznej przewagi. Publiczność doskonale zna wykorzystywane tutaj konwencje i mimo że z pozoru schematy te zostają obnażone i wysmiane, związana z nimi semantyka podskórnie wyczuwalna jest w obrazie świata przedstawionego. Uruchomione w utworach Petite zabiegi staną się w latach dwudziestych i trzydziestych XX w. podstawą nie tylko działania zarówno włoskiego teatru rozrywkowego, popularnego *teatro di varietà*, lecz także poczynają włoskich futurystów i reformatorów teatralnych, takich jak Luigi Pirandello. W kontekście interesującej mnie twórczości warto jednak przypomnieć tworzącego w tym samym okresie Eduarda de Filippo, którego dramat *Natale in casa Cupiello* (1931–1934) oparty jest na motywie szopki bożonarodzeniowej<sup>36</sup>. Obraz absolutnego rozpadu modelu tradycyjnej rodziny, jego iluzoryczność, ukryta w utworze głęboka refleksja egzystencjalna i społeczna zamknięte zostają w formie typowo szopkowej: postaci są wprowadzane do utworu za pomocą całej serii tricków językowych znanych z komedii dell'arte, „dramat wnętrza” w pierwszym akcie zamyka wodewilowe *qui pro quo*, drugi akt wypełniają typowe *coup de théâtre* oraz następujące po sobie skecze ujawniające serię konfliktów między bohaterami. Tradycja bożonarodzeniowej szopki zostaje odwrócona, ale nie zanegowana. Wydaje się, że bardzo podobny sposób wykorzystania tradycji improwizacyjnej można dostrzec także w Rosji – we wspomnianej już *Budzie jarmarcznej* Błoka czy *Wesołej śmierci* Nikołaja Jewerinowa; do tego wątku wypadnie jeszcze powrócić w części poświęconej bezpośrednim wpływom, które mogły oddziaływać na polską produkcję teatralną i kabaretową w dwudziestoleciu międzywojennym.

<sup>34</sup> Pulcinella w roli Franceski, permanentne balansowanie na granicy utożsamienia się z rolą i wychodzenia z niej, któremu towarzyszy wyraziste przejście z trzynastozgłoskowca pełnego rozbudowanych metafor i porównań do plebejskiego ośmierzgłoskowca wypełnionego prostymi rymami i kolokwialnymi wypowiedziami to przykłady tego, jak wysokie jest tutaj nicowane przez nie-wysokie. Trzeba jednak podkreślić, że podobnie jak w przypadku mimu literackiego czy średniowiecznych wersji dramatu religijnego, obce wzorce kulturowe nie są negowane przez lokalny kontekst kulturowy, a specyficznie przez niego nicowane.

<sup>35</sup> Anioł ma ratować Małgorzatę od śmierci na szafocie. Główny bohater zauważa jednak, że postać ma papierowe skrzydła, co pozornie skłania go do refleksji nad prawdziwością toczącej się wokół niego akcji, nie neguje jej jednak.

<sup>36</sup> Główny bohater dramatu skleja ją z odpadków gromadzonych przez cały rok, zajęcie to sprawia z kolei, że pozostaje on zupełnie ślepy na „dramaty” pozostałych członków rodziny. Nie zauważa kryzysu w małżeństwie córki ani kradzieży, których dopuszcza się jego syn. Nie dostrzega również hipokryzji małżonki starającej się za wszelką cenę ukryć nieprzystawalność rodziny do tradycyjnego wzorca.

Jeśli spojrzeć na szopkę na tle, skrótowo jedynie, przywołanej tutaj tradycji, dojść można do wniosku, że sceniczny kostium związany albo z narodzinami Chrystusa (w przypadku szopki bożonarodzeniowej), albo z portretowaniem konkretnej grupy społecznej (w kabaretowych szopkach literackich o charakterze politycznym lub społecznym) ukrywa szczególnego rodzaju mechanizm retoryczny polegający na zderzeniu dwóch porządków semantycznych uruchamianych za pomocą słowa dramatycznego. Szopka byłaby formą parateatralną, w której w najbardziej chyba wyrazisty sposób ujawnia się podwójność słowa dramatycznego. Oscylowanie między zewnętrznym i wewnętrznym oglądem konkretnej wypowiedzi jest w tym przypadku nieusuwalne, a wręcz wyciągnięte na pierwszy plan. W zależności od tego, która strona będzie przeważać, szopka będzie miała charakter bardziej metafizyczny i zbliży się jednak w stronę misterium lub też zostanie wyeksponowany jej charakter zewnętrzny, a tym samym będzie ona zbliżać się w kierunku farsy. Będą też takie sztuki, w których właściwie zrównoważą się obydwie elementy. Tak dzieje się między innymi w *Weselu* Wyspiańskiego, które gotowa jestem za Marią Renatą Mayenową postrzegać jako utwór zbudowany na kompozycji szopkowej.

Szopka to forma, której podstawę tworzy świat przedstawiony ustanowiony przez odwołanie do kategorii święta, w który to mikrokosmos (wyraźnie od samego początku ujmowany w ramie teatralności, iluzyjności) wprowadzone zostają postaci rysowane grubą kreską, uruchamiające (przez silną retoryczność wypowiedzi) określoną problematykę społeczną. Jeśli o szopce pomyśleć w ten sposób i nieco oderwać ją od etnograficznego rysu, okazuje się ona zarówno bardzo nośną formą literacką, jak i widowiskową. Wydaje się, że po raz pierwszy odkrycia tego w Polsce dokonali właśnie twórcy dwudziestolecia międzywojennego, którzy „formy ludowe” i religijne przestali traktować jako sposób dotarcia do „prawdy żywej”, ukazywania wyłącznie metafizycznych dylematów człowieka (jak próbowali robić to młodopoleanie), ale uznawali za użyteczne narzędzie do prowadzenia dyskusji społeczno-politycznej za pomocą nośnej i wyrazistej formy, która dzięki swojej świąteczno-teatralnej ramie pozwala mówić i pokazywać więcej, mocniej, bardziej dosadnie. Wydaje się, że źródła szczególnego dla szopek dwudziestolecia międzywojennego zapętlenia metafizyczno-politycznego odnaleźć można w genezie kilku bardzo istotnych kontekstowo dla szopki zjawisk, przede wszystkim zaś mimu i misterium.

## O szopkowej kompozycji

Powyżej zarysowana przeze mnie historia form wykonawczych wywodzących się ze szczególnego rodzaju zabawy prezentacją sceniczną pozwala stwierdzić, że jednym z wyróżników większości omawianych utworów był splot religii i polityki. Wynikał on oczywiście w bardzo wielu momentach

historycznych z tego, że władza kościelna i świecka reprezentowały dwie najbardziej opresyjne w stosunku do społeczeństwa instytucje, z których zasadami i moralnością formy szopkowo-kabaretowe, tragifarsy, komedia dell'arte czy mimy literackie miały za zadanie walczyć. Zwracał zresztą na to uwagę Adam Polewka<sup>37</sup>: „Średniowieczny moralitet i niemoralna czy amoralna farsa średniowiecza to dwie strony tego samego medalu, dwa janusowe oblicza średniowiecznej moralności, opartej na religijnych nakazach i sankcjach pozaświatowych”<sup>38</sup>. Te i podobne im rozważania uzupełniają refleksje Polewki dotyczące farsy<sup>39</sup>. Nieodległe tropy tego typu stylu myślenia można znaleźć także u innego ważnego dla tej pracy twórcy – Witolda Wandurskiego, który tak mówił o swojej słynnej *Śmierci na gruszy*: „Postanowiłem pójść inną drogą – śladami koszmarów Goyi, maszkar potwornych Hugona Krayna i pokracznych rysunków Georga Grosza. Dlatego w cyrkowej bufonadzie ukazałem strasznych «kripli» śpiewających z zapalem bohaterskie piosenki. Doświadczenie premiery dowiodło, że obrałem drogę najprostszą do serc mieszczzańskich”<sup>40</sup>.

Oczywiście można zatrzymać się na etapie refleksji wskazującej, że „traktowanie rzeczywistości jako spektaklu z udziałem gwiazd, jako fantazmatycznego świata, w którym polityka, seks, literatura, film i sport mieszają się i współwystępują ze sobą, było antycypacją zjawisk związanych z rozszerzaniem się masowego typu kultury, z nasilającą się tendencją do formowania się kultury konsumpcyjnej”<sup>41</sup>. Wydaje się jednak, że aby pójść do przodu i móc prowadzić obserwacje dotyczące tego, jak ujmować sztuki dwudziestolecia międzywojennego w kontekście literatury i kultury masowej czy też teatru politycznego, społecznie zaangażowanego, należałoby jednak najpierw rozstrzygnąć, na jakich zasadach były one konstruowane. Wydaje się bowiem, że to właśnie w podwójności widzenia, grze przyciąganiem spojrzenia i odrzuceniem, zaangażowaniem i dystansem, mówieniem na serio i sceniczną bufonadą kryje się siła szopki. W tym kontekście, przy tak różnorodnej produkcji literacko-teatralnej, tym bardziej więc zasadna wydaje się rezygnacja z próby sztucznego rozdzielania zjawiska szopki „ludowej”

---

<sup>37</sup> Mimo że Polewka kojarzony jest przede wszystkim ze współpracy z Cricot I i Józefem Jarema, warto przypomnieć, że ideę „butnego oświecicielstwa” starał się sam wprowadzić w Teatrze Robotniczym TUR w Sosnowcu, którym kierował w latach 1929–1930. To tutaj po raz pierwszy dał się poznać jako autor faktomontaży (*Sacco i Vanzetti*) oraz rewii politycznych (*Losy Europy*). Teatr w Sosnowcu bardzo przypominał lewicowe, proletariackie teatry niemieckie i rosyjskie działające w latach dwudziestych.

<sup>38</sup> A. Polewka, *Igrce w Barbakanie*, Kraków 1953, s. 8.

<sup>39</sup> Słowo farsa, w staropolszczyźnie „krotochwila”, pierwotnie oznaczało wstawkę w tekście kościelnym. Już w VII w. spotyka się tzw. *epistolae cum farsa*. Od wieku XII na zachodzie Europy farsa oznacza wstawkę do widowiska dramatycznego o charakterze religijnym. Z czasem farsa rozrosła się i usamodzielniała tak, że stała się tekstem osobnych przedstawień i fundamentem sceny świeckiej. A. Polewka, *Igrce w Barbakanie*, s. 7.

<sup>40</sup> W. Wandurski, *Jeszcze o śmierci na gruszy*, „Listy z Teatru” 1925, nr 5.

<sup>41</sup> T. Stępień, *Zabawa i polityka w dwudziestolecie międzywojennym*, w: tegoż, *Zabawa – poetyka – polityka*, Katowice 2002, s. 66.

i satyrycznej czy literackiej. Warto podjąć wyzwanie ujęcia tych form jako reprezentacji jednego zjawiska, którego wyróżnikami są ogromny rozdźwięk i napięcie na poziomie tematyki i sposobu przedstawiania przy jednoczesnym zachowaniu bardzo przejrzystej struktury i kompozycji utworu.

To szopka, wraz z kabaretem i kawiarniami, gdzie obie te formy były przede wszystkim wystawiane, uznawana jest za tę formę, która wyprowadziła wysoką poezję na niską scenę estrady<sup>42</sup>. Wielu badaczy dwudziestolecia jest gotowych przyznać, że szopka reprezentuje nowy model literatury, który zawierać miałby się między „formułą *ludus* – wirtuozerią poetycką, konstrukcją i świadomą grą semantyczną a *paidia* – ekstatycznym bezrefleksyjnym zachwytem nad życiem i tworzeniem”<sup>43</sup>. O ile można byłoby się zgodzić, że szopka stara się dawać efekt bezrefleksyjnego, pozbawionego wirtuozerii i sztuki sposobu tworzenia, o tyle przyglądając się utworom, które można byłoby uznać za realizację tej formy lub jej częściowe wykorzystanie, nie sposób uchronić się przed wnioskiem, że struktura tych tekstów jest bardzo stabilna.

Korzystając z rozpoznań Mayenowej i odnosząc je do produkcji literacko-teatralnej okresu dwudziestolecia międzywojennego, dojść można do wniosku, że podobnie jak mimy bazowały na schemacie scenek rodzajowych, misterium średniowieczne na gotowych formułach rozbudowywanych w zależności od potrzeb lokalnego środowiska, w którym były wystawiane, a komedia dell'arte na szczególnego rodzaju scenariuszu wypełnionym gagami, tak i szopka ma pewien schemat kompozycyjny. Przede wszystkim bazuje ona na szeregu bardzo luźno powiązanych ze sobą scen<sup>44</sup>. Ich cechą charakterystyczną jest przede wszystkim zamkniętość, wsobność, która z kolei przekłada się na zaburzone poczucie ciągłości albo wręcz odczuwalny jej brak (gdzieś w horyzoncie badawczym pojawiają się „widoki” charakterystyczne dla mimu czy obrazy/stacje znane doskonale z misterium czy mirakli). Szopkową kompozycję cechuje zamknięcie scen w sobie, podkreślone nie tylko brakiem połączenia z kolejnymi elementami, sprawiające, że każdą ze scen (lub każdy akt) można traktować jako osobną całość. To, że poszczególne sceny, akty czy obrazy sprawiają wrażenie, że mogłyby istnieć same dla siebie, podkreślane jest bardzo często przez ich wewnętrzne ukształtowanie i szczególnego rodzaju zakończenia. Te ostatnie są bardzo wyraziste. Mogą to być myśli-sentencje, finały-charakterystyki, wygłaszane wprost przez bohaterów pointy, wypowiedzi na granicy żartu czy zaklęcia, a także rewiove wręcz kuplety). Wyjście bądź wejście postaci to także element zaznaczający zmianę sceny. W przypadku utworów dwudziestole-

<sup>42</sup> Zob. J. Stradecki, *W kręgu Skamandra*, Warszawa 1977, s. 46–56.

<sup>43</sup> Tamże, s. 61.

<sup>44</sup> Tutaj zresztą ujawnia się pokrewieństwo polskiej szopki do hiszpańskiego retablo – F. J. Cornejo, *Del retablo a la máquina real. Orígenes del teatro de títeres en España*, „Fantoche” 2015, nr 9, s. 36–72. Warto zwrócić uwagę, że ta linia genologiczna dotycząca szopki w polskim literaturoznawstwie w ogóle nie została poddana badawczemu oglądowi.

cia międzywojennego zauważyć można na przykład tendencję do częstego „paradowania” postaci lub rozbudowanych ich pochodów. Wszystko to niejednokrotnie podkreślone jest muzycznością. O ile jednak w XIX w. dominowały dźwięki ludowych instrumentów, o tyle na początku XX w. autorzy chętnie kontrastują je z muzycznymi symbolami epoki – tangiem, *shimmy dance* czy fokstrotem<sup>45</sup>. To wszystko sprawia, że finały poszczególnych scen czy aktów (w zależności od poziomu skomplikowania i rozbudowania kompozycji dramatycznej) jaskrawiej więc demonstrują swoją teatralność. To zaś wskazuje po raz kolejny na pokrewieństwo z epideiktyczną naturą mimu. Jak zauważa bowiem Dobrochna Ratajczakowa w swoim omówieniu szopki, już jej XIII- i XIV-wieczne formy wyraźnie wskazywały, że „był to performans przylegający do ludowej pobożności, istniejący jedynie w czasie powtarzanej co roku prezentacji, przy czym właśnie ta prezentacja była aktem performatywnym”<sup>46</sup>. Ta performatywność prezentacji, wyeksponowana, podkreślona, rzutuująca niezaprzeczalnie na sposób percypowania świata przedstawionego, zdaje się odróżniać szopkę od rewii czy kabaretu.

Odkrycie w samej prezentacji jej performatywnego potencjału jest zresztą wynikiem nie tylko działań ramowych w granicach aktów czy scen, lecz także sposobu ich wypełnienia. Bardzo charakterystycznym zjawiskiem dla szopki okazują się bowiem pantomimy (po raz kolejny odsyłające do starożytnej kultury ludowej oraz średniowiecznych przedstawień). W utworach o proveniencji szopkowej niejednokrotnie sceny wypełniają dialogi, które w dużej mierze bazują na prezentacji jednego bohatera lub bohatera zbiorowego w operetkowym wręcz solo. Deklamatorskie popisy wydają się tutaj celem samym w sobie, ale tak naprawdę pozwalają jeszcze lepiej wydobywać na plan pierwszy prezentacyjność samego widowiska. Szopka bardziej niż rewia czy kabaret zdaje się ujawniać tło, na którym rozciągnięta zostaje akcja sceniczna. Wydobywa tym samym na plan pierwszy nie tylko element ludyczny widowiska, lecz także aktywizuje odbiorcę. Dialogi między bohaterami przypominają słowną pantomimę, która przyciąga uwagę czytelnika bądź widza. Zawarte w wypowiedziach powracające refreny lub podchwytywanie przez jednego bohatera tonu nadanego przez wypowiadającą się wcześniej postać zdają się w kolei dystansować odbiorcę od przedstawianej rzeczywistości. Postaci niejednokrotnie tworzą coś na kształt żywych obrazów, przypominają upozowane na scenie figury, co wspomaga szopkowo-operetkową jaskrawość, skrajną wręcz teatralność. W efekcie uruchomiona zostaje prawdziwa szopkowa gra przyciąganiem spojrzenia odbiorcy i jego dystansowaniem.

Ten mechanizm gry spojrzeniem tłumaczy, jak to możliwe, że szopka kołędowa „pozostawała otwarta na wszelkie związki zarówno z tradycją literacką, jak i z folklorem; wchłaniała kołędy, pastoralki, sceny historyczne,

<sup>45</sup> Ciekawy przykład stanowi tutaj na przykład *Śmierć na gruszy*, w której wykorzystany zostaje zarówno dźwięk ligawki, jak i *shimmy dance*.

<sup>46</sup> D. Ratajczakowa, dz. cyt., s. 272.

epizody herodowe, które przeniknęły do folkloru z późnych form neomisteryjnych, zostały w nim zaadaptowane i przetworzone przez akt stylizacji, wtórnie trafiając do szopki jako łańcuch krótkich scenek<sup>47</sup>. Schematyczny, scenariuszowy, a jednocześnie prezentacyjny charakter szopki pozwolił na przejście od XII-wiecznych widowisk religijnych do patriotycznej szopki Teofila Lenartowicza, wersji Leonarda Soleckiego, aż po *Betlejem polskie* Lucjana Rydla, gdzie „szopka stała się zbiorem różnorodnych krótkich scen o charakterze ludycznym, komediowym, farsowym, groteskowym, ale i melodramatycznym czy sielankowym, specyficzną odmianą gatunkową, zamykającą proces rozpoczęty przez Mickiewicza i Lenartowicza”<sup>48</sup>. Od czasów *Betlejem polskiego* można obserwować zaś proces podziału szopek na te, które zachowują temat bożonarodzeniowy, i te, których związek z pierwotną szopką odnosi się jedynie do formy i kompozycji. Z tych ostatnich wyewoluuje szopka satyryczna, zachowująca charakterystyczny dla pierwotnej formy splot metafizyki i polityki.

W przypadku sztuki młodopolskiej mamy do czynienia ze sztucznie wytworzonym obrazem polskiej ludowości<sup>49</sup>, dodatkowo uzupełnionym mariażem bardzo różnych gatunków i inspiracji – dramy czarodziejskiej, kasperliad, satyr, komedii dell’arte. To samo dotyczy utworów, które realizują w części lub całości konwencję szopki. Najczęściej forma ta łączy się jednak z moralitetem i misterium, które dodatkowo wzbogacone są motywami komicznymi, groteskowo-parodystycznymi<sup>50</sup>. Mowa o twórczości wyrastającej z pewnego inteligentckiego imaginarij, z której próbowano uczynić narzędzie polityki historycznej i tożsamościowej. Przeciwnością się zaczęli temu artyści dwudziestolecia, którzy wykorzystali formę szopki do ukazania innego, pełniejszego obrazu rzeczywistości, ujawniając tym samym interwencyjny potencjał tej formy sztuki. Sceną dramatów stały się więc fabryki, baraki dla żebraków lub chłopskie chaty.

W dwudziestoleciu międzywojennym znajdziemy sztuki, które nawiązują nie tylko do formy szopki, ale i jej bożonarodzeniowego tematu – będą to sztuki ludowe wydane m.in. wysiłkiem Jana Cierniaka dla teatrów ludowych, *Szopka staropolska. Misterium o cudownym narodzeniu pańskim* (1919), *Pastorałka* Leona Schillera, widowisko wystawione w „Reducie” (1923/1924) jako ludowe misterium, bardzo niejednoznacznie genologicznie *Pastorałki* Tytusa Czyżewskiego (1925), dramat ludowy – *Gra o Herodzie* Witolda Wandurskiego (1926), nawiązujące do formy szopki *Ecce homo* Ewy Szelburg-Zarembiny (1932) czy bardziej tradycyjnie kabaretowa szopka

<sup>47</sup> Tamże, s. 274.

<sup>48</sup> Tamże, s. 275.

<sup>49</sup> E. Klekot, *Styl ludowy, styl narodowy* [w:] tejsze, *Kłopoty ze sztuką ludową. Gust, ideologie, nowoczesność*, Gdańsk 2021, s. 95–131.

<sup>50</sup> Bardzo dobrze widać to w analizie *Arfa* Macieja Szukiewicza przeprowadzonej przez Aleksandrę Dąbrowską. Por. A. Dąbrowska, *Gatunek – postać – widzenie. Poetyka „Arfa” Macieja Szukiewicza*, „Białostockie Prace Literaturoznawcze” 2021, nr 18.

*Herod i Ariowie* Adama Polewki i Józefa Jaremy (1937). W bardzo wielu przypadkach szopki tego typu mają wyraziste konotacje religijne, zbliżają się, a wręcz współlistnieją z formą misterium i moralitetu<sup>51</sup>. Wynika to oczywiście z synkretycznego traktowania gatunków średniowiecznego teatru religijnego – zjawiska charakterystycznego dla twórców przełomu wieków i pierwszych dziesięcioleci wieku XX. Pojęcia te stosowano zwykle wymiennie, w różnych kontekstach i znaczeniach, poszukując dramatu i teatru zgłębiającego tajniki duszy człowieka, ukazującego metafizyczne aspekty istnienia.

Nie brakuje jednak szopek, które od kontekstu religijnego odrywają się prawie zupełnie. Wśród takich utworów można wymienić dramat historyczno-społeczny *Rzeczpospolita poetów* Ludwika Hieronima Morstina (1934), uznawany za kolejną odsłonę szopki w wersji Wyspiańskiego, szopki żołnierskie, wileńskie szopki akademickie, szopki „Reflektora”, a w końcu także szopki Skamandra i całą rzeszę innych szopek środowiskowych.

Wszystkie te wymienione przeze mnie utwory łączy przede wszystkim bardzo specyficzna kompozycja sceniczna. Demonstracyjna wręcz prezentacyjność, schematyczność i rama związana z widowiskiem świątecznym sprawiają, że szopki dwudziestolecia wyróżnia nieustanne mówienie pół-zartem, pół-serio, mieszanie kabaretu i misterium, farsy i tragedii, zapętlenie kpiny i powagi, traktowanie człowieka jako marionetki i wielkiego bohatera. Wszystko to umożliwia nieustanną grę spojrzeniem odbiorcy, tworzenie wyreżyserowanej zabawy przyjmowaną przez niego perspektywą widzenia. Ten zaś potencjał pozwala na generowanie spojrzenia prawdziwie zaangażowanego. Nic więc dziwnego, że to właśnie po formę szopki lub jej pokrewne tak chętnie sięgali twórcy podejmujący trudne tematy społeczne. Jeśli uznać, że poetyka szopki łączy w sobie autoteliczność i pragmatykę jako dwie formuły ludyczności<sup>52</sup>, to szopka dwudziestolecia stanowi najlepszy wyraz świadomości potencjału kryjącego się w tej podwójności. Aby sobie to jeszcze lepiej uświadomić, pod uwagę wziąć trzeba w myśleniu o dwudziestoleciu nie tylko utwory bezpośrednio określane mianem szopki albo przez swój tytuł czy tematykę wyraźnie ją przywołujące, ale szereg utworów oraz widowisk łączących w sobie metafizyczno-polityczne rozważania uruchamiane za pomocą nawiązań do cyrku, kabaretu, folkloru, formy baśni czy szopki właśnie: dramat ludowy *Marcholt* Jana Kasprowicza (1920) moralitet *Kwidam* Jarosława Iwaszkiewicza (1921), *Śmierć na gruszy* Witolda Wandurskiego (1925), bardzo niejednoznaczny (także geno-

<sup>51</sup> O silnej obecności tych form w dwudziestoleciu międzywojennym pisała m.in. E. Rzewuska, *Misterium i moralitet w polskim dramacie międzywojennym* [w:] *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991, s. 287–328.

<sup>52</sup> Taką koncepcję odczytania, ograniczoną jednak w dużej mierze do działalności Skamandra (rozdział uzupełniony jest co prawda o wątek „Czerwonej Latarni”, natomiast wydaje się, że nie jest już on sprobematyzowany od strony poetyki, jak w przypadku Skamandra) proponuje Tomasz Stępień, dz. cyt., s. 5–83.



logicznie) *Kostium Arlekina* Andrzeja Rybickiego (1928), *Bal manekinów* Brunona Jasieńskiego (1931), antybaśń *Sygnały* Ewy Szelburg-Zarembiny (1934), *Lajkonik, kolporant i „Hamlet”* Józefa Jaremy (1935), *Baba-dziwo* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej (1938), widowisko *Igrce w Barbakanie* Adama Polewki (1938).

Podkreślić należy także zauważalne zbliżenie form widowiskowych, w przekonaniu wielu odbiorców ludowych czy religijnych, do form związanych ze sztuką niefikcjonalną, roszczącą sobie prawa do rejestracji życia takiego, jakim jest. W twórczości Szelburg-Zarembiny, Wandurskiego, Polewki bardzo wyraźnie misterium, szopka czy moralitet łączą się z gazetą czy fotografią. I nie chodzi tutaj wyłącznie o faktomontaże (z których najsłynniejszym była oczywiście odnaleziona niedawno *Polityka społeczna II RP* Aleksandra Wata i Leona Schillera<sup>53</sup>). Równie popularne były między innymi tzw. plakaty sceniczne (przygotowywane między innymi przez Witolda Wandurskiego), spektakle przypominające „inscenizowaną gazetę”, sceniczne montaże, które w tradycyjny dramat wplatały felietony, artykuły, różnego rodzaju scenki, intermedia<sup>54</sup>.

Dopiero na tym tle dostrzec można, że w utworach sięgających do poetyki szopki splatają się bardzo różne elementy świata widowiskowo-estradowego, twórczości ludycznej, folkloru i szeroko rozumianej rozrywki. Witold Wandurski podkreślał poszerzenie się grona odbiorców sztuk takich jak szantan, warieté, tingl-tangl: „zawsze miały powodzenie w Łodzi, gdzie przez cały rok robi się «interesa» – gorączkowo, nerwowo, współobląkanie – a wieczorem się «odpoczywa». Chadzała tam kiedyś finansjera. Dziś chodzi rzeźnicki majster, sklepikarz, paskarz, człowiek z czarnej giełdy...”<sup>55</sup>. Z tej popularności skorzystali awangardowi twórcy, którzy cały ten anturaż, gotowe kostiumy, rekwizyty, figury i marionetki uruchamiające określone nastawienie u odbiorców wykorzystywali do realizacji zarówno artystycznych, jak i społeczno-politycznych celów. Sztuki lat dwudziestych i trzydziestych wypełniały szopki, elementy kabaretu czy farsy, w której osadzeni byli upozowani bohaterowie wyjęci z komedii dell’arte, rewii, warieté czy dramy czarodziejskiej lub baśni dramatycznej. W środku jednak

<sup>53</sup> Szczegółowe opracowanie tego tekstu znaleźć można w: *Faktomontaże Leona Schillera*, red. A. Kuligowska-Korzeniewska, Warszawa 2015.

<sup>54</sup> Katarzyna Osińska zwraca uwagę także na specyficzne miejsce wystawienia tego typu spektakli – w robotniczych klubach, domach kultury, fabrykach, niekiedy także na estradach pod gołym niebem. Tego typu miejsca oczywiście sprzyjały prezentacji sztuk, których przekaz zakładał bardzo wyraźne połączenie rewolucyjnego patosu z satyrą i humorem. W końcu na plakaty sceniczne składały się między innymi felietony o wyraźnym charakterze agitacyjno-propagandowym, uzupełniane tańcem czy popisami gimnastycznymi. Warto sobie w tym kontekście uświadomić, że to, co robił polski Cricot I przed II wojną światową pod względem założeń, wykazuje bardzo wiele podobieństw organizacyjnych do przedstawień za naszą wschodnią granicą. K. Osińska, dz. cyt., s. 154–175.

<sup>55</sup> W. Wandurski, *Upodobania estetyczne proletariatu*, „Nowa Kultura” 1923, nr 6, cyt. za: H. Karwacka, *Witold Wandurski*, Łódź 1968, s. 119.

zamknięta została istotna, ważka problematyka społeczna, metafizyczna, polityczna czy religijna. Paradoksalnie tak zorganizowana rama pozwalała sięgać głębiej, a prezentowany świat wywracać na opak. Jednocześnie demaskowano w ten sposób władzę polityczną i religijną, sztuczną moralność, kłamliwą ideologię, która stoi za każdą instytucją<sup>56</sup>. Myślenie to połączyło zarówno Józefa Jareme, jak i Marię Pawlikowska-Jasnorzewską, Ewę Szelburg-Zarembinę, a także Ludwika Morstina.

Szopka dwudziestolecia to wyraz poszerzenia sztuki wysokiej, dramatycznej o to, co niskie, bardziej pierwotne, a jednocześnie związane z rozrywką o stosunkowo prostej estetyce. Otwarcie się dramatu na tego typu formuły miało być i rzeczywiście było ożywcze dla skostniałej już wtedy sztuki. To rozpięcie obrazowania i scenicznej prezentacji – między wysokim, doniosłym i mistycznym a niskim, kpiarskim, satyrycznym – to jednak znak charakterystyczny dwudziestolecia międzywojennego. Ten szczególny szopkowy mechanizm formy, która mimo swojej stabilności i epideiktycznego charakteru jednocześnie nieustannie stymuluje ruch między powagą a kpina, między misterium a kabaretem, mówi o najbardziej fundamentalnym rozdarciu charakterystycznym szczególnie dla lat trzydziestych XX w. – między zabawą a tragedią, poczuciem wielkości i strachem przed marionetkowością. I to napięcie sprawi, że właśnie forma szopki posłuży także do snucia tak fundamentalnych i trudnych powojennych opowieści, jak te zamknięte w *Jaselkach moderne* Ireneusza Ireduńskiego czy *Biwaku pod gołym niebem* Mariana Pankowskiego.

## Bibliografia

- Axer J., *Polski teatr jezuicki jako teatr polityczny*, w: *Jezuici a kultura polska. Materiały z sympozjum z okazji 500-lecia urodzin Ignacego Loyoli (1491–1991) i 450-lecia powstania Towarzystwa Jezusowego (1540–1990)*. Kraków 15–17 lutego 1991 r., red. L. Grzebień, S. Obirek, Kraków 1993.
- Bal E., *Lokalność i mobilność kulturowa teatru. Śladami Arlekina i Pulcinelli*, Kraków 2017.
- Cavallo G., *Introduction*, w: *The Byzantines*, ed. by G. Cavallo, Chicago–London 1997.
- Cornejo F. J., *Del retablo a la máquina real. Orígenes del teatro de títeres en España*, „Fantoche” 2015, nr 9.
- Enders J., *Rhetoric and the Origins of Medieval Drama*, Ithaka and London 1992.
- Dąbrowska A., *Gatunek – postać – widzenie. Poetyka „Arfa” Macieja Szukiewicza*, „Białostockie Prace Literaturoznawcze” 2021, nr 18.
- Esposito E., *Herodas and the Mime*, w: *A Companion to Hellenistic Literature*, ed. by J. J. Caluss, M. Cuypers, MA and Oxford 2010.
- Faktomontaże Leona Schillera*, red. A. Kuligowska-Korzeniewska, Warszawa 2015.
- Freudenberg O., *Mim [w:] tejsze, Obraz i pojęcie*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2007.
- Judkowiak B., *Teatr ludyczny*, w: *tejsze, Wzgardzony wielogłos. Kultura teatralna czasów saskich i jej tradycje*, Poznań 2007.

<sup>56</sup> Takie myślenie zdaje się zaś bliskie innemu twórcy z początków XX w., czyli Bertoltowi Brechtowi, a także jednemu z ważniejszych myślicieli okresu międzywojennego – Walterowi Benjaminowi.

- Kania A., *Wileńskie szopki akademickie jako zjawisko artystyczne w środowisku Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie*, „Saeculum Christianum” 2019, R. 26, t. 1.
- Kaplanowa R. [M. R. Mayenowa], *Kompozycja aktu i sceny*, w: tejsze, „Wesele” Stanisława Wyspiańskiego. *Problemy kompozycji*, oprac. M. Prussak, Warszawa 2013.
- Karwacka H., *Witold Wandurski*, Łódź 1968.
- Klekot E., *Styl ludowy, styl narodowy*, w: tejsze, *Kłopoty ze sztuką ludową. Gust, ideologie, nowoczesność*, Gdańsk 2021.
- Kocur M., *Teatr bez teatru. Performanse w Anglii Wschodniej u schyłku średniowiecza*, Wrocław 2012.
- Kozielec A., *Betlejem krakowskie. Dzieje szopki krakowskiej*, Kraków 2003.
- Kozłowski K., *Media średniowiecza: blazen*, w: *Ko-mediana. Prace ofiarowane profesor Dobrochnie Ratajczakowej*, red. E. Guderian-Czaplińska i K. Kurek, Poznań 2013.
- Kurek K., „Teatr społeczny” poznańskich jezuitów. *Kilka uwag na marginesie edycji streszczenia scenariusza widowiska mięsopustnego z 1680 roku*, w: tegoż, *Widowiska poznańskie. Studia z historii teatru, dramatu i miasta*, Poznań 2018.
- Lang A., *The Mimes of Herondas*, “The Contemporary Review” 1891, nr 60.
- Longosz S., *Zalążki dramatu chrześcijańskiego w literaturze patrystycznej*, „Roczniki Humanistyczne” 1996, t. XLIV, nr 3.
- Michajłowna K., *Dział wędrówny w kulturze ludowej Słowian*, przeł. H. Karpińska, Warszawa 2010.
- Moroz A., „Niechaj nam w Jaselkach nikt nie przedstawia, że Jezus urodził się w Palestynie” – „Betlejem polskie” Lucjana Rydla jako szopka literacka, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2019, nr 19.
- Mullett M., *Rhetoric, Theory and the Imperative of Performance: Byzantium and Now*, w: *Rhetoric in Byzantium. Papers from the Thirty-Fifth Spring Symposium of Byzantine Studies, Exeter College, University of Oxford, March 2001*, ed. by E. Jeffreys, London 2003.
- Myszor W., *Teatr i widowiska w ocenie greckich pisarzy kościelnych. Wprowadzenie i wybór tekstów*, w: *Chrześcijananie a życie publiczne w Cesarstwie Rzymskim III–IV w.*, red. J. Śrutwa, Lublin 1988.
- New Directions in Ancient Pantomime*, ed. by E. Hall, R. Wyles, Oxford 2008.
- Okoń J., *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*, Wrocław 1970.
- Okoń J., *Teatr jezuicki w Polsce: między swojskością a cudzoziemszczyzną*, w: tegoż, *Na scenach jezuickich w dawnej Polsce (rodzimość i europejskość)*, Warszawa 2006.
- Polewka A., *Igrce w Barbakanie*, Kraków 1953.
- Poplatek L., *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, wstęp J. Lewański, Wrocław 1957.
- Puchner W., *The Chrusader Kingdom of Cyprus: A Theatre Province of Medieval Europe? Including a critical edition of the Cyprus Passion Cycle and the ‘Representatio figurata’ of the presentation of the Virgin in the Temple*, Athens 2006.
- Ratajczakowa D., *Szopka*, w: tejsze, *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Poznań 2015.
- Rzewuska E., *Misterium i moralitet w polskim dramacie międzywojennym*, w: *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991.
- Somas A., *Święty Bachus. Nieznane lata teatru greckiego 300 p.n.e. – 1600 n.e.*, przeł. J. Kruczkowska, R. Lewandowski, B. Schada-Borzyszkowska, Wrocław 2010.
- Srebrny S., *Grecki teatr jarmarczny*, w: tegoż, *Teatr grecki i polski*, wybór i oprac. S. Gąsowski, Warszawa 1984.
- Stanula E., *Widowiska w ocenie Ojców Kościoła*, „Saeculum Christianum” 1995, t. II, nr 1.
- Stępień T., *Zabawa i polityka w dwudziestolecu międzywojennym*, w: tegoż, *Zabawa – poetyka – polityka*, Katowice 2002.
- Stradecki J., *W kręgu Skamandra*, Warszawa 1977.

- Szalaćpak A., *Szopka krakowska jako zjawisko folkloru krakowskiego na tle szopki europejskiej. Studium historyczno-etnograficzne*, Kraków 2012.
- Szopki Pikadora i Cyrulika 1922–1931*, oprac. T. Januszewski, Warszawa 2006.
- Szopki Reflektora*, oprac. J. Cymerman, J. Taterwak, A. Wójtowicz, Lublin 2020.
- Ussher R. G., *The mimiamboi of Herodas*, „*Hermathena*” 1980, nr 129.
- Wandurski W., *Jeszcze o śmierci na gruszy*, „*Listy z Teatru*” 1925, nr 5.
- White A. Walker, *From Ritual to Drama, from Mass to Liturgy: A Comparative Study of Eastern and Western Rites of the Middle Ages*, „*Scripta Classica*”, vol. 4, red. T. Sapota, Katowice 2004.
- Wierzbowski R., *O szopce. Studia i szkice*, Łódź 1990.
- Wileńskie szopki akademickie (1921–1933)*, oprac. M. Olesiewicz, Białystok 2002.