

Ryszard Wierzbowski

Nad genezą szopki satyrycznej : (wczesne fakty dziewiętnastowieczne)

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 26, 111-143

1970

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

RYSZARD WIERZBOWSKI

NAD GENEZĄ SZOPKI SATYRYCZNEJ
(WCZESNE FAKTY DZIEWIĘTNASTOWIECZNE)

I. DWIE PSEUDOANTECEDENCJE

Popularnoinformacyjny artykuł Jana Sztudyngera o polskim teatrze lalek, opublikowany w okolicznościowym wydawnictwie, wymienia w sumie aż cztery „pierwsze” szopki. Po mylnie uznanej za szopkę przedinsurekcyjnej gilotynce Baraniego Kozuszka tę samą etykietkę i gatunku, i kolejności otrzymują dwa jeszcze przedsięwzięcia. I tak w przeciwieństwie do spektakli kościelnych:

[...] pierwsza szopka, którą znalazł Julian Tuwim w „Śmieszku” („Śmieszek” — rok 1829, tomik IV, nr 7, 9, 11) jest już np. zupełnie świecka. Szopkę tę przedrukował „Teatr Lalek”, nr 9, rok 1952.

Sędziwość tej szopki zdradza choćby to, że opowiadanie tu łączy się z formą dramatyczną, monolog przechodzi łatwo w dialog, a dialog w opisywanie danej figurki przez osobę trzecią¹.

Rozpoznanie utworu ze „Śmieszka” jako szopki oraz charakteryzowanie jego wieku na podstawie rzekomo datujących cech formy podawczej jest dowolne i nietrafne.

Sam „Śmieszek” pozostaje dotąd czasopismem słabo poznanym. Pojedynczymi swymi tekstami, nie dyskredytowanymi nawet, wzbogacił Tuwimowskie *Panopticum i archiwum kultury*. Należąc do niewątpliwej progenitury „Momusa” i „Pot-pourri”, doczekał się w książce o nich prof. Anieli Kowalskiej zwięzłej

¹ J. I. Sztudynger, *Teatr lalek w Polsce*, [w:] tenże, H. Jurkowski, H. Rył, *Od szopki do teatru lalek. XV lat teatru lalek w Polsce Ludowej*, Łódź 1961, s. [7], podkr. R. W. Ze sformułowań tego artykułu i z wcześniejszej publikacji *Marionetek* jako szopki wynika konieczność napisania obecnego rozdziału, powtarzającego uzupełnioną znacznie, lecz w krytycznym stanowisku niewiele tylko skorygowaną polemikę, zawartą pierwotnie w recenzji lalkarskiego albumu („Pamiętnik Teatralny” 1965, z. 3—4, s. 416—424).

oceny wraz z repliką na bibliograficzną adnotację Estreichera, który tytuł „Śmieszka” łączył z nazwiskiem Alojzego Żółkowskiego. Gdyby w adnotacji tej, kilkakrotnej, a więc nie zawierającej chyba zwykłego przeoczenia, chodziło o redaktorstwo, pomyłka Estreichera byłaby nie tylko bezsporna (Żółkowski zmarł, przypomnia monografistka, w 1822 r.) ale i zbyt gruba. Może więc bibliograf myślał raczej bądź to o autorstwie tekstów „Śmieszka” (całości lub części), bądź w ogóle o ich redakcyjnej proveniencji z tek Żółkowskiego. Jak bowiem jest pewne, że cenzurowany „Momus” i jego kontynuacja nie zawarły całej satyryczno-politycznej twórczości swego redaktora, tak wydaje się też prawdopodobne, że nie pomieściły i pełnego zasobu oryginalnie pisanej oraz gromadzonej przez niego humorystyki.²

² J. Tuwim, *Cicer cum caule czyli groch z kapustą. Panopticum i archiwum kultury* [S. I], do druku przygotował i przedmową opatrzył J. Hurwic, Warszawa 1958, s. 286 i S. III, do druku przygotował i przedmową opatrzył J. Hurwic, Warszawa 1963, s. 124; A. Kowalska, „Momus” Alojzego Żółkowskiego 1820—1821. *Karta z dziejów prasy i sceny warszawskiej*, Warszawa 1956, s. 171, 203. Numery „Śmieszka”, „pisma periodycznego poświęconego wesołości i zabawie” zdołała wnieść (postać siedząca, trzymająca maskę i rozwinięty rulon z napisem *Amara risu tempera*) oraz zidentyfikowane przez monografistkę „Momusa” jako powtórzone za „Pot-pourri” motto z Krasickiego. Tłoczone one były w drukarni XX. Pijarów, wychodziły w środy i soboty. Anonimowa redakcja informowała jeszcze, że „wszelkie artykuły stosowne do tegoż pisma przyjmie z wdzięcznością, żądającym zaś nagrody, chętnie takową uiszczy w miarę wartości artykułów, które przyjmowane będą w Księgarni XX. Pijarów”. Anons taki musiał wypływać z istotnej potrzeby redakcyjnej. Czy jednak spotkał się z odzewem pisujących czytelników? Znaczną jednolitość, stała anonimowość i brak wyraźnych aktualiołów w materiałach „Śmieszka” nie sugerują żywszej i zmiennej zewnętrznej współpracy. Mogła ona jednak polegać na przyjęciu przez redakcję większej porcji oferowanych tekstów i wydrukowaniu ich w piśmie. „Śmieszek” jako całość wydawnicza składa się z czterech tomików, obejmujących półroczną: drugie 1827, oba 1828 i pierwsze 1829 r., zakończone w nrze 51 adnotacją: „Koniec tomiku IV i ostatniego” (poprzednie adnotacje zamykające wymieniały tylko numer tomiku). Nasuwa się podejrzenie, że, jak to było w częstym zwyczaju epoki (np. przy reedycjach „Momusa”), „Śmieszek” stanowił wydawnictwo tomikowe, dla umożliwienia dwójakiego trybu sprzedaży zachowujące również liczbowanie postdatowanych numerów (z uwagi na to znamienne byłoby: 1^o błąd zecerski — nr 47 z 13 czerwca 1829 r. nosi datę roczną 1827, 2^o paginacja w obrębie tomików — łączna i uwzględniająca ich główną kartę tytułową). — Karol Estreicher wymienił nazwisko Alojzego Żółkowskiego co najmniej w trzech opisach dotyczących „Śmieszka”: zob. *Bibliografia polska XIX stulecia*, t. 1, Kraków 1872, s. 261 (w *Spisie alfabetycznym czasopismów* w adnotacjach warszawskiego „Śmieszka” i jego lwowskiego imiennika, wydanego po kilku latach przez Juliana Aleksandra Kamińskiego) oraz t. 5, Kraków 1880, s. 326 (w bibliografii podmiotowej Żółkowskiego). Na-

Ciekawiący nas utwór, zatytułowany *Marionetki*, nie nosi znamion szopki. Pomińmy fakt, że zapewne nie przeoczyłby ich kompetentny w tej mierze jego znalazca. Jak można wnioskować z egzemplarza Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego (sygn. 2g. 27. 3. 2.), Tuwim dość dokładnie czytał się w ten tekst, starannie znacząc ołówkiem klauzule rymowe w celu zastąpienia zapisu ciągłego wprowadzonym chyba dla przejrzystości układem wierszowym. Zmiana ta, biorąc pod uwagę istniejącą tradycję grafiki tekstów literackich, jest dziś nieco myląca. Czytając przedrukowany w „Teatrze Lalek” utwór, bierze się go za połączony naracją zlepek kilkunastu wierszyków satyrycznych, napisanych wierszem nieregularnym, właściwym zwłaszcza bajkopisarstwu epoki (o niezwyklej zresztą sylabicznej rozpiętości od 2 do 21 zgłosek). Jeden rzut oka na pierwotny zapis, powracając *Marionetki* prozie rymowanej, pozwała tym lepiej dostrzec główny zamierzony przez autora zabieg stylizatorski. Dominujące rymy częstochowskie, liczne anakoluty i inne potknięcia językowe, naiwność i trywialność, przestają obciążać autorskie konto i zaczynają liczyć się na plus, nadając tekstowi efektowny autentyzm szorstkiej i prostackiej prawie oracji marionetkarza. Zwraca uwagę wycucie pointy, również sceniczne, jakby podkreśla-

tomiast podstawowy opis bibliograficzny „Śmieszka” w t. 4, Kraków 1878, s. 292, ujawniając wydawcę Jankowskiego (bez powołania się na źródło, którym był może artykuł Franciszka Maksymiliana Sobieszczańskiego o *Czasopiśmie warszawskie*, gdzie mowa o redaktorstwie Jankowskiego — zob. przedruk [w:] F. M. Sobieszczański, *Warszawa. Wybór publikacji*, tekst opracował, wstępem i komentarzem opatrzył Konrad Zawadzki, Warszawa 1967, t. 2, s. 428) — osobę Żółkowskiego pomija. Jest dość prawdopodobne, że nie do „Momusa”, lecz do krążących rękopisów i tek Żółkowskiego odnosi się wzmianka Wójcickiego, wydobyta i skomentowana przez prof. Kowalską, *op. cit.*, s. 175: „stwierdzał Wójcicki zadziwiający fakt, że «pisma Żółkowskiego są dziś osobliwością bibliograficzną». Osobliwość bibliograficzna po czterech kolejnych wydaniach na przestrzeni lat kilkunastu! Jeszcze jeden dowód zapotrzebowania na tę satyrę, przebrzmiałą częściowo i hieroglificzną — a jednak nie wypartą przez słabe późniejsze próby i naśladownictwa. Okazuje się, że „Momus” był towarem ciągle poszukiwanym i coraz rzadszym” (podkr. autorki). Jeszcze w ósmym dziesięcioleciu XIX w. legenda tek Żółkowskiego była żywa — ślad tego spotykamy w jednym z początkowych roczników „Muchy” (lub „Kołców” — swego czasu, nie przewidując przydatności tej informacji, nie odnotowałem jej bibliograficznego adresu, co jednak nie uniemożliwi ponownego dotarcia do niej). Ślad ten to sceptyczny sąd, polemizujący z innym, świeżo głoszącym wówczas istnienie owych tek. Sama zaś restytucja i rozwinięcie poglądu Estreichera w sprawie związku „Śmieszka” z humorystyką Żółkowskiego wymagałaby jeszcze sprawdzenia krakowskiego egzemplarza pisma — bibliograf mógł na nim zapisać odpowiednią w tej sprawie wskazówkę.

jące realną współgrę lalki. Może więc istotnie był to utwór przeznaczony do inscenizacji, niewykluczone że już przez kogoś grany, zanim dostał się na łamy „Śmieszka”. Taki szczegół jak wprowadzenie muzycznego antraktu:

Teraz odżyłem, gdy się napiłem; dalej, skrzypku, graj od ucha, a każdy z państwa niech słucha; ja zaś tymczasem będę sobie dalsze koncepta układał, ażebym składnie i do rzeczy gadał

w czysto literackiej stylizacji humorystycznej tłumaczyłby się słabo. Nie tylko ten. Zarówno machinalne (zdradzają to pomyłki) ponumerowanie marionetek-postaci, jak tautologiczne nazwanie ich w odautorskim tekście prezentującymi określeniami marionetkarza, np.:

Marionetka II (doktor Jugo).

Marionetkarz: Oto pan doktor, nazywa się Jugo [...].

Marionetka X (pani rozkoszna).

Marionetkarz: Oto pani rozkoszna [...].

wskazuje, że zanotowanie tekstu nastąpiło w stosunku do jego powstania wtórnie. Wyglądałoby więc, że utwór nie został napisany specjalnie na użytek humorystycznego pisemka. Czy jednak służył faktycznym zawodowym występom lalkarskim, czy jedynie amatorskiemu (choć może w wykonaniu aktora) parodystycznemu popisowi, jaki by wcale nie kolidował ze stylem konceptów właśnie Żółkowskiego — to trudno już rozstrzygnąć na podstawie samej analizy tekstu. Śladów tradycji teatralnej w *Marionetkach* nie brak: połączenie profesji z imieniem doktora Jugo (Hugo) ma odpowiednik w *Zabobonniku* Zabłockiego (w obu wypadkach, tak samo jak i u Fredry w *Dożywociu*, bierze się to prawdopodobnie ze źródła paremiologicznego), motywem komediowym jest rycerz-samochwał, zakończeniu spektaklu towarzyszy prośba skierowana do publiczności i anons o następnym widowisku (co znów przypomnieć może Żółkowskiego i jego spór o aktorską swobodę w anonsach):

Moje państwo, już skończyłem, a że się bardzo zmęczyłem, spociałem, by się do reszty nie stopić, złóżcie się, bym miał czym gardło zakropić. Na przyszłą kolebę, jak się nauczę, więcej jeszcze gadać będę.

Właśnie ten datujący *Marionetki* jako imprezę noworoczną anons mógł głównie wywołać pomieszanie ich z szopką. Poza nim kojarzy się z szopką, choć tylko w prologowej zapowiedzi marionetkarza, nie zaś w dalszej rozwiniętej charakterystyce, jedna zaledwie, i to obiegowa, postać („Mam Żydka z czerwoną

brodą, który jada cebulkę, a popija wodą”). O „sędziwości” tekstu nie ma w ogóle mowy — tak wzorce obyczajowej satyry, jak trafiające się szczegółowe realia (np. Powązki jako cmentarz) świadczą, że był to utwór aktualny. Podejrzenia o gatunkowe koneksje *Marionetek* z szopką ostatecznie rozprasza ich zwracająca uwagę forma podawcza, nie spotykana w szopce: narracja marionetkarza, inkrustowana dialogiem tylko niektórych figur. Postać prezentatora lalek jest natomiast właściwa europejskiemu teatrowi lalek, wyrosłemu z tradycji sceny niereligijnej, choćby z komedii *dell'arte* (Pulcinella, Poliszynel, Punch). Świadczy o tym obfita ikonografia (tekst *Marionetek* zaś może być pośrednim dowodem przeniknięcia tego typu teatru i na wschód Europy)³.

³ Prof. Pigoń w opracowaniu edytorskim *Dożywocia* objaśnia: „Doktor Hugo — imię wzięte ze starej żartobliwej przypowieści: «Doktor Hugo leczy dobrze — bo niedługo», tzn. pacjenci jego wnet umierają” (A. Fredro, *Pisma wszystkie. Wydanie krytyczne*, oprac. S. Pigoń, wstęp K. Wyka, t. 6, Warszawa 1956, s. 539). F. Zabłocki w jednym z wierszy *Zabobonnika* (wyd. księgarni Zukerkandla, Lwów — Złoczów, b.r., s. 118) utrwalił jeszcze bodaj i drugą paremiologiczną funkcję tego imienia:

R e c e p t a

Ktoś ty jest? jak się zowiesz?

F r a n t o w i c z

Jak się zowie? Jugo.

R e c e p t a

Waś to ten, co kurując, kurujesz niedługo?

Funkcja to żywa do dziś: bywa, że na naiwne lub natrętne pytanie „kto?” niecierpliwa odpowiedź indagowanego brzmi „Hugo!” — jest to zbitka replikowa podobna do „co?” i np. „pstro!” — Antyklasycystyczną z ducha batalią o wygłaszanie amonsów przez postać ze sztuki, a nie przez aktora, był Zółkowskiego *List do JP Dmuszewskiego, artysty dramatycznego polskiego, dnia 8 lutego 1804*, b.m. — zob. Kowalska, *op. cit.*, s. 49 nn. Przypuszczenie, że *Marionetki* pisał Alojzy Zółkowski nasuwa się jednak nieodparcie dopiero wtedy, gdy porówna się ich fragmenty (pozostawione na ten użytek w wersowym układzie Tuwima) z nielicznymi epigramatami „Momusa”, zwracając uwagę na podobieństwo topiki wyrazowej i składniowej, a szczególnie na ulubiony sposób puentowania afirmacyjno-negacyjnego (zestawienie to przenoszę do końcowej noty). — Dla względów w tej chwili postronnych, bo wyłącznie dla porządku rejestru, związanego z najszerszym traktowaniem naszego tematu, notujemy opis inwentarzowy jednej z zachowanych przeróbek teatralnych Zółkowskiego: „11179/I *Król Herod pod Betleem. Parodia (z dramy p. Kotzebue «Hussyci pod Naumburgiem»)* w 3 aktach przez Alojzego Ziółkowskiego [!], naśladowana z niemieckiego. W załączeniu rozpisane role” (*Inwentarz rękopisów Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu* pod red. J. Turskiej, t. 2, Wrocław 1949, s. 334). — Ikonografia dokumentująca lalkowe przedstawienia, prowadzone przez

Następne podobne nieporozumienie wiąże się z wcześniejszymi od publikacji *Marionetek* imprezami w Wilnie:

Jeśli nie wspomnimy o współczesnej Mickiewiczowi szopce wileńskiej, gdzie pokazano galerię typów kulturalnego Wilna, zilustrowanych nie tylko lalkami, ale i lapidarnymi tekstami (tu pozwolę sobie dać małe przykłady tej ilustracji słownej: Oto malarz Rustem, co maluje z gustem), to za pierwszą szopkę artystyczną trzeba uznać szopkę wystawioną jeden raz w roku 1906 w tzw. Jamie Michalikowej, kawiarni krakowskiej z ulicy Floriańskiej⁴.

Wtrącony cytat identyfikuje imprezę. Nie była to oczywiście szopka, lecz szejnekatrynka — latarnia magiczna z malowanymi na szkle kolorowymi przeźrocami. Przejęła ona nazwę od mechanicznego instrumentu, którego melodie towarzyszyły jej seansom, temu zaś z kolei przekazała swe imię biorąca również udział w takim spektaklu lalka, też bodaj zautomatyzowana. Odpowiednią wiadomość podał Antoni Magier:

Mówiąc o wieczornej muzyce ulicznej w Warszawie, wspomnieć wypada o początku nazwiska teraźniejszych kataryniarzy, włóczących się wieczorami po mieście. Około roku 1760 Włosi zaprowadzili te pozytyki, pokazując po domach na ścianie różne widoki za pomocą latarni czarnoksięskiej, a przy innych zabawkach pokazywali także lalkę, tańczącą wkoło po podłodze, którą zwali *charmante* czyli *schöne* (szejne) katarynka⁵.

prezentatora znajduje się w pracy Herm[anna] Siegf[r]ieda Rehma *Das Buch der Marionetten. Ein Beitrag zur Geschichte des Theaters aller Völker*, Berlin [1906] (nie w reprodukcjach, lecz w dość prowizorycznych przerysach autora) oraz przy artykule H. Jurkowskiego *Z dziejów poglądów na teatr lalek*, „Pamiętnik Teatralny” 1968, z. 1, s. 19—24. Jej okazem jest też florencki obraz Canaletta (Bernarda Belotta) z lat 1740—45 *Piazza della Signoria* (Muzeum Sztuki w Budapeszcie).

⁴ Sztaudynger, *op. cit.*, s. [8], podkr. R. W.

⁵ A. Magier, *Obraz Warszawy*, „Wędrowiec”, 1904, s. 325, por. tenże, *Estetyka miasta stołecznego Warszawy*, wstęp J. Morawińskiego, opracowanie tekstu, przedmowa, komentarz, indeksy H. Szwanowska, komentarz teatralny E. Szwanowski, komentarz historyczny i literacki J. W. Gomułki, Wrocław 1963, s. 215 (drobne odmiany w tekście, wynikię pewnie z różnego brzmienia odpisów), skąd fragment ten przedrukował Zawadzki, *op. cit.*, s. 626. W materiałach ogłoszonych w tej samej książce przez J. Jackła, *Litteraria*, [w:] *Teatr Narodowy 1765—1794*, s. 358, 416, również mowa o katarynkach i czarnoksięskiej latarni (z nią właśnie autor wyboru wiąże konkretną osnowę tematyczną *Pieśni ciarłatańskiej na jarmarku Naruszewicza*). Powtórzył informację Magiera, w dwóch szczegółach nieznacznie przekształcając ją (wymieniając r. 1765 oraz Niemców obok Włochów) F. M. Sobieszcański, *Rys historyczno-statystyczny wzrostu i stanu miasta Warszawy od najdawniejszych czasów aż do r. 1847*, Warszawa 1848, s. 114 n., skąd bodaj trafiła jako objaśnienie etymologii wyrazu „katarynka” do słownika warszawskiego. Znana jest także etymologia nieco od tej od-

Wygląd szejnekatryнки, zapewne nie jedyny z możliwych, został utrwalony przez Jana Piotra Norblina⁶. Z czasem ustąpiła okresowa symbioza instrumentu, który po lalce nadal dziedziczył nazwę (bez samego jednak przedmiotu, zastąpionego często atrakcjami zoologicznymi: małpką lub papugą), i urzędzenia projekcyjnego, któremu nadal służyło określenie latarni magicznej (lub czarnoksięskiej). Jak teatr lalek czy później szopka — i te spokrewnione ze sobą formy stawały się podstawą literackich stylizacji, często w ujęciu aktualizującym czy satyrycznym. Stylizacje owe również, gdyby zaszła potrzeba, można by ułożyć w historyczne ciągi. Oprócz szejnekatryнки wileńskiej, urzędzonej, jak później szopka „Zielonego Balonika”, w ramach spektaklu naśladowującego oryginalny wzór (również w niczym nie uszczuplony, tyle że uboższy niż w szopce) dałoby się tu wymienić utwory związane z rozmaitym pretekstowym stopniu z kanwą optycznych projekcji i obrazków. Byłyby wśród nich, gdyby sięgnąć i do drobiazgów, spoczywający w rękopisie z lat 1795—1816 wiersz *Szejnekatarynka czyli Prezes Izby Obrachunkowej*, byłyby większe cykle poetyckie: *Szajne-Katarynka* Wincentego Pola zawierająca prolog tytułowej lalki, napisana z zamiarem realizacyjno-oświatowym oraz wzorowana na niej — Jana Kantego Podoleckiego, byłyby niejedna zapewne „latarnia czarnoksięska”, z tak właśnie zatytułowaną powieścią psychologiczno-społeczną Józefa Ignacego Kraszewskiego na czele⁷.

mienna, lecz bynajmniej nie sprzeczna z nią: „gdy się ten instrument zjawił (w końcu XVIII w. r.?), rozślawiła go piosenka pod tytułem *Charmante Catherine*. Rosjanie nazwali go od przymiotnika *charmante* — szarmanką, my — od imienia *Catherine* — katarynką” (Tuwim, *op. cit.*, S. II, do druku przygotował J. Hurwic, Warszawa 1959, s. 20).

⁶ Zob. R. Wierzbowski, *Co przedstawia obraz Jana Piotra Norblina „les Marionnettes polonaises”?*, „Pamiętnik Teatralny” 1968, z. 2, s. 241 n.

⁷ Wiersz *Szejnekatarynka czyli Prezes Izby Obrachunkowej* (inc.: I na cóż sobie dzisiaj wszyscy łamią głowy...) zawarty jest w rkpsie 355, k. 12 r., w Bibliotece Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk (inf. E. Rabowicza). — [W. Pol,] *Szajna Katarynka*, „Orędownik Naukowy” 1841, nr 17, s. 133, nr 18, s. 141, nr 41, s. 328, nr 42, s. 334; [tenże,] *Szajne-Katarynka*, [w:] *Pieśni Janusza*, Lwów 1863, t. 2, s. 11—62. Omalwając w 1877 r. utwór Pola, wspomina o Jana Kantego Podoleckiego próbach pisania „w tym rodzaju” W. Zawadzki, *Literatura w Galicji*, [w:] *Pamiętniki życia literackiego w Galicji*, przygotował, wstępem i przypisami opatrzył Antoni Knot, Kraków 1961, s. 109 (informacje bibliograficzne o ogłoszonych fragmentach tych prób podano w: W. Pol, *Wybór poezji*, wyboru dokonała i wstępem opatrzyła M. Janion, przypisy oprac. M. Grabowska, BN, S.I, nr 180, Wrocław 1963, s. 80). — J. I. Kraszewski, *Latarnia czarnoksięska. Obrazy naszych czasów*, oddział I, t. 1—4, Warszawa 1843; oddział II, t. 1—4, Warszawa 1844. Dal-

Po co najmniej dwukrotnie aktualizowanej (raz „w duchu panegirycznym”, później „w celu złośliwego wyśmiania”) wileńskiej szejnekatryncy pozostały wiarygodne pamiętnikarskie opisy, notujące warianty jej tekstów oraz obrazów i wskazujące (też w kilku aż wersjach) osoby inicjatorów oraz wykonawców. Choć materiał, jakiego opisy te dostarczają, czeka na bliżej konkretyzujące go odczytanie, na tym miejscu nie będzie rozpatrzony. Jest pod interesującym nas względem technicznej i zarazem gatunkowej strony przedsięwzięcia zupełnie jednoznaczny i zgodny z innymi wiadomościami o funkcjonowaniu szejnekatryнки⁸.

Inaczej jest w późnodziętnastowiecznej relacji Antoniego Edwarda Odyńca, który opisywanej przez siebie szejnekatryncy z ok. 1815 r. nie widział i podał jej teksty „zapamiętane z opowiadań naocznych świadków”. Z tekstu jego wspomnień nie wynika wyraźnie, że „postacie, a raczej karykatury” były rysunkami, wyświetlanymi z przeźroczy, a cytowane towarzyszące im wiersze — napisami. Natomiast jako synonimy dwa razy użytej w brzmieniu „szenekatrynka” właściwej nazwy pojawiły się u Odyńca (także łącznie dwa razy) określenia „szopka ta” i „te jasełka”⁹.

Podobnie więc jak Kraszewski stworzył precedens dla nazwania szopką gilotynki Kozuszką (w zakończeniu powieści *Barani Kozuszek* określił ją jako wertep), wobec wileńskiej szejnekatryncy uczynił to Odyniec. Jakie mogły być powody tej unifikacji?

Jeśli odrzucić ewentualność, że Odyniec w ogóle nie wiedział lub zapomniał (wspomnienia swe układał u schyłku przeszło osiemdziesięcioletniego życia) jak wyglądała i działała szejnekatrynka, pozostaje i tak dosyć, bo aż pięć zauważonych możliwości, które nie eliminują się wzajemnie i które wysuwamy w kolejności rosnącego naszym zdaniem prawdopodobieństwa ich rzeczywistej roli w pomyśle pamiętnikarza. Grupujemy je przy tym w dwa zespoły: rzeczywistych koneksji materialnych między

sze wydania zob. NK, t. 12, J. I. Kraszewski, *Zarys bibliograficzny*, oprac. S. Stupkiewicz, I. Śliwińska, W. Roszkowska-Sykałowa, Kraków 1966, s. 47.

⁸ Cyt. za: O. Ślizień, *Z pamiętnika (1821—1824)*, [w:] *Z filareckiego świata. Zbiór wspomnień z lat 1816—1824*, wyd. H. Mościcki, Warszawa 1924, s. 114 nn.; tamże na s. 344 przypis, podający inne niż u Ślizienia warianty tekstów z szejnekatryncy za nieopublikowanym *Dziennikiem M. Czarnockiego*; G. Puzynina z Güntherów, *W Wilnie i w dworach litewskich. Pamiętnik z lat 1815—1843*, wyd. A. Czartkowski i H. Mościcki, Wilno 1928, s. 52 n.

⁹ A. E. Odyniec, *Wspomnienia z przeszłości opowiadane Deotymie*, Warszawa 1884, s. 129 nn.

szopką a szejnekatrynką i wtórnych asocjacji już w sferze literackiej.

A. Zbliżenia techniczne i morfologiczne:

1. Na wschodnich terenach Rzeczypospolitej i w Rosji utrwaliła się forma wizualnej przede wszystkim rozrywki, która z techniką optyczną łączyła bodaj pierwotnie tematykę tego samego cyklu misteryjnego, jaką dziedziczyły szopka, wertep i batlejka. Był to raik (rajek, rajok) — „skrzynka z powiększającymi szkiełkami i obrazkami wewnątrz, które przesuwa przed publicznością rajeszniak, przy czym w sposób prostacki opisuje ukazujące się obrazki”. Józef Gołąbek, który ten opis podaje za pracą N. Winogradowa o wielkoruskim wertepie, informuje nawet, że rajek był produktem rozwoju wertepu. Nazwa jego rzeczywiście tłumaczyłaby się początkową, rajską sceną cyklu, która pewnie z powodu pokazywanych w niej cudów i dziwów rajskich stała się dominująca. Z czasem ta sensacyjna strona widowiska mogła wziąć górę nad fabularną i przekształcić je w kierunku składankowym i świeckim. Formułą artystyczną i „handlową” imprezy były jednak nadal, jak i w innych atrakcjach „szarlatanów” wędrownych, osobliwości i cuda (właśnie do tego rodzaju widowiska, kontynuowanego przez panoramy i późniejszy fotoplastikon, w najbliższym pewnie stopniu odnoszą się realia *Pieśni ciarlatańskiej na jarmarku* Adama Naruszewicza). Zresztą „ralosznikami” („rajosznikami”) nazywano i „kukolników” (lalkarzy). Ale nie wydaje się, by dość zamierzchle pokrewieństwo treściowe bożenarodzeniowego cyklu z raikami i dopiero za ich pośrednictwem (w tym wypadku) z innymi typami „machin optycznych”, jakimi były *camerae obscurae*, latarnie magiczne i posługujące się nimi szejnekatrynki leżało u podstaw omawianego skojarzenia¹⁰.

2. Skojarzenie to nie wzięło się też przypuszczalnie z technicznego zastosowania latarni w wertepie, mającego swój odpowiednik a chyba i źródło w dawnym teatrze, także w staropolskich widowiskach bożenarodzeniowych, w których zwłaszcza sceny zbiorowe (przybycie Trzech Króli) oraz okrutne (rzeź niewi-

¹⁰ J. Gołąbek, *Car Maksymilian (Widowisko ludowe na Rusi)*, „Prace Komisji Etnograficznej PAU”, nr 17, Kraków 1938, s. 11. Z tym samym odsyłaczem piszą o raiku Gurij Iłarionowicz Barysza u i Oleg Konstantinowicz Sannikau, *Białoruski narodny teatr „batlejka” i jago uzajemasuwiazy z ruskim „wiartepam” i polskaj „szopkaj”*, Minsk 1963, s. 8 n. Zob. też *Tieatralnaja encikłopedija*, t. 6, Moskwa 1965, szp. 516 oraz M. Janczuk, *Szopka w Kornicy*, „Wisła” 1888, s. 729.

niątek) nadawały się do projekcji „*per umbras*”. Że projekcje latarniane towarzyszyły i wertepowym spektaklom, daje temu świadectwo znów tekst poetycki — słowa Sawy przebranego za „diaczka ruskiego z wertepem pełnym jasełek na plecach” w IV akcie *Snu srebrnego Salomei*:

Teatr mój łożówką złoty
Na srebrnej kurhanów darni
Odkryłem, Mości Panowie.
I na ciemnej mogił głowie
Zjawiłem w mojej latarni
To, o czém, jak wiecie sami,
Śni się nam pod mogiłami.
I tak, to Betlejem złote
Oświecone... gwiazdą było
Rozlewającą tęsknotę:
Słońcem myśli zakrwawionych:
Bo niektórym o domach mówiło,
O dzieciątęczkach straconych, [...].

Skoro jednak Słowacki wyróżnia wertep, latarnię i jasełka-lalki, skoro pojęć tych nie miesza i inni bliscy Odyńcowi poeci — Mickiewicz, przyrównujący chód Telimeny do ruchu osóbek,

które na trzykrólskie święta
Przesuwają w jasełkach ukryte chłopięta

czy Feliks Kólakowski, piszący:

Z gracyą płaszsz mazurka
Jakby w wertepie figurka,

— to trudno podejrzewać, by właśnie techniczne zastosowanie latarni w wertepie spowodowało pojęciową zbitkę we *Wspomnieniach* Odyńca¹¹.

¹¹ Posługiwanie się latarnią magiczną zalecają często didaskalia utworów dramatycznych i deklamacji scenicznych, zapisanych w kodeksie jagiellońskim IV (NK, t. 1, s. 213 n.), powstałym w latach 1711—1726 w kaliskim kolegium jezuickim. Spośród trzech latarnianych noworocznych inscenizacji eklog i deklamacji łacińskich kompozycja Tomasza Baczynskiego przewidywała wystawienie „*per umbras*” nadejścia Trzech Króli. Zwracający w swych streszczeniach uwagę na stosowanie projekcji S. Windakiewicz, *Teatr kolegów jezuickich w dawnej Polsce*, „Rozprawy Wydziału Filologicznego PAU”, t. 61, z. 2, Kraków 1922, s. 29—38, określa je jako „zwykłą zabawkę teatrów jezuickich”, co potwierdza znów identycznym zastosowaniem tego samego środka makaroniczna ekloga jezuita Józefa Kulińskiego (wystawiona 1727 r. w Przemyślu), ogłoszona przez M. Pełczyńskiego, zob. T. Witczak, *Teatr i dramat staropolski w publikacjach z lat 1955—1960*, „Pamiętnik Teatralny” 1960, s. 571, z. 3—4. Kunsztownie zastosowano technikę cieniową w starszym o pół wieku utworze polskim — w anonimowej *Utarczce krwawie woju-*

3. Istniała wreszcie nieco już prawdopodobniejsza możliwość czysto zewnętrznego utożsamienia. „Skrzynka ta — pisał o szejnekatronce Władysław Zawadzki, objaśniając tytuł utworu Pola — podobna jest zresztą z powierzchowności do jasełkowej szopki [...]”. Podobieństwo takie z niespektaklową szopką kołędniczą zdradza i narysowana w 1787 r. przez Norblina latarnia czarnoksiężka, co nb. przyczyniło się zapewne do reprodukcji tego rysunku pod nietrafnym tytułem *Szopka*¹².

B. Wtórne zbieżności literackie:

4. Pierwszą z nich stworzył Teofil Lenartowicz, ściśle naśladowując *Szejne-Katarynkę* Wincentego Pola w swojej *Szopce*, której strukturę gatunkową nawet przez to zmącił, wprowadzając do tekstu *Szopki* właściwe szejnekatronce prezentacje i stale w związku z tym obecnego zapowiadacza (Chłopca). Znaczna popularność obu utworów, z których drugi doczekał się przyswojenia przez folklor, mogła spowodować niekiedy w społecznej świadomości zatarcie się granic między obiema formami. To chyba przydarzyło się w tekście *Wspomnień* Odyńca. Rozszerzywszy więc obserwację, i z nią wachlarz możliwych przyczyn, pozostajemy przy tym samym, co w recenzji sprzed kilku lat, wyjaśnieniu owej pamiętnikarskiej kontaminacji pojęć.

5. Dla uzupełnienia dodajmy, że podobny efekt, choć na mniejszą pewnie skalę, mogły wywołać obyczajowe utwory Kraszewskiego: wspomniana już *Latarnia czarnoksiężka* (wyd. 1843 1844 i 1872—1873) oraz *Jasełka* (wyd. 1860 i 1862). Nazwa jednej i drugiej widowiskowej formy w obu wypadkach użyta została jako symboliczny tytułowy sztafaż, co z pewnością, nie

jącego Boga... Tekst opracował i notę napisał J. Lewański, tamże s. 426 n. Być może należyte pojęcie o samym plastycznym rodzaju ekspresji cieniowej daje wciągnięta w obręb teatrologicznej ikonografii miniatura z XI-wiecznego rękopisu bizantyjskiego, przedstawiająca rzeź niewiniątek — zob. H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, I Bd. *Das Theater der Antike und des Mittelalters*, Salzburg (1957), s. 212. — J. Słowacki, *Sen srebrny Salomei*, oprac. W. Hahn, [w:] *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Klejnera, t. 6, Wrocław 1955, s. 218, s. 221; A. Mickiewicz, *Dzieła. Wydanie Narodowe*, t. 4: *Pan Tadeusz*, z objaśnieniami J. Krzyżanowskiego, Warszawa 1948, s. 26; H. Łopaciński, *Listy i wiersze Feliksa Kótakowskiego*, [w:] *Księga pamiątkowa na uczczenie setnej rocznicy urodzin Adama Mickiewicza (1798—1898)*, t. 1, Warszawa 1898, s. 68.

¹² W. Zawadzki, *Literatura w Galicji*, s. 108. Zob. A. Brückner, *Encyklopedia staropolska*, materiałem ilustracyjnym uzupełnił K. Estreicher, Warszawa 1939, t. 2, szp. 603 n. i R. Wierzbowski, *Co przedstawia obraz Jana Piotra Norblina „les Marionnettes polonaises”?*, l.c.

działając różnicująco, w społecznym odbiorze mogło nawet mylnie sugerować obchodzącą nas wspólnotę. Ale ten domniemany czynnik, ze względu na słownikową niezgodność (latarnia czarnoksięska — szejnekatrynka) mniej w wypadku Odyńca wchodzi w rachubę.

Mimo funkcjonalnej analogii z późniejszą szopką satyryczną ani dwie aktualne szejnekatrynki wileńskie, ani nieco późniejsze warszawskie *Marionetki* nie tylko nie mogą być uznane za pierwsze szopki, lecz biorąc pod uwagę odrębność kształtu, której nie niwelują dorywcze realizacyjne i percepcyjne zbliżenia ich rodzajowych pierwowzorów z szopką kolędową, nie dadzą się także określić jako poszukiwane antecedencje gatunku. Co nie znaczy jednak, że antecedencji takich pierwsze trzydziestolecie XIX w. w ogóle nie dostarczy.

II. „IM MNIEJSZA RZECZ, TYM WIĘKSZA ŚCISŁOŚĆ”

Ironiczne Tuwimowskie określenie fałszywie skierowanej i nie przynoszącej pożytku „mikrologicznej” pedanterii mogłoby się nasuwać jeśli nie w związku z całymi naszymi usiłowaniami, to w każdym razie w związku z treścią poprzedniego rozdziału, bez reszty poświęconego materiałowi, który przeprowadzona analiza i tak usuwa z konstruowanego przedgatunkowego ciągu. Boddaj jednak z natury rzeczy pewien formalizm nieodłączny jest od wszelkich szczegółowych rozgraniczeń rodzajowych. Właśnie aby je maksymalnie od tego typu przesady uwolnić, rezygnujemy z dokładniejszego przedstawienia wszelkich przekształceń, oderwanych pod względem gatunkowym od teatru szopki, porzestając na samym zasygnalizowaniu starszych spośród nich. A więc nie zaprzęta nas fragmentaryczne posługiwanie się motywami bożenarodzeniowymi (np. w konceptystycznych porównaniach tekstów barskich: „A jak wół na Jezusa ziebnącego chu chał, Tak ciołek bez Jezusa w ręce będzie dmuchał”, „Nie bardziej dziełek Rachel płakała niewiasta, Jak ja smutna Lechija łkam dziś”)¹³ czy nawet całościowe, wypełniające jednak utwory

¹³ *Poezja barska*. Zebrał, wstępem i objaśnieniami zaopatrzył K. Kolbuszewski, BN, S. I, nr 108, Kraków 1928, s. 48, 130. Lakoniczne objaśnienie przez wydawcę w drugim wypadku jedynie imienia Rachel („Córka Labana, żona Jakuba”) nie było zabiegiem wystarczającym. Źródłem porównania nie był bowiem *Stary Testament* lecz *Nowy*. Motyw lamentu Racheli zyskał popularność dzięki tradycji i liturgii bożenarodzeniowej — *Ewangelia św. Mateusza* (2, 18) cytuje prorocstwo Jeremiasza o płaczu Racheli (31, 15) jako starotestamentową przepowiednię betlejemskiej rzezi (por. *Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i No-*

drobne, fakturowo od szopki odległe (np. w XVIII-wiecznej frasce *Epiphania Poloniae* lub w sentencji przytoczonej przez Żółkowskiego w „Pot-pourri”: „Pewien autor niemiecki, który za wolnością druku pisał, przyrównywał surową cenzurę do betlejemskiej rzezi, w której tysiące dzieci niepotrzebnie zginęło, a jednak ten ocalał, któremu wziąć życie chciano”¹⁴ itp.), czy wreszcie choćby i zbliżone do niej w swym okolicznościowym charakterze, lecz rodzajowo odmienne (z tego powodu nie śledzimy w dalszym ciągu, jeśli nie mają bezpośredniego związku z szopką, trawestacją kołędowych: z czasem odrębnego gatunku — kołedy robotniczej¹⁵, ani rozmaitego typu wierszy noworocznych — kołęd-podarków i powinszowań dla czytelników lub publiczności teatralnej czy wiążących się z nimi pożegnań starego i powitań nowego roku, drukowanych w czasopismach, kalendarzach i noworocznikach¹⁶).

Nie jako incydent poprzedzający szopkę traktujemy też wartość przypomnienia osobliwość berlińską w 1823 r., opisaną w zagra-

wego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych, opracował zespół polskich biblistów pod redakcją Benedyktynów Tynieckich, Poznań 1965, s. 978, 1223). Zapewne pod wpływem udratyzowania liturgii (*Officium Rachelis* wspomina np. J. Lewański, *Dramat liturgiczny, Poetyka. Zarys encyklopedyczny*, pod red. M.R. Mayenowej, t. 3 *Średnio-wieczne gatunki dramatyczno-teatralne*, z. 1, Wrocław 1966, s. 70; zob. też H. Kindermann, *op. cit.*, s. 237, 388) nastąpiło urealnienie postaci, poprzednio ujętej symbolicznie i retrospektywnie — w widowiskach bożonarodzeniowych występuje niekiedy Rachela jako matka rozpaczająca po dziecku zgłodzonym przez żołnierzy Heroda (czasem motyw ten spleta się dodatkowo z innym, w szopce rozpowszechnionym znacznie bardziej: świadomym lub mimowolnym objęciem poprzez rozkaz Heroda osoby jego własnego syna, którego oplakuje królowa; w dawnej szopce siedleckiej była utożsamiona ona właśnie z Rachelą — por. Z. Wasilewski, *Szopka i „Herody”*. *Materiały do dziejów teatru ludowego*, „Wisła” 1892, s. 564—586. Zob. też M. Janczuk, *op. cit.*, s. 740, 748).

¹⁴ Cyt. za A. Kowalską, *op. cit.*, s. 116.

¹⁵ Zob. *Polskie pieśni rewolucyjne z lat 1918—1939*, zebrali i przypisami opatrzyła F. Kalicka, oprac. muzyczne E. Olearczyka, Warszawa 1950, s. 129—142 oraz *Polska poezja rewolucyjna 1878—1945*, wybór i opracowanie S. Klonowski, Warszawa 1966, s. 45, 116—128, 210, 234, 328.

¹⁶ O wierszach noworocznych, drukowanych w ciągu aż trzech stuleci w gazetach i czasopismach — zanim, anachronicznie, całkowicie ustąpiły miejsca właściwemu felietonowi prozą — wiadomo, że zaciekały i znajdowały zbieraczy. Np. darzył je uwagą Ambroży Grabowski, jak świadczą o tym wycinki prasowe z czwartego dziesięciolecia XIX w. w rękopisie BZNiO 12156/III, s. 293, 345, 419. A w wykazie źródeł do B. Wiczorkiewicza *Słownika gwary warszawskiej XIX wieku*, Warszawa 1966, s. 87 wymieniony jest należący do Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego zbiór powinszowań noworocznych z 1902 r.

nicznym reportażu w redagowanej przez Konstantego Majeranowskiego krakowskiej „Pszczółce Polskiej”:

Przed tymże świętem [Bożego Narodzenia] wszyscy cukiernicy łąmia głowę nad świeżym i niewidzianym jeszcze konceptem do wieczornej wystawy (*Weihnachtsausstellung*) u siebie. Są to, jak u nas bywają, jasełka, licznymi świeczkami i rozmaitymi figurkami zastawione, za których widzenie opłacić trzeba cztery dobre grosze (1 zł pol.), a nie widzieć nic osobliwego. Pomiędzy figurkami dają się czasem postrzeżać maleńkie posągi znajomych w mieście oryginałów, których twarzą rysy, a nade wszystko zaleconą osobliwością postawę, przedsiębiorca ile możności trafić się stara. Ta każdej stolicy godna fraszka niemało przykłada się do nadania ruchu Berlinowi, bo całe familie mieszkańców tłumem się podówczas cisną do cukierni i swoją ciekawością niemały zysk cukiernikowi przynoszą¹⁷.

Wiadomość ta dotyczy jasełek ustawianych, nieruchomych. W innym kraju miała jednak aktualizacja cechować i lalkowe przedstawienia na Boże Narodzenie:

Na początku XIX w. stwierdza się, że wszędzie gdzie są urządzane marionetki — ich teatry są wtedy liczne na francuskiej prowincji — sztuki „święte” stanowią zawsze ważną część ich programów. Gra się *Mękę, Józefa sprzedanego przez swych braci, Potop powszechny, Śmierć Abła, Judytę, Ofiarę Abrahama*. Gra się zwłaszcza *Narodzenie*, przystosowane do każdego regionu i pełne lokalnych aluzji — do tego stopnia, że zmieniało się w „końcoworoczną” rewii¹⁸.

¹⁷ W odcinku: *Podróży bezstronnego Polaka do Niemiec północnych* dział X, „Pszczółka Polska” 1823, t. 1 (15), nr 23 z 12 VI, szp. 178. Autor *Podróży* (Dział XIX, tamże, t. 2 [16], nr 10 z 22 VII, szp. 323 n.) widział też w Berlinie Hanswursta w lalkowym teatrze Richtera (o popularności tej sceny pisze H. S. Rehm, *op. cit.*, s. 206). Wiadomość o reportażu, którego autorstwa bibliografia Estreichera w przeglądzie zawartości „Pszczółki” nie rozwiązuje, zawdzięczam Władysławowi Andrzejowi Kempie.

¹⁸ G. Baty, R. Chavance, *Histoire des marionnettes*, „Que sais-je? Le Point des Connaissances Actuelles”, N° 845, Paris 1959, s. 36 n. (tłum. — R. W.) Wiadomości podawane w tej popularnonaukowej pracy, pozbawione dokumentacji, należy jednak przyjmować ostrożnie, licząc się z możliwością rekonstruowania i uogólniania ich przez autorów *per analogiam*. Polska szopka kołędowa jest autorom pracy znana, omawiają ją w rozdziale *Différentes figures locales*, lecz — co charakterystyczne — w paragrafie *Les marionnettes russes*, s. 92 (wiadomości o szopce, udokumentowaną Ł. Gołębiowskiego *Ludem polskim, jego zwyczajami, zabobanami*, Warszawa 1830, podał już zresztą Ch. Magnin, *Histoire des marionnettes en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, Paris 1862 [1853], s. 285 nn.). Jakkolwiek wyglądały owe francuskie aktualizacje marionetkowych widowisk bożenarodzeniowych, nie mogły mieć one związku z genezą naszej szopki satyrycznej. Podobnie jak go zasadniczo nie miały ich polskie odpowiedniki. Trudniej natomiast całkowicie wykluczyć z góry ewentualny wpływ pewnej późniejszej imprezy francuskiej na powstanie szopki satyrycznej. Paryski dziennikarz i sa-

W polskich dziewiętnastowiecznych jasełkach kościelnych, w szopce kolędowej i w wertepie ziem wschodnich sfera aluzji bądź politycznych — czy to historycznie maskowanych, czy jawnie aktualnych — bądź po prostu zwykłych nawiązań lokalnych jest bardzo słabo udokumentowana i trudna do ogarnięcia. Nie znając np. czasu i pozostałych okoliczności umieszczenia wśród figurek jasełkowych w którymś z warszawskich kościołów postaci króla Jana Sobieskiego, trudno odnieść ten fakt właśnie do owej sfery. Na element rodzajowy, neutralnie przejęty wraz z ludową pieśnią, wygląda zapisany przez innego pamiętnikarza szczegół, który na pewno nabrałby większej barwności, gdyby wolno go było uznać za intencjonalny i osadzony w wertepie jeszcze od czasów Sawy:

[...] Karol [Burzyński, złoty młodzieniec kresowy pokolenia polistopadowego] ożeniony z Jabłonowską pozawieszał sobie portrety wojewodów i książąt tego nazwiska, a więc kiedy Bolesław [brat Karola] ożenił się z Pułaską, ojciec mój dokuczał mu, by kazał sobie wymalować „Pułaskiego na białym koniu a z tyłu trębaczy” — tak bowiem figurował w „wertepach” (szopkach — *marionettes*) miejscowych i w powyższych słowach bywał prezentowany amatorom wertepów, jak to sam w dzieciństwie widywałem jeszcze¹⁹.

Okres ten przyniósł jednak i niewątpliwe rozszerzenie funkcji imprezy szopkowej, i to w kierunku patriotycznej manifestacji, zarejestrowane przez Stanisława Estreichera w jego opracowaniu szopki krakowskiej:

Słyszałem od mojego ojca, że za jego najmłodszych lat (1835—1840) pojawiły się [...] sceny okolicznościowe, przedstawiające np. wieszanie zdrajców (Roźnieckiego)²⁰.

Potwierdzają, czy może tylko autorytatywnie korygują ową wzmiankę ogłoszone przez tego samego wydawcę w pięć lat po tekstach szopki krakowskiej wspomnienia jego dziadka, Ambro-

tyryk Louis Lemercier de Neuville (1830—1918), za namową Gustawa Doré urządził w 1863 r. spektakl *Les Pupazzi*, w którym zademonstrował znakomicie przez siebie wykonane kukły-karykatury. Przedstawienia takie wznawiał aż do 1891 r., wydając ich teksty (*Théâtre des pupazzi*, 1868, 1873, 1876) i gromadząc w swej kukielkowej trupie współczesnych znakomitości m. in. lalki Rossiniego, Dumasa-syna, Daudeta, Zoli, Offenbacha, Wiktora Hugo, Ernesta Coquelina (Coquelin cadet), Sary Bernhardt (piszą o nim Baty i Chavance, s. 104 n., a także Rehm, *op. cit.*, s. 116 nn., który zamieszcza rysunki kukiel, wśród nich obojga wymienionych aktorów).

¹⁹ T. Bobrowski, *Pamiętniki*, Lwów 1900, t. 1, s. 45, przypis (fragment ten wskazał mi dr Andrzej Zieliński z Wrocławia).

²⁰ *Szopka krakowska*, spisał, objaśnił i oprac. [S. Estreicher] Dr Jan Krupski [pseud.], Kraków 1904, s. 93.

zego Grabowskiego, niewykluczone, że właściwego autora poprzedniej informacji, który ją jednak w swym rękopisie w zasadniczy sposób ocenzurował:

W zimie r. 1830—31 chłopcy uliczni tu w Krakowie, chodząc po domach z szopką betlejemską, pomiędzy innymi figurkami jako to: krakowiaków, górali, Żydów, króla Heroda, śmierci, nareszcie czarta itd. pokazywali figurki, przedstawiające...

Jak zapewnił w przypisie Stanisław Estreicher, „nazwiska wykropkowane w powyższym zdaniu zostały w rękopisie starannie wykreślone”. (Grabowski dodawał jeszcze: „Złego wszędzie osiągnięnie zasłużona kara”²¹).

Niemniej podana wcześniej przez Estreicherów personalna konkretyzacja, choć nie dokończona, nie budzi żadnych zastrzeżeń — wśród powstańczych druków łąco mógł do Krakowa przetrwać i dostać się do szopki wiersz *Obrona i nagroda dla Roźnieckiego* z podpisanej kryptonimem E. K... ulotki, rozważający wśród projektów wyroku na renegata także karę sznura:

Więc go powiesić? O, ileż to razy
Obrońcę kraju, człowieka bez skazy,
Z łona familii tą śmiercią wydarto.
Na Roźnieckiego i stryczka nie warto.

Niech żyje, podły, by jeszcze oglądał
Szczęście i radość naszego wesela,
Niechaj on jeden tylko nie podziela.
Rozkosz narodu, który zgubić żądał.

A jeśli jeszcze chcecie zemsty spiesznie,
Niechaj z was który po niego pobieży;
Zanadto nisko wisi on na Lesznie,
Więc go powiesim na łuterskiej wieży²².

Aktualizacja w krakowskiej szopce mogła się oczywiście dokonać i bez wsparcia o warszawski patriotyczny paszkwil, którego inwektywowy nastrój i szlachetną pasję musiała jednak najpewniej podzielać. Mało za to z pewnością miała wspólnego z przejawiającymi się niekiedy w dziewiętnastowiecznych prowincjonalnych kołędowych szopkach dążnościami miejscowo-satyrycznymi. Zapewne też nie była w sensie folklorystycznym samorodna, lecz wynikać musiała z politycznej inspiracji środowiska kulturalno-literackiego.

²¹ A. Grabowski, *Wspomnienia...*, wyd. S. Estreicher, Kraków 1909, t. 1, s. 248.

²² J. Komar, „*Moje marzenia*” *Juliana Ursyna Niemcewicza*, [w:] *Miscellanea z doby Oświecenia*, S. 2 „Archiwum Literackie”, t. 9, red. Z. Goliński, S. Pigoń, R. Pollak, C. Zgorzelski (Red. naukowy [tomu] R. Kaleta) Wrocław 1965, s. 377, przypis.

III. KARIERA MOTYWU. SZOPKA LENARTOWICZA

Polityczne warunki rozbiorowego życia kraju sprawiły, że literatura patriotycznego protestu sięgała do bożenarodzeniowej topiki po jej najostrzejszy i najbardziej konfliktowy motyw. Znany już z kołеды-paszkwilu na Herod-babę hetmańskiego stronnictwa, „przedwieczną nierządnicę” Sapieżynę z Branickich, powraca w także ulotnej i anonimowej satyrze *Na Rzeczpospolitą Krakowską*, zresztą w odwróceniu (Herod — prawy mściciel) nasuającym myśl, że pamflet wyszedł może spod libertyńskiego pióra:

Witaj, płodzie pomysłów bujnych Wellingtona.
 Witaj, córko Kongresu przekłeta w żywocie,
 Rodzisz się, by mnie wyrwać z dobrej matki łona,
 A czymże wynagradzasz tę stratę sierocie?
 Ow wielkiego narodu ziomek krakowianin
 Na ośmiu milach piasku dziś republikanin.
 Co większa, by do smutku przydać nowy smutek,
 Z kosztem twe przyście na świat obchodzić kazano;
 Skoro trzeba przeklinać dzieła tego skutek,
 Jak na żart uroczyście *Te Deum* śpiewano.
 Nie dość tego, przychodzisz, aby ludziom szkodzić,
 Sposobem zbawcy świata wolno ci się rodzić.
 Wszakżeś jest urodzona zupełnie uboga,
 Trzech monarchów posłali swych pełnomocników,
 Z podłych (na wzór prostaczków) nie widać nikogo,
 Co by nie chciał być w liczbie twoich służebników.
 Brak prawda wołu, osła, co służyli Panu,
 Lecz są senatorowie od każdego stanu.
 Poczwaro! w tym różnica, że znajdziesz Heroda,
 Który jeszcze w pieluszkach zdoła uciąć głowę,
 Ty zginiesz, twych sług czeka jak warci nagroda;
 Nie wszystkich karać chcemy, lecz większą połowę.
 Czas działa, czas leci, czas jest Bóg, co cieszy.
 Cierp, enoto, bo wiek teraz dla zbrodniarzów rzeszy²³.

Ale dopiero w romantycznym odzwierciedleniu narodowej martyrologii motyw herodowy przestał być konceptystycznie dopasowywany do przedstawianej treści, stając się paralełą naturalną i tragicznie pełną. Takiego właśnie kulminacyjnego utrwalenia doczekał się w trzeciej części *Dziadów*, w której, współtworząc mesjanistyczną formułę, perseweruje w przedmowie, w przedwizyjnej replice Ewy, w widzeniu ks. Piotra oraz w to-

²³ *Rzeczpospolita Krakowska 1815—1846. Wybór źródeł*, wstępem i objaśnieniami zaopatrzyła J. Bieniarzówna, BN, S. I, nr 138, Wrocław 1951, s. 35 n. (tekst z rkpsu 497 Biblioteki PAN w Krakowie *Różne wiersze z 1816 r.*) Na utwór ten zwrócił mi uwagę dr E. Rabowicz.

pice planktu pani Rollison — i zderza się z motywem, którego obiegowości w dobie polistopadowej wolno się domyślać, a który w tekście *Dziadów* wszechobecny jest na prawach przewycięzanego przez mesjańską metaforę kontrastu. Jest to motyw niesprawiedliwości Bożej i bluźnierczego przeciw niej buntu, dochodzącego do szczytu w Konradowym równaniu się z Bogiem, wyniesieniu się nadeń i w nazwaniu go w bezsilności carem²⁴.

Romantyczna kariera motywu herodowego w mesjańskiej paraleli odwoływała się oczywiście wprost do ewangelii, obywając się bez dodatkowego pośrednictwa widowisk bożenarodzeniowych. Toteż nie znalazłaby się nawet na pobrzeżach naszego tematu, gdyby ów motyw nie doczekał się realizacji również i w gatunkowym obrębie szopki. Skoro to jednak nastąpiło, interesują nas kolejne szczeble owej kariery, choćbyśmy jeszcze nie wszystkie z nich znali. Notujemy więc, że po *Dziadów* trzeciej bożenarodzeniowy motyw został podchwycony, zresztą w tonacji buntowniczej, przez Gustawa Ehrenberga — w wierszu *Boże Narodzenie*, przechodzącym od razu od słów kolędy *Bóg się rodzi*, które tworzą i refren, do nastroju „piosnki zemsty i swobody”:

We krwi ludu tyran brodzi.
Opiekuńcze widzisz duchy?
Już piękniejsze słońce wschodzi,
Wnet opadną z nóg łańcuchy.
Ach to Maria w bólach rodzi.
Bóg się rodzi! Bóg się rodzi!

Do tego samego nurtu trudniej już byłoby włączyć zatytułowany identycznie wiersz Józefa Bohdana Zaleskiego, wchodzący w skład jego poetyckiego cyklu *Modlitwy i hymny*. Cykl ten opatrzony jest mottem ze św. Augustyna i transkrypcji treści pozareligijnych nie zawiera.

Nawraca natomiast do wzorca *Dziadów*, mimo różniącej go od nich problematyki i wymowy, tekst drugiej z konfederackich sztuk Słowackiego, której tytułowy bohater jawnie upodobniony został do księdza Piotra. Gdy rzeczywisty wertep (któremu Sło-

²⁴ W lipcu 1831 r., w drodze z Wiednia do Paryża, Fryderyk Chopin pod wpływem wieści dochodzących z Warszawy pisał w swym notatniku podróżnym: „[...] wróg w domu — Przedmieścia zburzone — spalone — Jaś! — Wiluś na wałach pewno zginął — Marcela widzę w niewoli — Sowiński, ten poczciwiec w ręku tych szelmów! O Boże jesteś Ty! — Jesteś i nie mścisz się! Czy jeszcze ci nie dość zbrodni moskiewskich — albo — alboś sam Moskał!” (cyt za: L. Bintlental, *Chopin. Życiorys twórcy i jego sztuka*, Warszawa 1937, s. 36 n.).

wacki, jak pisał do matki, miał zawdzięczać swój „szekspirowski zapal”) funkcjonuje w podobnej roli co w *Śnie srebrnym Salomei* także w *Złotej Czaszce* — w *Księdzu Marku* (o którym mowa) bożenarodzeniowy motyw pojawia się autonomicznie, znów, jak w *Dziadach*, w służbie mesjanistycznej metafory (a ponadto w stylizacyjnej zgodzie zarówno z barokową skłonnością retoryki barskiej do biblijnej paraleli, jak i z sytuacyjnym przygotowaniem sceny w pierwszym akcie dramatu — w którym rzecz dzieje się w szopie, „żydowskiej stajni”, w Barze, nazwanym — niczym drugie Betlejem — „ubogą mieścina”):

Nie chwytaj za miecz, człowieku!
Ja ksiądz prosty, powiem tobie,
Że tu leży Polska w żłobie,
Lecz Polska nie tego wieku, [...]
Śród naszej niby opieki;
Bogu i ziemi na chwałę
Poczęło się dziecko małe,
Które będzie żyło wieki!²⁵

Pod równie wyraźnym wpływem trzeciej części *Dziadów* i sąsiedztwa w niej wspomnianych motywów ujęta została, zdawkowo potraktowana poza tym, postać Heroda w *Szopce* Teofila Lenartowicza, inspirowanej jednak przede wszystkim, jak już sy-

²⁵ W stosunku do *Dziadów* tak litewskich jak zwłaszcza do drezdeńskich trafiają się niekiedy krytyczno-badawcze i inscenizatorskie próby (nie zawsze przy tym otwarcie traktowane przez autorów jako metaforyzacyjne) spokrewnienia owych utworów z pastorałką czy szopką. Przypominają one po trosze podobne zabiegi wokół *Wesela* Wyspiańskiego i tworzą obok nich jeden z pseudoproblemów genologicznych szopki. Tym bardziej więc zachodziła potrzeba sprzeciwu wobec skądinąd chybionej koncepcji, usiłującej sprowadzić czas akcji wewnętrznych scen *Dziadów* części trzeciej do okresu jednej doby w trakcie świąt Bożego Narodzenia 1823 r. — zob. L. Ludorowski, *Struktura czasu w „Dziadach”*, „Ruch Literacki” 1966, z. 3, s. 121—132 i polemika: R. Wierzbowski, „*Dziady*” i *roztrgniona script-girl*, tamże 1967, z. 4, s. 201—206 z notą Redakcji [scil. — prof. Pigoń]. Artykuły te wywołały i obszerniejszą, formalnie stroniącą od podtrzymania dyskusji z nimi, odpowiedź S. Pigoń, *Czas i czasy, i połowica czasu w „Dziadach” Mickiewicza*, tamże, 1968, z. 1, s. 1—17, w istocie popierającą pierwsze ze stanowisk (s. 13—15), któremu zresztą od początku patronowała metodologiczna tendencja Pigońskich komentarzy: mieszania rzeczywistości pozaliterackiej z wewnętrzną rzeczywistością utworu i prostosowanemu niekonsekwencji autorских — prawdziwych i — zwłaszcza wzrastających przy takim założeniu — rzekomych. Refutacja nie przekonała mnie, przeciwnie: nowy szczegół, wydobyty przy tej okazji przez znakomitego znawcę tekstów, świadczył nie o jego racji. Skrzywdzony też został inicjator dyskusji, wydrwiony (s. 10, przypis) ponownie i poniewczasie za potknięcie, które redaktor wszystkich mickiewiczianów w tym czasopiśmie mógł przecież skorygo-

gnalizowano, przez *Szajne-Katarynkę* Wincentego Pola. Akcent aktualny w wydanej w 1849 roku *Szopce* występuje już w prologowym wierszu Dudarza:

Szlachta płacze na lud prosty,
I wzywa bożej chłosty,
A Lud Polski biedny słuca,
Bo lud winien Bogu ducha²⁶.

Tekst figurki Heroda obfituje w nieznaną tradycyjnemu ujęciu znamienne hiperbolizacje:

Oto jestem świata król,
Tysiąc rzek, tysiąc pól,
W moim kraju naokoło;
A ludzi sto milionów
Co dnia schyla czoło,
Sto milionów pokłonów
Uniżenie mi składa,
Kiedy idę lud pada. [...]
Gdy nad ludy wszystkimi
Będę jak Bóg uczozony,
Gdy narody do ziemi
Rozpadną się w pokłony,
A zostanie mi droga,
Wtedy chwycę się Boga²⁷.

wać przed drukiem. — Wiersz G. Ehrenberga, znajdujący się w jego *Dźwiękach minionych lat (1835—1836)*, Paryż 1848, s. 35, wskazał mi w toku swych własnych kwerend badacz twórczości tego poety, dr Jacek Zaorski. — J. B. Zaleski, *Boże Narodzenie [w:] Poezje*, Poznań, t. 2, s. 70; pierwodruk [?] utworu, znanego nam z późniejszego wydania (tenże, *Poezje*, Petersburg 1851, t. 1, s. 44—47), zasygnalizowany został w komentarzu zbioru *Boże Narodzenie. Antologia poezji polskiej*, oprac. A. Jastrzębski i A. Podsiad, Warszawa 1961, s. 471. — J. Słowacki, *Ksiądz Marek*, oprac. J. Kleiner, [w:] *Dzieła wszystkie, vol. cit.*, s. 40. Przejawy stosunku Słowackiego do widowisk bożonarodzeniowych i kreacje obchodzącego nas motywu w jego poezji zewidencjonował i omówił J. T[imoszewicz], *Notatka bibliograficzna [do:] J. Słowackiego (Fragmentu pastorałki)*, „Pamiętnik Teatralny” 1960, z. 3—4, s. 413 n. ²⁶ [T. Lenartowicz], *Szopka. Poezja T. L.*, Wrocław 1849, s. 13. Utwór był wydany później pod nazwiskiem poety w „Bibliotece Mrówki”, wydanie trzecie [?], Lwów 1847.

²⁷ Tamże, s. 19. Wyolbrzymieniem literackim jest przede wszystkim żądza władzy boskiej, choć nie tylko ona. W najwiecej tradycji zarówno Herod Wielki, król Judei, jak i jego syn, Herod Antypas, tetrarcha Galilei (co właśnie o nim, nazywając go „swego rodzaju gauleiterem «protektoratu» rzymskiego”, przypomina C. Backvis, *Nad antologią dramatu staropolskiego*, przeł. H. Szymańska, „Pamiętnik Teatralny” 1960, z. 3—4, s. 533), cieszyli się bezmiarem władzy i bogactwa. Bywa to zwykle tradycyjnie ujmowane jako panowanie nad kontynentami, żywiołami i ludami. Lenartowicz w oczywistym celu kontrapunktuje ten ostatni element.

Podobnie rozszerzone zostają motywacja i rozkaz rzezi. Król (po pierwszej wskazówce imię Heroda już się nie pojawia w tekście, za to diabeł używa formy „bracie Cesarzu”) kieruje gniew nie tylko przeciw Narodzonemu, widzianemu przewencyjnie w osobach wszystkich jego rówieśników, lecz także przeciw informatorom, którymi w tej szopce są pasterze. Król traktuje Nowinę jako hasło rebelii przeciw sobie:

Co wam śni się wy ciemne
 Buntowniki nikczemne.
 Hej żołnierze poddani!
 Wnieście tu halabardy.
 Pójdźcie do mnie Hetmani,
 Wymordujcie lud hardy.
 Moje hufce przysięgłe
 Wyrznąć młodych i starce
 I ich dzieci wylęgie,
 Ja Król jestem, ja karcę;

Oczywistym śladem wpływu *Dziadów* jest sposób przedstawienia w dalszym ciągu rojeń Króla o własnej boskości oraz stopnie *decrescenda* jego pychy po kolejnych ingerencjach Śmierci:

Próżno mi kłam rzucacie,
 Nie ma Boga w tej chacie,
 Ani w chacie, ni w wietrze,
 Niechże mi tu zabłyśnie.
 Próżnom rąbał powietrze
 Czy krew z wiatru nie pryśnie;
 Serca drgały pod nożem,
 Mordowałem was bydło,
 Czyli gdzie nad krwi morzem
 Nie wyjdzie to straszycło;
 I nie zszedłem się z wrogiem,
 Wierzcie we mnie, ja Bogiem; [...]
 Pozostań więc na niebie
 Królu niebios, bracie mój,
 Podniosę kościół twój,
 Każę uwielbiać ciebie;
 I srebrne ołtarze
 Wystawić ci każę,
 I będziem dwaj nad niemi
 O ludzkich sądzić losach,
 Ja jeden pan na ziemi,
 Ty drugi pan w niebiosach. [...]
 Słyszę niepojęte głosy:
 Zimny mnie ima strach,
 Palą się moje włosy
 I moje barki, ach!
 A gdzie moi przysiężni?
 Do mnie! do mnie dokoła,

Stańcie z bronią orężni
 Otoczcie mnie, król woła:
 Brońcie tronu, cesarza
 I złota baldakimu. [...]

Na was władzę swą złożę.
 Czegóż jeszcze chcesz Boże? [...]

Panie! ratuj mnie Panie!
 Głowę posypię prochem
 Wysłuchaj me wołanie
 A złączę się z motłochem.
 Będę mordował możne,
 Palił ogniem bezbożne,
 Ja wszystko zrobię z siebie,
 Ja nawet się ukorzę
 Dla twojej chwały Boże
 Jak drugi anioł w niebie.
 Ja wszystko zrobię z siebie.
 Łzy nagrodzę sowicie,
 Tylko zostaw mi życie.

Złączenie się z motłochem i mordowanie możnych — zakrawa na aluzję do austriackiej prowokacji w powstaniu galicyjskim 1846 r. Ale ogólnie aluzje tekstu mają charakter niespoisty. Na pewno dają się odczytać jako skierowane przeciw trzem zaborczym państwom, pod których rządami rozgrywały się na polskich ziemiach krwawe wypadki pierwszej połowy stulecia, natomiast również upatrywanej w tym utworze „antymonarchicznej, republikańskiej ideologii” nie wyczuwa się w jego aluzjach. Ideologia *Szopki* nie jest przy tym wcale mglista: autor wyciąga wnioski ze struktury społeczeństwa i kieruje do swych potencjalnych ludowych odbiorców równie gorącą agitacją niepodległościową, co solidarystyczną. W pełni podporządkowana formalnie swemu pierwowzorowi, nie odbiega też *Szopka* Lenartowicza od organicznikowskiej koncepcji i żarliwości *Szajne-Katarynki* Wincetego Pola, którą bodaj przewyższa stopniem zestrojenia tradycyjnego patriotyzmu z akcentami demokratycznymi. Tematyka ta polega na wyborze szczególnie odpowiadających szlacheckiej tradycji patriotycznej tego okresu postaci legendarnych i historycznych, przedstawionych w części II utworu Lenartowicza, *Figurkach*, w sposób zasadniczo statyczny, ożywiany jedynie mikroskopijnymi scenkami: Lech — Wanda; Piast — Aniołowie; Bolesław Chrobry; Leszek z Goworkiem — Poseł; Paż — królowa Kune-gunda; Rej — Kochanowski; Skarga; Żółkiewski — Nowy szlachcic; Mnich Paulin — Szwedzki generał; Oficer; Pasek i Pacholek; Klecha (odczytujący uniwersał księdza Marka), Kozak i Konfederat; Stary krakus (kościuszkowiec). Tej bardzo zbożnej harmonii nie psują drobne zmaćnienia rytmu (historyczne — np. Rej

z Kochanowskim ukazani we wspólnej wyznaniowej ortodoksji oraz wewnątrztekstowe — np. apoteozujący zbrojną akcją Żółkiewski tuż po zniechęcającym do niej Skardze), natomiast ostry dysonans wkraść się za omówioną dwoistością postawy do części I, którą autor skupił wprawdzie na wątku Heroda, inne tradycyjne motywy raczej redukując, lecz wprowadził za to do niej, będącej właściwą szopkową partią, jedyną nietradycyjną postać — figurkę Filozofa, zwracającego się „do klęczących pasterzy”:

No i cóż, i gdzie cuda?
Tylko siano i buda.
Znam od deski do deski
Wszystkie księgi mądrości,
O biegu ciał niebieskich,
O wszech rzeczy własności,
I każdy gaz i kwas,
Wszelki natury twór,
Ziemię, pokłady gór,
Przestrzeń i czas.
Wierzajcie mi pasterze,
Tu nic nie ma przed wami,
Oto litość mnie bierze,
Ze się łudzicie sami.
Tak wynędzniony lud,
Oczy sine, zapadłe,
Usta z głodu poblądłe,
Te widma sprawia²⁸ głód.
Widać nerwy zdrążnione,
I wyobraźnia w ruchu;
Toż znam księgi o duchu,
W których są oznaczone

²⁸ Lenartowicz, *op. cit.*, s. 19, 21—27 (podkr. autora). W miejscu oznaczonym odsyłaczem błąd druku: sprawią. — Lakoniczną ocenę Szopki zawiera wstęp J. Nowakowskiego do T. Lenartowicza *Wyboru poezyj*, BN, S. I, nr 5, Wrocław 1956, s. XLII. W wydaniu tym nie było zresztą miejsca dla tekstów Szopki. Ten sam wydawca wprowadził je dopiero do swej najnowszej edycji: T. Lenartowicz, *Poezje. Wybór*, wybrał i oprac. J. Nowakowski, „Biblioteka Poezji i Prozy”, Warszawa 1968, s. 102—106 (znalazły się w niej dwa fragmenty: *Szopka* [wstęp] i *Wanda*; ze względu na walory poetyckie selekcja ta wydaje się najtrafniejsza — do tekstu *Wandy* wplótł Lenartowicz, najpewniej za pieśniami ludowymi, topos duszy z ciała wylatującej, którego obecność w wierszach poetów większych od autora Szopki przeszedł niedawno i omówił K. Wyka, „*Dusza z ciała wyleciata...*”, [w:] *Literatura, komparatystyka, folklor. Księga poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu*, Warszawa 1968, s. 614—646). Często przedrukowywaną kolędę *Mizerna, cicha* i dwa inne krótkie fragmenty Szopki zawiera antologia Jastrzębskiego i Podsiada, s. 155 nn, 421 nn. — Koncepcję i wymowę *Szajne-Katarynki* Pola analizuje M. Janian, zob. W. Pol, *Wybór poezji*, s. LIX n.

Wszelkie funkcje organów,
 Więc się ludu zastanów,
 Do równowagi wróc;
 Te początki wariacji,
 Widma imaginacji,
 Te objawienia rzuć.
 Niech rozumu potęga,
 Filozofii mej księga
 Błąd rozprasza ludowy;
 Biedneż bo wasze głowy.
 Bracia! — słuchaj mnie ludu,
 Dostyc nędzy i trudu,
 Powiemć kto wam był wrogiem,
 Ten co mówił, że w niebie
 Tylko szczęście dla ciebie.
 A jać mówię: tyś Bogiem.

Lenartowicz przetworzył tu wzorce frazeologiczno-treściowe utarte od bardzo dawna, z pewnością jeszcze przed Krasickim, który spłacił im dług antylibertyńską bajką *Filozof*. Badania gwiazd (oznaczające maksimum wiedzy w ciągu wielu epok) i pycha, wiodąca do antynomii naukowego i potocznego poznania, łączą przecież obu tych filozofów z astronomem facecyjnie ujętym we fraszce Kochanowskiego.

Jednak w *Filozofie* Lenartowicza, nie dostrzegającym cudu (co nb. ze strony religijnie nastawionego pisarza było ryzykownym potraktowaniem ewangelicznej prawdy) i strofującym gromadę w imię zdrowych zmysłów i praw rozumu, rozpoznajemy przede wszystkim i znów (po postaci Dudarza i — „teomachii” Heroda) bezpośrednie odbicie jeszcze jednej kreacji mickiewiczowskiej. Jest ona przejęta z tak dobitną stylistyczną jawnością, a sama w sobie tak w literackiej tradycji spojona z żywym pierwowzorem, że nasuwa się pytanie, czy mimo podwójnej już piarskiej subiektywizacji i aż trzydziestoletniego dystansu Lenartowicz nie wznawia wczesnoromantycznej dyskusji z poglądami Jana Śniadeckiego? Odpowiedź na nie, łatwa, jest negatywna. Albowiem dla tego uczonego skrajniejszy sceptycyzm to:

Sromotna przeciwników nauka, która granicę zmysłów ma za granicę stworzenia, nie daje rozumowi wynieść się nad materialne fenomena świata, nie chce człowiekowi dać wyższego przeznaczenia od bydła²⁹.

Czyją więc karykaturą jest ironicznie przedstawiony *Filozof*, wygłaszający tekst, w którym, jak poprzednio w tyradach He-

²⁹ O instrukcji religijnej, 1811; cyt. za Wstępem Z. Libery do *Pism humanistycznych*, [w:] J. Śniadecki, *Wybór pism naukowych*, Warszawa 1954, s. 39.

roda, zachodzi błyskawiczne, lecz jeszcze niezbyt przez to płynne, stopniowanie intencjonalnej postawy demagoga: od chłodnego i wyniosłego elitaryzmu mędrca przez uważną diagnozę troskliwego społecznika do prawie ekstazy egalitaryzmu i fraternizacji, które w końcu ustępują miejsca upodrzedniającemu mówcę bluźnierczemu, „demoteistycznemu” hasłu? Skąd Lenartowicz mógł zaczerpnąć to hasło i czy postać, w jakiej je przekazał jest bliska pierwotnej, czy celowo zdeformowana? A może przejął je w wersji już skarykaturowanej, i to kilkustopniowo?

Ta ostatnia możliwość wydaje się najprawdopodobniejsza. Bo choć koncepcja ponadosobowego Boga pojawiła się u Davida Friedricha Straussa (*Życie Jezusa*, 1835), przywódcy heglowskiej lewicy, który „Ewangelię traktował jako zbiór mitów, Chrystusa jako personifikację idei ludzkości, a Boga pojmował — w duchu panteizmu — jako nazwę nieskończoności”³⁰, choć saintsimoniści proklamowali „żyjącego Boga ludzkości”, a i w rodzimych doktrynach i frazeologii emigracyjnych ugrupowań radykalno-społecznych nie brakowało religijnych wyobrażeń i parareligijnych stylizacji (choćby głoszone w katechizmach politycznych *w s z e c h w ł a d z t w o l u d u*)³¹ — to na dwudziestosiedmioletniego Lenartowicza wpływać mogły przede wszystkim jego doświadczenia krajowe. W okresie, gdy powstawała *Szopka* musiał on zetknąć się z ożywioną recepcją *Nie-Boskiej Komedi* Zygmunta Krasińskiego, po wydarzeniach galicyjskich 1846 r. uznawanej za dzieło wieszczce. Nb. w dramacie tym również występuje postać Filozofa, rodem i konwencjonalnym wręcz kształtem z tej samej co Filozof Lenartowicza długowiecznej tradycji antylibertyńskiej (w części trzeciej *Nie-Boskiej* pojawia się też Chór filozofów i Syn filozofa, w którego tym właśnie scenicznym nazwaniu zaznaczyła się bodaj odrębna, dotąd w komentarzu nie objaśniana topika).

³⁰ W. Tatarzkiewicz, *Historia filozofii*, Warszawa 1958, t. 2, s. 303.

³¹ Zob. F. Peplowski, *Słownictwo i frazeologia polskiej publicystyki okresu Oświecenia i Romantyzmu*, „Historia i Teoria Literatury. Studia” [Seria:] „Teoria Literatury”, t. 2, Warszawa 1961, s. 137 nn., 157, 163. Podobną terminologią i pojęciami posługiwali się też przeciwnicy, czy to swoiście wprowadzając ją we własnym ujęciu, czy też powtarzając w polemicznej reakcji. Warto za tą samą pracą leksykologiczną zacytować *Wizerunki duszy narodowej* B. Trentowskiego z 1847 r.: „Jaki był i jest jeszcze lud ten, dowiódł on świeżuchno w Galicji, za kilka austriackich srebrników mordując Zbawiciela swojego, tj. patriotyczną i jedynie pomóc mu zdolną narodową szlachtę. [...] I owa motłochą taki, wszzech moralnej wartości próżen, wschodzi ni stąd ni z owąd jako gwiazda demagogów, jako święty pierwowzór, jako bożoczłowiecza modła, podług której ma przykroić się szlachta!”

Samo hasło „ludu [...] tyś Bogiem” mogłoby zostać sprowokowane wielu sformułowaniami *Nie-Boskiej*, choć do zawartego w nim utożsamienia w replikach jej bohaterów nigdzie nie dochodzi — najbliższy jest mu „żyjący Bóg” Leonarda i słowa tego przywódcy o rewolucyjnym tłumie: „wybrani wśród wybranych, święci wśród najświętszych” (mniej: „Bóg nowy”, „Bóg ludu”, „Bóg Wolności”) oraz Pankracego, z tego samego wzięty słownika, należący do przyszłego świata prawdziwie nieśmiertelny „Bóg ludzkości” i [lud?] który „zrozumie siebie i powie o sobie «Jestem» — a nie będzie drugiego głosu na świecie, co by mógł także odpowiedzieć: «Jestem»”, wreszcie sam wódz rewolucji ze skierowanego do Pankracego ironicznego zwrotu hr. Henryka: „zbawco narodów, obywatelu-boże”³².

Czasy, które stworzyły nową aktualność utworu Krasińskiego po powstaniu galicyjskim i okresie Wiosny Ludów przyniosły owo dopowiedzenie, umieszczone następnie w *Szopce Lenartowicza*. By to udokumentować, wystarczy przytoczyć opinie o *Nie-Boskiej* dwóch blisko zaprzyjaźnionych w tym czasie z Lenartowiczem pisarzy i działaczy — poznańskiego i krakowskiego:

Autor wszystkie lepsze uczucia ludu zatarł, a rozbestwienie samo w pierś jego włożył. Wszakże rzeź galicyjska sprawdziła po części to krwiożercze i rozbestwione rozpasanie się tłuszczy³³.

Więcej jednak od tego zdania Karola Libelta mówi nam ideowo roznamiętniona i także stylistycznie niepowściągnięta obszerniejsza wypowiedź Lucjana Siemieńskiego (w której opuszczamy cytaty Leonardowych inkantencji):

[...] człowiek w pysze swej wypowiedział ostatnie słowo buntu przeciw Bogu i nazwał się Bogiem na ziemi. [...]

— Tu wieszcz przesadził! — zawoła kto. — Ludzkość się doskonała, postępuje, a zatem jakżeby mogła dojść do bydłej ciemnoty i osadzać na niebie jakiego Boga z woli ludu?!

Ależ niestety! wieszcz prawdę powiedział: złapał on ideę postępu na gorącym uczynku, tak jak go dzisiaj mędrki pojmują, co krzyczą: „Postępu w fabrykach, w handlu, w naukach, wynalazkach, a tym samym w rodzinnych i społecznych związkach, w rządzie, a nawet w dogmatach religijnych!” Ludzie, poddawszy się raz tej chorobie wieku, cóż dziwnego, że w pysze swej mając się za małych bogów, *eritis sicut Deus*, zdetronizują starego Boga, a ogłoszą bezkrólewie, na

³² Z. Krasiński, *Nie-Boska Komedia*, wstęp M. Janion, tekst i przypisy oprac. M. Grabowska, BN, S. I, nr 24, Wrocław 1965, s. 89 n., 104, 107, 143.

³³ K. Libelt, *Filozofia i krytyka*, Poznań, 1874, s. 212. Pierwodruk — 1845.

wielkim wiecu ludzkości większością głosów, za zgodą obywateli, posadzą nowego na niebie elekta?³⁴

Dzięki temu fragmentowi wiadomo więc, czyją opinię podzielał i za kim ją przypuszczalnie powtórzył autor *Szopki*. W roku, w którym ją pisał, 1849, musiał bowiem być w Krakowie w domu, gdzie go i później, gdy był na emigracji, czekano

Punkt o siódmej [...] z herbatą,
Przez całe życie, dzień w dzień³⁵.

Jednak w pierwszym z zacytowanych fragmentów *Szopki* (a także w jej *Figurkach*, w solidarystycznych zresztą kontekstach tyrad Skargi i Żółkiewskiego) pojawia się konsekwentna, mimo że z natury utworu zdawkowa, obrona chłopstwa przed zarzutami szlachty i negowanie jakichkolwiek win ludu. Wina, jaką w figurze Filozofa Lenartowicz obarczył postępową działalność agitacyjną, nie tylko nie została jasno określona w tym krótkim tekście, lecz w dodatku to on właśnie kończy się sygnalizowanym już dysonansem, gdy zdyskredytowany Filozof, potępiony jeszcze w czterowersowych chórach Aniołów i Pasterzy, oświadcza:

Nie mało dni przeleci,
Nim się ten lud oświeci.
Jednak ziarno po ziarnie
Zasiewajmy na roli,
Siew nie zginie nam marnie,
Z czasem wzejdzie powoli³⁶.

Trudno przypuścić, aby był to kontynuujący poprzednią ironię autorski sarkazm i aby mowa tu była o siewie waśni i niewiary. Wymowy takiej zwłaszcza nie tłumaczyłby użyty czas przyszły, skoro tak wiele zła dopiero co w rzeczywistości się spełniło. Jest to więc raczej wypowiedź serio, wprost wyrażająca społeczny program poety, którą chyba *lapsus calami* włożył w niepowołane usta. (Epoka zresztą przywykła do rozbieżności takich w utworach *minorum gentium* — liczne morały Jachowiczowskich bajek legitymują się podobną obecnością Piłata w *Cre-do*. Skądinąd szopka kołędowa w swej poetyce ludowego i dzielącego prymitu również takie nielogiczne wtręty dopuszczała —

³⁴ L. Siemieński, *Prawdziwy wieszcz*, [w:] *Dzieła...*, t. 2, Warszawa 1881, s. 232 n.

³⁵ L. Siemieński, *Do Teofila Lenartowicza bawiącego w Rzymie*, [w:] *Księga wierszy polskich XIX wieku*, zebrał J. Tuwim, oprac. i wstęp J. W. Gomułicki, Warszawa 1956, t. 1, s. 297.

³⁶ [T. Lenartowicz,] *Szopka*, s. 27.

co Lenartowiczowskiej symplifikacji bynajmniej nie awansuje na pastisz).

Ostatecznie nie powinno więc ulegać wątpliwości, wynikiem jakiej to polaryzacji poglądów, choć nieostrej może, była *Szopka*. Nie na darmo w poprzednich latach tenor potępionego przez nią hasła zadzwieczał i w rzymskim okrzyku Mickiewicza i w groźbach *Odpowiedzi na „Psalmy przyszłości”*.

Analiza utworu Lenartowicza jako ideowo zaprogramowanego i zawierającego aktualne polityczne akcenty uzasadnia wliczenie go do ciągu antecedencji gatunkowych szopki satyrycznej. Jest to omówienie dokonane w tym właśnie celu i z tego powodu zasadniczo wycinkowe. Pomija ono sprawę poetyckich walorów (skupionych chyba głównie poza tekstem udramatyzowanym: w prologowej kolędzie *Mizerna, cicha stajenka licha* i w okalającym go wierszu Dudarza *Szopka*, co odpowiada charakterowi liryki Lenartowicza, szukającej na ogół wyraźnego uprzedmiotowienia), pozostałe gatunkowe problemy utworu (wpisanego przede wszystkim, mimo zapatrzenia się na *Szajne-Katarynkę* Pola, w konstrukcję szopki kolędowej), wreszcie dość paradoksalną sprawę jego teatralności, nieoczekiwanie długiego życia i licznego potomstwa. Lenartowicz upatrywał bodaj w szopce konwencji czysto literackiej. Nie myślał chyba o „zastosowaniu” swego tekstu, jak Karpiński, piszący pieśń dla dziada z Sokala czy właśnie Pol, dający do swych obrazków dokładne „techniczne” opisy oraz poprzedzający je prologiem o rekonstrukcyjnej dziś niemal dla zanikłego gatunku wartości. I może akurat to, że Polowi nie udało się doprowadzić swego eksperymentu do skutku, uczyniło Lenartowicza obojętnym na uroki realizacji. Wskazywałyby na to podtytuł utworu: *Poezja* i bardzo monotonne didskalia, wśród których nie brak też całkowicie oderwanego od scenicznych warunków szopki: wtedy, gdy pasterze przepraszają za swe przybycie bez darów — „Widać uśmiech na twarzy Jezusa”³⁷.

Wbrew temu tekst Lenartowicza stał się jednak podstawą ludowych spektakli. To żywe oddziaływanie, jak i pierwszeństwo wśród literackich transkrypcji szopki zapewniło utworowi ważną pozycję w dziejach gatunku. Od *Szopki* Lenartowicza wiedzie bowiem kilka dróg jego dalszego rozwoju. Można je wyliczyć w porządku, jaki im wyznacza bezpośredniość, zasięg i trwałość samego tego oddziaływania:

1. *Szopka* Lenartowicza, po tekstach pastorałkowych umieszczonych przez ks. Mioduszewskiego w *Pastorałkach i kolędach*

³⁷ Tamże, s. 18.

(z których zaczerpnęła główne swoje motto), była drugą dostępną, a pierwszą wydawniczo samodzielną i „czystą”, gdy brać pod uwagę lalkowy charakter spektaklu, reprezentantką gatunku, utrwaloną w XIX w. drukiem. Nie wiadomo, czy zaczęła przenikać do folkloru zanim jeszcze doczekała się przedruków, czy dopiero na skutek wywieranej przez nie presji. Jako źródło folklorystyczne nie została w porę dostrzeżona i dlatego etnografowie spisujący teksty ludowych szopek nie czynili odpowiednich konfrontacji. Pierwszy bodaj na potomstwo folklorystyczne *Szopki* Lenartowicza zwrócił uwagę w 1905 r. Stanisław Czaja, konstatując pokrewieństwo relacjonowanego przez siebie przedstawienia z okolic Krakowa z trzema wcześniej opisanymi spektaklami i z różnych stron kraju. Za pierwowzór uznał jednak anonimowy tekst z *Pastorałek XX* Misjonarzy krakowskich, którego źródła z kolei nie rozpoznał. Wyłącznie też na ten odsyłacz powołała się w cytowanym już opisie szopki z 1936 r. (wg wznowienia w r. 1956 i następnych) Irena Lechowa.

Innego przedruku nie rozpoznał w swej przedwojennej pracy o marionetkach Jan Sztudynger. Bo choć zwrócił uwagę na identyczność pierwszej części *Szopki* Lenartowicza i tekstu *Szopki staropolskiej ku zachowaniu zwyczajów narodowych dla młodzieży katolickiej wydanej w Poznaniu w 1877 i 1886 r.* i choć dostrzegł w tej drugiej przekręcenia i skróty — oczywisty problem kierunku zapożyczenia przedstawił jako otwarty, co zdołało zwieść później Tadeusza Mikulskiego, w przypisach do szkicu *Biedny Mazurzyzna* odnotowującego za Sztudyngerem tę zbieżność jako „ciekawe pytańki co do źródeł *Szopki* Lenartowicza”. O trudnościach śledzenia tego typu powiązań pisze dopiero w *Słowniku folkloru polskiego* autorka hasła *Jasełka*, dorzucając do bibliografii *Szopki* Lenartowicza jeszcze dwa anonimowe kantyczkowe przedruki w częstochowskich *Pastorałkach i kolędach* (1904) i w *Kolędach* Wyd. K. Miarki (1908)³⁸.

2. Ta „zastosowalność” utworu Lenartowicza nie była może bez wpływu na pojawienie się w ciągu następnego dziewięćdzie-

³⁸ Zob. I. Lechowa, *Szopka — widowisko obrzędowe*, „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi”, Seria Etnograficzna nr 7, 1963, s. 219 nn. — J. Sztudynger, *Lalka-aktor*, „Życie Sztuki”, t. 3, 1938, s. 145; tenże, *Marionetki*, Lwów 1938, s. 79; T. Mikulski, *Biedny Mazurzyzna*, [w:] *Spotkania wrocławskie*, Kraków 1945, s. 396. (Jeszcze przed ukazaniem się *Szopki staropolskiej* fragmenty tej samej kompilacji zapisał jako grywane E. Iwanowski we *Wspomnieniach lat minionych* przez Eu-go Helenijusza, Kraków 1876, t. 2, s. 640—645). — hk [H. Kapełusz], *Jasełka*, [w:] *Słownik folkloru polskiego*, pod red. J. Krzyżanowskiego, Warszawa 1965, s. 150 n.

sięciolecia lawiny tekstów jasełkowych przeznaczonych dla amatorskich realizacji młodzieżowych i ludowych. Scenariusze takie wychodziły spod piór dojrzałych nieraz, lecz czasem i domorosłych literatów, działaczy oświatowych, filantropów, księży-społeczników. Dawały im pole zarówno do uprawiania twórczości własnej, rzadko stosującej trafniejszą stylizację ludową, jak i do montażu tekstów istniejących. Odgraniczenie tego podgatunku „szopki stosowanej” (a właściwie pastorałki, gdyż utwory te, określane zwykle jako jasełka, przeznaczone były z reguły do przedstawień „żywych”) od następnego działu może czasem sprawiać merytoryczne kłopoty³⁹.

3. Szopka Teofila Lenartowicza rozpoczyna również długą i znaną listę pisarskich opracowań i przetworzeń gatunku (rozumianego szeroko, czyli znów łącznie z pastorałką). Pierwszą kontynuatorką stała się Seweryna z Żochowskich Pruszkowa (późniejsza Duchńska), najbliższymi pod względem konwencji — Konopnicka, Rydel i Oppman, niedoszłym — Stanisław Wyspiański, mało znanym — Tadeusz Miciński, najbardziej twórczym teatralnie — Leon Schiller, a stylizatorsko — bodaj Emil Zegadłowicz, ostatnimi — Pankowski, Iredeński, Bryll. Spośród ich utworów można by śmiało oddzielić te, którym szopka czy pastorałka dostarczały swej struktury dystynktywnie, lecz nie konstytutywnie — jako cząstki do zbudowania nowej dramatycznej kompozycji, gatunkowo od szopki (pastorałki) zależnej, lecz mimo to jako nowa całość zupełnie odrębnej (Miciński, Iredeński). Natomiast definitywnego usunięcia z owej listy wymagałoby około dziesięciu utworów, które mimo braku odpowiednich wyróżników gatunkowych trafiają na nią sporadycznie lub trwale za sprawą stosowanych przez krytykę metafor i swobodnych porównań bądź też zgoła dowolnych zapatrywań genetycznych, tworząc z kolei pseudoproblem genologiczny jedynie z tego powodu, że zawdzięczają teatrowi szopki drugorzędne rozsiane elementy tek-

³⁹ Sporządzana na marginesie zasadniczych poszukiwań ewidencja tych utworów oraz ich przedstawień obejmuje obecnie ok. 30 pozycji z lat 1865—1946. Oparta przede wszystkim na informacjach katalogowych (bibliotecznych), bibliograficznych oraz na krytycznych przypadkowo napotkanych wzmiankach i nielicznych recenzjach, mogłaby zostać znacznie pomnożona przez systematyczne prześledzenie wiadomości prasowych. Po te same teksty sięgać bowiem mogły teatry zawodowe, organizujące specjalne imprezy gwiazdkowe. Oczywiście jak wartościujące kryterium estetyczne, tak i podział na wykonawstwo fachowe i amatorskie jest i tutaj podobnie zawodny. Rozróżnienie więc grupy tej i następnej ma charakter wyłącznie roboczy, co wystarczająco udokumentowałaby długa lista autorów (niekiedy tylko redaktorów) jasełkowych tekstów, na której nie brak i dość znanych niekiedy nazwisk.

stowe bądź sceniczne, niekiedy inkrustacje po prostu rekwizytywne, wreszcie z tego również powodu, że mają skądinąd płynący charakter misteryjny (w sensie obrzędowym lub teatralnym) albo równie niezależną od szopki migawkowość, rewiowość czy nawet wyprzedzającą wytworzenie się nowego stadium gatunkowego funkcję satyryczną⁴⁰.

⁴⁰ Miał oczywiście Lenartowicz staropolskich poprzedników w autorach pastorałek i eklog, zachowanych w rękopisach anonimowo lub pod nazwiskami swych twórców. Dialogi czterech barokowych autorów zostały wydrukowane (Jana Zabczyca, Jana Karola Dachnowskiego, Sebastiana Miczyńskiego i Mikołaja Florschütza — por. *Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia*. T. 1: *Teksty dramatyczne drukiem wydane do r. 1765*, oprac. zespół pod kierunkiem W. Korotaja, „Książka w Dawnej Kulturze Polskiej”, t. 14, Wrocław 1965, s. v.), warto też wspomnieć nazwiska Symeona Połockiego i Dymitra Rostowskiego, którzy szkolny dialog bożenarodzeniowy przenieśli na Ruś (zob. J. Lewański, *Związki literackie polsko-ruskie w dziedzinie dramatu wieku XVI i XII*, [w:] *Z polskich studiów slawistycznych*, [T. II] *Prace historycznoliterackie na IV Międzynarodowy Kongres Slawistów w Moskwie 1958*, Warszawa 1958, s. 64), a ze względu na tematykę swego utworu, granego zresztą nie na Boże Narodzenie, może tu być również wliczony Jakub Gawatowic. — Ukrytym współczesnym poprzednikiem Lenartowicza był Juliusz Słowacki jako autor pozostającej do 1909 r. w autografie pastorałki — części drugiej (środkowej) tak zwanego *Misterium o narodzeniu „Sprawy Bożej”* (tytułowanego też od incipitu *Góry się ozłociły — szafiry mórz ciemnieją*); por. J. T[imoszewicz], l. c. — Seweryna z Żochowskich Pruszkowa, *Szopka*, [w:] *Obrazki dramatyczne*, Warszawa 1857, s. 175—204; *Jasełka Konopnickiej, Betlejem polskie Rydla, Szopka warszawska* (później: polska) Or-Ota, Pastorałka Schillera, *Gdy się Chrystus rodzi...* Zegadłowicza, podobnie jak wcześniejsza od nich *Szopka A. Niemojewskiego*, mają samoistne wydania; o zamierzonym ok. 1904 r. przez Wyspiańskiego utworze bożenarodzeniowym informuje B. Kocówna, *Wyspiański — człowiek teatru. Materiały*, „Pamiętnik Teatralny” 1957, z. 3—4, s. 630; T. Mielińskiego *W katedrze Ornatu. Fragment z sprawy ostatniej misterium jasełek* wydrukowało czasopismo poznańskiego uniwersyteckiego Koła Polonistów „Nowe Wici” 1926, nr 2, s. 4 n. (informację i odpis ze swych materiałów przekazał mi najuczynniej J. Tynecki); *Biwak pod gołym niebem* Pankowskiego i *Jasełka-moderne* Iredyńskiego opublikował „Dialog” 1959, nr 10 i 1962, nr 11. Teksty Rydla, Or-Ota, Schillera, Zegadłowicza, Iredyńskiego oraz Brylla *Po górach, po chmurach* były inscenizowane. — Konkurentką *Szopki* Lenartowicza w folklorystycznej infiltracji była szopka krakowska, zmontowana z tekstów ludowych i literackich i rozpowszechniona przez jeszcze bodaj liczniejsze przedruki, dzięki czemu przedstawienia szopkowe w różnych i to odległych od Krakowa okolicach (np. w Płocku) obwoływano jako „szopkę krakowską”. — O utworach teatralnych nie związanych z szopką tematycznie, traktowanych jednak jako spokrewnione z nią pod względem strukturalnym lub gatunkowym, jest mowa w rozdziale wstępnym. Niepełnego ich spisu, lecz i tak podobnie wartego weryfikacji, dostarcza publikacja J. Sztandyngera, *Marionetki*, s. 18, 75.

4. Z dróg tych kto wie, czy w ogóle była uczęszczana krótka i wąska ścieżka, wiodąca do kolejnych gatunkowych anteceden-
cji satyrycznej szopki. Pierwsza z nich pojawiła się w bardzo nie-
długim czasie po wydaniu *Szopki* przez Lenartowicza — już na
początku następnego roku — i nie nosiła żadnych śladów zadłu-
żenia się u swej poprzedniczki.

Dlatego *Szopką* Teofila Lenartowicza zamykamy przegląd
anteceden-
cji (ciągnących się od końca XVI w.), nie wykazują-
cych między sobą spójności, jaka zdaje się już cechować następ-
ne; młodsze od nich.

NOTA

Fraszka i nagrobki Żółkowskiego z „Momusa” (reed. tomikowa, War-
szawa 1824, t. 1, s. 48 n., t. 2, s. 6 n., 82 n.):

POCIĄG MAGNETYCZNY

Lubię rozsądek, lubię i przymioty,
Lubię talenta, umiejętność, cnoty, [...]
Lecz najwyższe do ziota czuję przywiązanie;
Bo za zioto kochane wszystkiego dostanie.

PIJAKOWI

Łyknął,
Krzyknął,
Przewrócił oczyma,
I już go ni ma.

LITERATOWI

Taka to bywa zapłata,
Niejednego literata:
Po śmierci mu wszyscy kadzą,
A za życia jeść nie dadzą.

URZĘDNIKOWI

Wielka była polityka,
Tego pana urzędnika;
Nie dał zgorszenia nikomu,
Bo kradł zawsze po kryjomu.

PRÓŻNIAKOWI

Przez całe życie chodziłem,
Całe życie jadłem, piłem;
Dość trudów; już się nie ruszę,
Bo odpocząć sobie muszę.

Przydamy do tego wyboru jeszcze dwie „momusowe” sentencje za
prof. Kowalską (*op. cit.*, s. 142, 144): „Człowiek z suknią wytartą daleko
nie zajdzie, człowiek z wytartym czołem prawie wszędzie”, „We Francji
edukacja tak jest rozpowszechniona, że nawet chłopci po francusku

mówią”. A oto, po dwóch już przytoczonych, inne jeszcze urywki *Marionetek* warte konfrontacji:

[3.] Mam rycerza, którego wszyscy się lękają,
bo karki ścina tym, co ich nie mają. [...]
To rycerz wielki, przeszedł wszystkie zuchy,
jak zacznie machać szablą, trupem ściele muchy.
Niech mu się oko śmiałe nie stawia niczyje,
sam zbrojny, wszystkich niezbrojnych pobije.
[4.] Oto spekulant szczęśliwy,
człowiek rzetelny, poczciwy;
podłych on zysków nie szukał,
tylko stu zdradził, a trzystu oszukał;
i żeby bardziej majątek pomnożył,
brał, nawet gdzie nie położył. [...]
Oho, zwietrzył pieniądze, jak się czai zdradnie,
schowajmy go, bo on tu wszystkich nas okradnie.
[5.] Ej mospanie doktorze,
niechaj mi pan pomoże,
ja mu dobrze zapłacę,
jeśli życia nie stracę.
[6.] (Panicz wojażer)
Przy ciągłej pracy i trudzie,
poznał, że w każdym kraju są jak u nas ludzie;
że w morzu, w rzekach, wszędzie woda płynie,
a trawa zwykle rośnie w dolinie.
[7.] (Pan Pinkwas z czerwoną brodą)
Ja wszystko kupię i dobrze zapłacę
czy to brzydkie, czy ładne,
a jeżeli nie kupię, to pewno ukradnę —
Albo może państwo chcecie kupić jakiego
towaru? u mnie wszystkiego dostanie,
mam towary przednie, tanie, [...]
tabakierków, fajek, laku;
pierścionków a *fain*, z szczerego tombaku. [...]
Ja każdemu chętnie daję,
kto mi z poczciwym procentem oddaje.
[8.] (Elegant opięty i kusy)
ma kochanek co niemiara;
szaleje za nim Barbara,
Anna się topić gotowa,
Emilia się struła, ale dotąd zdrowa.
[9.] Oto jest człowiek talentu wielkiego,
co do majątku przyszedł z niczego.
Myślał tylko, a kredką po stole smarował
i wyrachował,
że kto ma w głowie choć trochę oleju,
panem być może może dobrodzieju, [...]
Trzeba tylko do tej rzeczy
mieć czoło śmiałe i szerokie plecy, [...]
teraz mu każdy oddaje pokłony;
i wielmożnym nazywa,
poeta jego pochwały opiewa,
przyznaje rozum i cnotę,
bo czegoż biaszki nie dokażą złote.

(Prof. A. Kowalska, której tekst (*Marionetek*) w całości został przedstawiony, również widzi w nim cechy pióra Żółkowskiego, jak też uznaje za realnie możliwą ogólniejszą koneksję Żółkowski — „Śmieszek”).