

1.

Portuchasie ludkowre  
Co kram babia opowre  
Pan unowku  
Wozowide Lypie skricit  
Krzak podpisat ~~zycie~~ i wyprucit  
Wrechaj Rada nie gada

2.

Pocet taki zrobic krau  
Pniec dobre bylo nacu  
Wrodlo wyzstawa sig morowo  
Kadadyz ~~Widz~~ <sup>rajewu</sup> przywit glawny  
Do wojego fotela

5.

W radie teraz wielki krach  
Prezydentow objat strach  
Kubekrygo objat strach  
Juz pozaws djabli wrociu  
Teraz pewno sig ozeu  
No ma wielki frasunek

6.

Swieji sie pan Nylewski  
Torse rado na pieski  
Jazem <sup>prewe</sup> ~~prewe~~ nie waryjat  
2 <sup>kultorem</sup> ~~Wagnerowem~~ zutois tyjatr  
Bzdom same  
Sama ~~blada~~ aktorki

4.

A herepaniki phtop sieluy  
Prezydent nfejmierteluy  
Suro mowi tak: lewio osta  
Znappi <sup>imiego</sup> ~~imiego~~ prezydenta  
Co wie prawa, nie lewa!

3. ~~Prezydent~~ ~~Prezydent~~  
Prezydent

Arno

4.

4. ~~Prezydent~~ ~~Prezydent~~  
Prezydent

A herepaniki chlop surluy

Widzi, te niesiwertelny

J nie przynuz sig ten teni

Nedz zaurse prezydenta

Aric imiego nie unicum!

Arno to prawo nar, a nar w lewo

Justyna Teterwak  
Aleksander Wójtowicz

# „Praca zbiorowa”

## O rękopisie *Pierwszej Szopki Reflektora*

Premiera *Pierwszej Szopki Reflektora* odbyła się 12 maja 1927 roku w Teatrze Lubelskim. Mimo sporego zainteresowania publiczności oraz życzliwego przyjęcia przez lokalnych krytyków autorzy – Jan Arnsztajn, Konrad Bielski oraz Wacław Gralewski – nie zdecydowali się na ogłoszenie utworu drukiem, choć była to wówczas praktyka częsta (w tym samym roku ukazała się np. *Polityczna Szopka Cyrulika Warszawskiego*)<sup>1</sup>. Zachował się on natomiast w niedawno odnalezionym rękopisie<sup>2</sup>, który – widziany z dzisiejszej perspektywy – jest świadectwem lokalnego życia literackiego oraz dokumentem z dziejów międzywojennych związków między awangardą a kulturą popularną (Bielski i Gralewski byli reprezentantami grupy poetyckiej Reflektor)<sup>3</sup>. Jego materialny kształt natomiast – i to będzie przedmiotem prezentowanego szkicu – jest interesujący także dla edytora, ponieważ daje wgląd w niektóre aspekty twórczości wieloautorskiej, jaka w latach dwudziestych wykształcała się na pograniczu literatury oraz przemysłu rozrywkowego. Lektura zachowanych materiałów pozwala odtworzyć poszczególne etapy genezy tekstu, wskazać niektóre aspekty działalności – przywołując określenie Nicolasa Donina i Davida Ferrera – „autor(-ów) i aktorów genezy”<sup>4</sup>, wreszcie zaś określić zasady funkcjonowania pisar-

<sup>1</sup> M. Hemar, J. Lechoń, A. Stonimski, J. Tuwim, *Szopki Pikadora i Cyrulika Warszawskiego*, Warszawa 1927. Popularność szopki w latach międzywojennych dokumentuje kronika, którą zestawili Marek Waszkiel w: *Dzieje teatru lalek w Polsce (do 1945 roku)*, Warszawa 1990, s. 135–190.

<sup>2</sup> Fragmenty *Pierwszej Szopki Reflektora* zostały opublikowane w opracowaniu Justyny Teterwak w tomie *Reflektor. Materiały archiwalne i prasowe*, oprac. J. Cymerman i A. Wójtowicz, Lublin 2018, s. 80–87. Obecnie trwają prace nad przygotowaniem do druku całości tekstu.

<sup>3</sup> Na temat działalności grupy zob. T. Kłak, *Czasopisma awangardy. Część I: 1919–1931*, Wrocław 1978, s. 68–89 oraz A. Wójtowicz, *Od „punktu wyjścia” do „bilansu”. Czesław Bobrowski i „Reflektor”*, w: *Nowa Sztuka. Początki (i końca)*, Kraków 2017, s. 169–186.

<sup>4</sup> N. Donin, D. Ferrer, *Autor(-rzy) i aktorzy genezy*, „Wielogłos” 2019, nr 1, s. 37–63.

skiego warsztatu, który został powołany do istnienia ze względu na doraźną potrzebę przygotowania tekstu wielautorskiego.

Nieco światła na okoliczności związane z powstawaniem szopki rzucają powojenne wspomnienia Bielskiego, który w *Moście nad czasem* (1963) zamieścił dłuższy fragment poświęcony pracy nad tekstem:

[...] pewnego wieczoru zesłaliśmy się u Arnsztajna, zjedli, wypili, po czym ustalili listę osób, które w pierwszej szopce miały występować. Lista była długa i różnorodna. Wchodziły tu w grę nie tylko te osoby, które zajmowały czołowe miejsca w hierarchii urzędniczej lub układzie politycznym, lecz również tak zwane typki, to jest postacie znane i popularne z innych powodów. [...] Po sporządzeniu listy bohaterów, podzieliliśmy ich między sobą. Każdy miał tych, którzy mu najbardziej odpowiadali, należycie zoperować, to znaczy napisać odpowiednie piosenki. Teksty piosenek miały być omówione na następnym zebraniu. [...] Szopka zaczęła nabierać kształtów realnych i po wielu jeszcze posiedzeniach została wreszcie napisana. Co prawda główny ciężar tej pracy spadł na Arnsztajna i mnie. Gralewski przyniósł zaledwie parę piosenek – kilka też powstało jako praca zbiorowa<sup>5</sup>.

Dodajmy do tego jeszcze krótki passus na temat przygotowań do spektaklu:

Dzień i noc w mieszkaniu Arnsztajnow wrzała gorączkowa praca. Dwaj plastycy (bo do pomocy Daszewskiemu poprosiliśmy jeszcze Kurzątkowskiego) w roboczych kitlach, obstawieni papierem, klejem i farbą, modelowali figury. Krawiec i szwaczka wraz z żoną Arnsztajna kroili i szyli; skrawki rozmaitych materiałów walały się po podłodze. Liczni nasi przyjaciele też chcieli współdziałać, więc kręcili się po pokojach i więcej przeszkadzali niż pomagali. Jednocześnie grzmiał fortepian, przy którym Turalski szalał na próbach z aktorami – wykonawcami piosenek. Na stole parowała czarna kawa, pojawiał się koniak<sup>6</sup>.

Jeżeli pominiemy (typową dla konwencji wspomnieniowej) tonację anegdotyczną, to okaże się, że w przekonaniu Bielskiego najważniejszym aspektem przygotowywania utworu była – jak to określił – „praca zbiorowa”. Nie był to zresztą wyjątek, bo wiele ówczesnych szopek podpisywano nazwiskami kilku autorów, a rozwiązanie takie ułatwiała konwencja gatunku, cechującego się znaczną schematycznością i względnie otwartą kompozycją<sup>7</sup>. Znaczenie mogło mieć również to, że kojarzono go głównie z obszarem kultury rozrywkowej, w której obrębie kwestie autorstwa ujmowane były w sposób mniej rygorystyczny niż w tradycyjnie pojmowanej literaturze wysokiej, gdzie proces twórczy często bywa postrzegany przez pryzmat „mitu samotnego geniusza”<sup>8</sup>. Na gruncie tejże kultury pisarze byli przede wszystkim dostawcami tekstów, często działającym w większym kolektywie twórczym, co było charakterystyczne zwłaszcza dla sztuk dwufazowych (*two-stages work*)<sup>9</sup>, gdzie autor po ukończeniu tekstu (np. kompozycji

<sup>5</sup> K. Bielski, *Most nad czasem*, Lublin 1963, s. 244.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 259.

<sup>7</sup> R. Wierzbowski, *Szopka satyryczna*, w: *idem, O szopce*, Łódź 1990.

<sup>8</sup> J. Stillingier, *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*, New York–Oxford 1991.

<sup>9</sup> N. Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 1976, s. 113–114.

muzycznej, sztuki teatralnej, scenariusza filmowego) potrzebuje współpracy interpretatorów, którzy pomagają nadać dziełu ostateczny kształt.

Do tego typu utworów zalicza się również szopka, co zresztą wyraźnie wybrzmiało w drugim spośród przytoczonych fragmentów wspomnień Bielskiego, gdzie mowa nie tylko o pracy literackiej, lecz także o przygotowaniach, które prowadzili plastycy, muzycy i aktorzy (jak również o tym, że nastrój artystycznej kooperacji udzielał się nawet osobom postronnym). Trudno dziś zgadywać, jak prezentował się końcowy rezultat tych działań; nie zachowały się przygotowane przez artystów kukiełki, nie wiadomo także nic o fotografiach dokumentujących przebieg spektaklu, pewne wyobrażenie na ten temat dają jedynie dość lakoniczne recenzje na łamach miejscowej prasy<sup>10</sup>. Na podstawie zachowanego rękopisu można zatem zrekonstruować tylko niektóre aspekty powstawania pierwszej fazy dzieła, mając na uwadze, że rękopis *Pierwszej Szopki Reflektora* był zaledwie początkowym ogniwem złożonego procesu twórczego, na którego ostateczny, zaprezentowany podczas premiery kształt miało wpływ wielu autorów. Tutaj interesuje nas jednak wyłącznie współpraca tria autorskiego, której śladem jest zachowany rękopis.

Znajduje się on w zbiorach Muzeum Lubelskiego, Oddziale Literackim im. Józefa Czechowicza w Lublinie (sygn. 143R). Składa się z pięćdziesięciu ośmiu luźnych kart o różnym formacie (najczęściej o rozmiarach: 23,5 × 18, 25 × 21 oraz 34 × 21 cm), zapisanych jedno- lub dwustronnie przez Arnsztajna, Bielskiego oraz Gralewskiego. Przypisanie autorstwa kart poszczególnym twórcom zostało dokonane na podstawie analizy grafologicznej, w której pomocne okazały się inne rękopisy tych autorów przechowywane w zbiorach Muzeum Literackiego w Lublinie. W rezultacie udało się ustalić, że w przygotowaniu szopki partycypowali oni mniej więcej z identycznym zaangażowaniem; ręką Arnsztajna zapisanych jest osiemnaście kart (czarnym atramentem, rzadziej ołówkiem), Bielskiego – siedemnaście (niebieskim atramentem), zaś Gralewski zapisał dwadzieścia trzy karty (czarnym atramentem). Ustalenia te wydają się ważne o tyle, że pozwalają na precyzyjne określenie wkładu autorskiego, co bynajmniej nie zawsze jest zadaniem łatwym; wśród zachowanych szopek Pikadora i Cyrulika Warszawskiego jest np. tylko „dziesięć piosenek o wiadomym autorstwie. Reszta pozostaje nadal zbiorowa lub anonimowa”<sup>11</sup>.

Rękopis *Pierwszej Szopki Reflektora* zawiera ślady kilku etapów pracy autorskiego tria. Pierwszy wiązał się z samodzielnym przygotowywaniem tekstów przez poszczególnych twórców (I), następny – z późniejszymi zmianami, często wprowadzanymi przez współautorów (II), ostatni wreszcie polegał na złożeniu z przygotowanych wcześniej materiałów uporządkowanej kompozycji (III). Choć taka klasyfikacja jest uproszczeniem dynamicznej i wielowątkowej współpracy, to pozwala na wskazanie w procesie twórczym najważniejszych progów, po których tekst szopki ulegał modyfikacjom i reorganizacjom.

Lektura poszczególnych kart pozwala na prześledzenie, w jaki sposób każdy z autorów przygotowywał swoją część materiału, który na początku nie miał jeszcze

Rękopis  
*Pierwszej Szopki  
Reflektora*  
zawiera ślady  
kilku etapów pracy  
autorskiego tria

<sup>10</sup> Wzmianki odnośnie do tego, jak prezentowała się sceneria widowiska, można odnaleźć na łamach recenzji, jakie ukazały się na łamach miejscowej prasy: „Gustownie spreparowana scenka *en miniature* i wielka szarfa z imieniem firmy Reflektora witają wchodzącego gościa. Na sali (mówię o premierze) widać oryginały, których karykatury pojawiają się wnet na miejscu czerwonej kurtynki. [...] Wreszcie zaczyna się widowisko. Przesuwają się przed publicznością liczne figurki lubelskich adeptów popularności. Lalki na ogół bardzo udatne. Zwłaszcza niektóre [...]. Większość, ogromna większość treści literackiej mieści się w piosenkach. Partii mówionych stosunkowo niewiele”; T. Bocheński, *Szopka lubelska*, „Ziemia Lubelska” 1927, z 15 maja. Zob. także: J. Kanarowski, *Lubelska szopka Reflektora*, „Głos Lubelski” 1927, z 18 maja.

<sup>11</sup> T. Januszewski, *Nota wydawcy*, w: M. Hemar, J. Lechoń, A. Słonimski, J. Tuwim, *Szopki Pikadora i Cyrulika Warszawskiego*, oprac. T. Januszewski, Warszawa 2013, s. 414.

uporządkowanego charakteru i składał się z luźnych piosenek oraz wypowiedzi bohaterów. Widziane pod tym kątem rękopisy są przede wszystkim świadectwem genezy tekstu i dają wyobrażenie o tym, jak wyglądał proces powstawania poszczególnych części utworu. Karty w przeważającej mierze noszą ślady nanoszonych na bieżąco modyfikacji, poprawek oraz skreśleń. Liczba tych zmian pozwala wysunąć przypuszczenie, że na pierwszym etapie twórcy szopki nie troszczyli się zanadto o czytelność, zapewne – o czym dalej – dlatego, że traktowali pisane przez siebie teksty jako brudnopis.

Wskazują na to dwie ostatnie karty. Widnieje na nich zapisana przez Arnsztajna przemowa, jaką miała wygłosić lubelska Rada Miejska, która na wniosek lokalnego Klubu Demokratycznego oraz PPS została rozwiązana przez ministra Felicjana Sławoja-Składkowskiego 2 maja 1927 roku, czyli dziesięć dni przed premierą *Pierwszej Szopki Reflektora*<sup>12</sup>. Był to zatem temat na wskroś aktualny, w którym niczym w soczewce skupiały się bieżące spory w mieście podzielonym na przeciwników i zwolenników sanacji; do tych drugich zaliczali się również autorzy szopki.

Zakończenie utworu powstawało zapewne w sporym pośpiechu. Być może z tego właśnie względu w zapisanym na k. 57 tekście znajduje się wiele przekreśleń i dopisków, które miały na celu „wygładzenie” monologu Rady (zob. il.). Autor nie był również pewien, jak powinna wyglądać puenta; po zapisaniu pięciu strof w układzie pionowym usunął ostatnią z nich i zapisał raz jeszcze w nieco innej formie, tym razem poziomo (na wysokości przekreślonej strofy), w podobny sposób została zapisana też następna strofa (widniejąca między nimi przekreślona litera „A” jest zapewne śladem po jej zaniechanym początku). Choć arkusz miał spory rozmiar (31 × 21 cm), to jego powierzchnia ostatecznie okazała się niewystarczająca, bo do aktu trzeciego dodał jeszcze jedną strofę, tym razem zapisaną na oddzielnej, mniejszej kartce (58, 12 × 21 cm).

Tak przygotowany tekst podlegał dalszym zmianom. Arnsztajn modyfikował układ poszczególnych strof, które początkowo uporządkował przy pomocy cyfr rzymskich w kolejności odbiegającej od pierwotnego zapisu, którą na potrzeby tego szkicu oznaczamy następującymi po sobie literami alfabetu<sup>13</sup>. Oryginalny układ a, b, c, d, e, f, g (k. 57) i h (k. 58) po wspomnianym usunięciu piątej strofy (e) został zatem zastąpiony nowym porządkiem, który najpierw prezentował się następująco: I (wcześniej: a), II (b), III (f), IV (h), V (c), VI (d), VII (h), po czym strofy III i IV zostały zamienione miejscami, co dokumentują widoczne przekreślenia. Rezultat tych zmian okazał się niezadowolający, bo Arnsztajn następnie przekreślił wszystkie cyfry rzymskie i zastąpił je cyframi arabskimi, które na nowo porządkowały sekwencję poszczególnych strof. Widać tu dość wyraźnie rozterki, jakie towarzyszyły mu podczas pracy; o ile oznaczenie pierwszej strofy nie było kłopotliwe, to numeracja następnych strof przysparzała pewnych trudności, o czym świadczy to, że testował kilka różnych rozwiązań (początkowo cyfrę „2” postawił nad „g”, po czym przekreślił ją i zapisał ponownie, tym razem nad „b”, podobnie było

<sup>12</sup> Dominującą rolę w ówczesnej Radzie Miejskiej odgrywała krytycznie nastawiona do rządów sanacyjnych endecja. Por. J. Marczuk, *Rada Miejska i Magistrat Lublina 1918–1939*, Lublin 1984, s. 82–84.

<sup>13</sup> Transliteracja tekstu zapisanego na k. 57 (zob. il.): „Postuchajcie ludkowie, / Co Wam babcia opowie: / Pan minister życie skrócił, / Wziął, podpisał i wyrzucił. / Niechaj Rada nie gada. // Po cóż taki zrobił kram? / Przecież dobrze było nam. / Wiodło wszystkiemu się morowo. / Każdy z rajców przyrósł głową / Do swojego fotela. // Turczynowicz niby wie, / Mówi, że to głupi witz, / Ale się też rozindyczył, / Bo gdzież będzie przewodniczył / W prawo raz, a raz w lewo. // A Szczepański, chłop dzielny, / Mówi, że nieśmiertelny / I nie przejmuje się ten tem. / »Będę zawsze prezydentem. / Nic innego nie umiem!« // W radzie serca wielki krach, / Kubeckiego objął strach. / Już posadę diabli wzięli. // Teraz pewno się ożeni, / Bo ma wielki frasunek. // Śmieje się pan Dylewski, / Idzie rado na pieski. / »Jazem przecie nie waryjat, / Z Kantorem założę tyjatr. / Będem same aktorki«. K. 58: „Dosyć tego gadania. / Czas już brać się do spania. / Nie trać więc publiko chwili, / Gadaj, żeście się bawili, / Boście wszyscy płacili!”.

z cyfrą „3” zapisaną najpierw nad „f”, a potem nad „g”). Ostatecznie całość przybrała kształt 1 (a), 2 (b), 3 (g), 4 (f), 5 (c), 6 (d), 7 (f).

Odtworzenie sekwencji wykonywanych przez Arnsztajna czynności pozwala na rekonstrukcję procesu twórczego, w którym istotną rolę odgrywało nie tylko napisanie poszczególnych strof tekstu, lecz także ułożenie ich w odpowiednim porządku. W rozpatrywanym tutaj przypadku zmiana kolejności poszczególnych części wynikała z troski o zachowanie odpowiedniego układu dramaturgicznego, który miał oddawać dynamikę zmiany władzy w mieście. Pierwsze strofy zawierały wypowiedzi postaci, które wskutek przewrotu utraciły wpływy w Lublinie, mowa tutaj o „przyrośniętych [...] do foteli” rajcach oraz dwóch prezydentach miasta z lat dwudziestych; byłym – Władysławie Turczynowiczu, pełniącym funkcję w latach 1918–1919, oraz ówczesnym – Czesławie Szczepańskim, który w momencie wystawienia pierwszej szopki wciąż jeszcze sprawował władzę w mieście (do 19 lipca 1927 roku; tego dnia jego miejsce zajął związany z sanacją Antoni Pączek)<sup>14</sup>. Ponadto w strofie, która ostatecznie została oznaczona numerem „6”, pojawiła się postać byłego wiceprezydenta Stanisława Dylewskiego. Wszystkie przywołane w zakończeniu postaci łączyła jedna rzecz – związek z lokalnym środowiskiem narodowym, które po zamachu majowym utraciło dotychczasowe wpływy w mieście. W tym kontekście zakończenie szopki było poniekąd deklaracją sympatii autorów, które sytuowały się po stronie sanacji, o czym wyraźnie świadczą to, że Arnsztajn – zresztą były działacz POW i członek zarządu lubelskiego Związku Legionistów Polskich – przykładł dużą wagę do ułożenia w odpowiedniej kolejności strof o politycznej wymowie. To właśnie one zajmowały go w największym stopniu, za czym pośrednio przemawia to, że dopisane na oddzielnej kartce konwencjonalne zakończenie, które zawierało pożegnanie publiczności (zob. przypis 14), nie ulegało w trakcie pracy analogicznym przekształceniom.

Następny etap (II) dokumentują ślady genezy wieloautorskiej. Są one materialnymi pozostałościami po współpracy, której tryb oraz dynamikę niełatwo dziś zrekonstruować, dysponujemy co prawda wspomnieniami Bielskiego i Gralewskiego<sup>15</sup>, lecz trudno z nich wysnuć jednoznaczny wniosek co do tego, w jakich okolicznościach wprowadzane były poprawki. Być może odbywało się to w ramach sytuacji typowej dla wielu ówczesnych ugrupowań literackich, które – jak piszą Nicolas Donin i Daniel Ferrer – często były „kolektywami aksjologicznymi”, „w mniejszym stopniu [...] wytwarzającymi teksty, a bardziej stowarzyszeniami wzajemnej lektury, laboratoriami”<sup>16</sup>. Do takiej kuszącej hipotezy może skłaniać to, że wypracowany w połowie lat dwudziestych sposób działania grupy Reflektor był analogiczny do modelu funkcjonowania ugrupowań awangardowych, które organizowały wspólne przedsięwzięcia o różnym charakterze (np. wieczory literackie, prowadzenie czasopisma i serii wydawniczej). Z drugiej jednak strony przygotowywany przez trójkę autorów tekst sytuował się poza sferą twórczości *stricto* eksperymentalnej, bliżej było mu do działalności rozrywkowej.

O specyfice kolektywnej współpracy świadczą zmiany wprowadzone na tym etapie. Interesująco pod tym względem prezentuje się k. 30. Jest to duży arkusz (34 × 21 cm), na którym Gralewski zapisał krótką (trzy akapity) kwestię Ryszarda Wasilewskiego. Widnieją na nim nieliczne zmiany wprowadzone przez poetę na bieżąco lub podczas

<sup>14</sup> J. Marczuk, *Prezydenci miasta Lublina: 1918–1939*, Lublin 1994, s. 41.

<sup>15</sup> W. Gralewski, *Stalowa tęcza. Wspomnienia o Józefie Czechowiczu*, Warszawa 1968, s. 189–190.

<sup>16</sup> N. Donin, D. Ferrer, op. cit., s. 49.

następnej redakcji utworu (skreślone niebieską kreską imię Betsaba oraz usunięty w całości wers dziewiąty). Tekst został przekazany współautorom do dalszej pracy, o czym świadczą naniesione ręką Arnsztajna zmiany, które polegały na wykreśleniu dwóch fragmentów, dodaniu dwóch kolejnych, zmodyfikowaniu segmentacji, dopisaniu na górze karty didaskaliów („Wchodzi Wasilewski. Mówi:”), zaś w prawym dolnym rogu – paginacji (strona nr 30).

Podobny zakres współautorskiej interwencji dokumentują inne karty. Na przykład na tej, która została oznaczona nr 21, widnieje tekst napisany przez dwóch autorów; górną część zajmuje napisana przez Gralewskiego piosenka, natomiast na dole – oddzielona kreską – znajduje się część kolejna, w której zawarto didaskalia oraz kwestię wypowiedzaną przez jednego z bohaterów. Została ona – podobnie jak w omawianym wcześniej przypadku – zapisana ręką Arnsztajna, co może wskazywać na to, że przede wszystkim on zajmował się zsynchronizowaniem poszczególnych elementów oraz skomponowaniem ich w całość.

Odbywało się to na ostatnim (III) etapie pracy nad rękopisem. Po przekroczeniu tego progu działalności współautorskiej luźne fragmenty zaczęły zamieniać się stopniowo w zorganizowaną strukturę. Układano je w sceny oraz akty, opatrywano dodatkowymi didaskaliami, które opisywały sekwencje czynności wykonywanych między poszczególnymi piosenkami. Rekonstrukcja tego etapu jest kłopotliwa z wielu względów, przede wszystkim dlatego, że trudno jednoznacznie wyrokować, w jaki sposób przebiegał ten proces oraz jak wyglądała współpraca w tym zakresie. Ze wspomnień Bielskiego można wysnuć wstępną hipotezę, że zajmowała się tym trójka autorów, lecz ten element genezy utworu jest trudny do odtworzenia, bo zachowany rękopis nie pozwala oszacować, jaki był wkład każdego z nich w ostateczny układ szopki. Na podstawie analizy wspomnianych zapisków, jakie zostały wykonane ręką Arnsztajna, możemy przyjąć ogólne założenie, że naniósł je on podczas wspólnej pracy z Bielskim i Gralewskim, ale można równie dobrze domniemywać, że wykonał je samodzielnie (w tekstach wspomnieniowych mówi się o tym, że to właśnie on był najbardziej zaangażowany w poczynania tria autorskiego). Mimo to uważna lektura zachowanego materiału pozwala na sformułowanie kilku interesujących wniosków odnośnie do tego, jak wyglądało uzgadnianie ostatecznej kompozycji utworu.

Przygotowane na wcześniejszych etapach piosenki układano z myślą o finalnej strukturze widowiska. Sygnałem porządkujących czynności jest zapisana ręką Arnsztajna paginacja, znajdująca się zazwyczaj w prawym, dolnym rogu każdej karty. Każdy z trzech aktów rozpoczynany był od cyfry „1”, lecz ułożenie go w odpowiednim porządku przysparzało pewnych kłopotów, czego dowodzą liczne przekreślenia i zmiany w tym zakresie. Najwięcej modyfikacji dokonano na tym etapie w akcie drugim, którego struktura była często zmieniana, o czym świadczą liczne przekreślenia i korekty numeracji stron. Tam, gdzie do uprzednio przygotowanej i ponumerowanej kompozycji włączano *ex post* dodatkową kartę, pojawiał się inny sposób paginacji, uzupełniony o pierwszą literę alfabetu (np. między k. 8 i 9 wprowadzona została k. 8a itp.).

Uzgadnianie kompozycji utworu było zapewne zadaniem czasochłonnym. Trudno wyrokować, ile czasu czynność taka mogła zająć autorom. O panującej podczas pracy atmosferze wiadomo z przytoczonych wcześniej wspomnień Bielskiego, lecz są to raczej barwne detale obyczajowe niż informacje dotyczące rytmu i specyfiki pracy autorskiego tria. Pewne światło na sprawę rzuca k. 7; na stronie *recto* znajduje się zapisany ręką Gralewskiego tekst piosenki, na stronie *verso* widnieje natomiast zapisany (w dość

Uzgadnianie kompozycji utworu było zapewne zadaniem czasochłonnym

niewyraźny sposób) w lewym górnym rogu wykaz postaci z pierwszego aktu: „Majewski / rozm. z... / Rem[iszewski] / Biernacki / Rettinger”. Wszystkie osoby pojawiają się w następnych scenach, co może świadczyć o tym, że kompozycja utworu była uzgadniana stopniowo, podczas kilku spotkań tria autorskiego. Niestety na podstawie zachowanego materiału nie można sformułować dokładniejszych wniosków, jak one wyglądały oraz ilu dyskusji wymagało przygotowanie ostatecznego (czyli przekazanego aktorom) tekstu szopki.

Materiałny charakter zachowanego rękopisu jest ciekawy także z innego względu. Wygląd i stan poszczególnych kart potwierdzają wspomnienia Bielskiego, który pisał, że spotkania autorów odbywały się w domu Arnsztajna. Większość zapisanych jego ręką stron nie nosi śladów po złożeniu, jest więc inaczej niż w przypadku tych, które wyszły spod pióra współautorów. Dostarczone przez nich karty były składane na różne sposoby (na dwie, trzy lub cztery części), co wynikało zapewne z tego, że w takiej formie łatwiej było je nie tyle przechowywać, ile raczej przynosić na spotkania. Wyobraźnia podpowiada tutaj sugestywny (choć niemożliwy do udowodnienia) obraz – artysta po zapisaniu stronicy zagina ją i wkłada do notatnika bądź kieszeni w celu pokazania pozostałej dwójce. Widziana w takiej perspektywie działalność autorskiego tria może być postrzegana w kontekście dynamicznej sieci zależności warunkujących rytm cyrkulacji tychże dokumentów, powstających w różnych sytuacjach i okolicznościach (np. część z kart nosi wyraźne ślady po zalaniu cieczą nieznanego pochodzenia). Ten obieg był istotnym elementem „pracy zbiorowej” autorskiego tria; choć z dzisiejszego punktu widzenia wydaje się on niemożliwy do zrekonstruowania, to trudno wyobrazić sobie sposób przygotowywania utworu bez jego istnienia.

Archetypowy dla wysokiej literatury obraz twórcy samodzielnie przygotowującego utwór<sup>17</sup> nie przylega do sposobu, w jaki powstawała *Szopka Reflektora*. Nie tylko dlatego, że wizję taką należałoby zmultiplikować i mówić o trzech równolegle piszących twórcach, ale dlatego, że akurat w tym przypadku „praca zbiorowa” polegała na serii różnorodnych interakcji. Rozmowy, dyskusje, wspólne pisanie piosenek, korygowanie lub uzupełnianie partii napisanych przez inne osoby – wszystko to składało się na wielowarstwowy, polifoniczny akt twórczy. A jeżeli dodamy do tego jeszcze dokonujące się w następnej fazie – czyli podczas przygotowań do inscenizacji – okazjonalne interwencje osób spoza ścisłego grona autorów oraz współpracę plastyków, muzyków i autorów, to otrzymamy model genezy o rozległym, ale trudnym do zrekonstruowania zakresie. Oczywiście jego rdzeniem są relacje zachodzące między Arnsztajnem, Bielskim i Gralewskim, których ślady widnieją na zachowanym rękopisie, lecz rozrywkowy charakter utworu nie wykluczał zmian w drugiej fazie, kiedy całość przygotowywana była do inscenizacji.

Być może – choć tutaj również pozostają jedynie domysły – napisany tekst nie był tożsamy z tym, jaki wystawiano na scenie<sup>18</sup>. Stan i czytelność zachowanych kart uzasadnia hipotezę, że mamy do czynienia z brudnopisem, tekst został zaś przepisany ponownie na użytek prac związanych z przygotowaniem do inscenizacji. Pośrednio sugeruje to różnica między zawartością kart rękopisu a analogicznymi fragmentami, jakie cytuje Bielski w swoich wspomnieniach, co może mieć dwie przyczyny. Dysponował on

<sup>17</sup> J. Stillinger, op. cit.

<sup>18</sup> Na możliwość różnic między tekstem ogłoszonym drukiem a wykonywanym na scenie wskazywał w odniesieniu do szopek Pikadora i Cyrylika Warszawskiego Tadeusz Januszewski (op. cit., s. 414).



innym, dziś nieznanym wariantem tekstu albo – czego również nie można wykluczyć – odtwarzał jego formę z pamięci, co tłumaczyłoby wspomniane rozbieżności<sup>19</sup>.

Geneza tekstu łączyła się z konwencją gatunkową. Odejście od tradycyjnego modelu autorstwa oraz rozszczenie granic kontroli autorskiej było rezultatem zmian zachodzących na gruncie ówczesnej kultury popularnej. W kształtujących się w tym czasie realiach autorzy „na nowo definiowali swoją własną rolę producentów pisma i słowa w gruntownie odmiennym krajobrazie medialnym”<sup>20</sup>, który obejmował wiele nowych form działalności na pograniczu sztuki i przemysłu rozrywkowego. Masowy charakter tego ostatniego narzucał artyście nowy model kooperacji, czynił z niego członka wieloosobowego, a często również wielomedialnego kolektywu autorskiego, jak było np. w przypadku pisarzy związanych z ówczesną kinematografią (np. William Faulkner, a w Polsce – Anatol Stern). W odniesieniu do szopek – a poniekąd również kabaretów i rewii, gdzie presja nowych wynalazków technicznych nie była tak wielka – wytwarzał się analogiczny model współpracy, choć kwestia autorstwa często nabierała nieco innego wymiaru.

Pisarzom nie przypadała wyłącznie rola dostawców tekstów. Oczywiście z punktu widzenia całości widowiska miało to znaczenie pierwszorzędne, ale na gruncie ówczesnej kultury rozrywkowej, gdzie dynamikę wyznaczały prawa popytu i podaży, szopka stawała się towarem, który należało odpowiednio przedstawić publiczności. Ten sprzęgnięty z ekonomią aspekt staje się widoczny przede wszystkim w ówczesnych reklamach prasowych, które informowały widzów o zbliżających się widowiskach. Na przykład dwa tygodnie przed premierą *Pierwszej Szopki Reflektora* w Lublinie przez dwa dni wystawiana była szopka Cyrulika Warszawskiego, którą reklamowano głównie jako dzieło „znanych poetów: Hemara, Słonimskiego, Lechonia i Tuwima”<sup>21</sup>. Nie był to bynajmniej przykład odosobniony, bo nazwiska autorów pojawiały się w prasowych ogłoszeniach bardzo często, ponieważ ich obecność miała zarówno gwarantować renomę widowiska, jak i wskazywać na artystyczne ambicje twórców. W ten sposób – na innych niż dotychczas zasadach – kwestia autorstwa zaczynała się łączyć nie tylko z wytwarzaniem tekstu, ale i funkcjonowaniem reklamowej maszyny, której zadaniem było zapewnienie rozgłosu i finansowego powodzenia przedsięwzięcia<sup>22</sup>.

Nie inaczej było z *Pierwszą Szopką Reflektora*. Już obecna w tytule nazwa grupy sugeruje, że lubelscy autorzy posługiwali się podobną strategią i świadomie nawiązywali do swoich dotychczasowych osiągnięć na terenie literatury. Z punktu widzenia tego szkicu sprawą mniej istotną jest to, na ile gwarantowało to ostateczne powodzenie przedsięwzięcia, bardziej interesująca wydaje się opisana tutaj konstelacja zależności i relacji, jaka wyznaczyła ramy, w obrębie których powstawał rękopis szopki. Wejście na grunt kultury popularnej wiązało się z koniecznością wypracowania nowego sposobu współpracy, który byłby dostosowany do specyfiki działania autorskiego tria oraz interakcji między jego członkami. Zarówno sposób, w jaki powstawał rękopis, jak i jego przeznaczenie

<sup>19</sup> Przykładowo początek omawianego w tym tekście monologu Rady Miejskiej brzmi: „Lubelska jestem rozwiązana Rada / Powiedziano mi żeś pętelka-hełka / I wyniesiono z Placu Łokietka / Przyszedłem, więc do Was, moi mili, / Byście mię w Szopce przytulili”. Wersja zamieszczona we wspomnieniach Bielskiego jest natomiast odmienna: „Lubelska jestem rozwiązana rada / powiedzieli, żeś pętelka, hełka / i wypędzili mnie z placu Łokietka / a więc przyszedłem do was moi mili / abyście w szopce mnie przytulili”; K. Bielski, op. cit., s. 246.

<sup>20</sup> H. Segeberg, *Literatura w kulturze przemysłowej*, tłum. B. Balicki, „Teksty Drugie” 2012, nr 6, s. 20.

<sup>21</sup> *Z teatru*, „Ziemia Lubelska” 1927, z 3 maja, s. 7.

<sup>22</sup> Osobną, bo niezwiązaną z głównym przedmiotem tego szkicu kwestią pozostaje pytanie, czy na tej współpracy więcej zyskiwali pisarze, sprawnie wykorzystujący (i kapitalizujący) popularność zdobytą na łamach pism literackich, czy też osoby związane z przemysłem rozrywkowym. Bilans korzyści był zapewne obustronny, choć jego ustalenie wymagałoby osobnej analizy.

sprawiają, że w tym przypadku raczej trudno posługiwać się zapożyczoną od Pierre-Marca de Biasiego kategorią prywatnego laboratorium autora<sup>23</sup>. Przygotowywane przez trzech pisarzy teksty nie odsłaniają bowiem intymnej przestrzeni pisania, gdzie twórca sprawdza własne możliwości, a raczej dają wyobrażenie o specyfice ówczesnej działalności na terenie kultury popularnej. Z tego względu zamiast o „laboratorium” lepiej mówić o „warsztacie” – miejscu wykonywania pracy literackiej, w której idzie nie o poszukiwanie i doskonalenie artystycznych form, ale raczej o wytwarzanie tekstów w celach zarobkowych.

Metafora warsztatu „pracy zbiorowej” wpisywała się także w ramy wzorców, jakie podsuwała epoka. W latach dwudziestych w estetycznych dyskursach i wypowiedziach programowych często przewijały się hasła mechanizacji, tayloryzacji i fordyzmu, które podsuwały nowe wzorce współdziałania, ustanawiane z myślą o coraz większej efektywności. Jednak to, co w obrębie przemysłu rozrywkowego sprowadzało się przede wszystkim do kwestii wydajności (której mechanizmem napędowym była logika popytu i podaży), z perspektywy widzenia genezy tekstu nabierało także innego wymiaru. Pod naporem mechanizmów rynkowych stopniowej erozji ulegało stereotypowe wyobrażenie, które przedstawiało pisarza jako autonomicznego twórcę w samotności dopracowującego utwór. Na peryferiach sztuki wysokiej, w strefie, gdzie literatura i przemysł rozrywkowy przenikały się wzajemnie, pojawiała się natomiast figura rzemieślnika – sprawnego dostawcy tekstów, piosenek i scenariuszy. A w niektórych wariantach – jak w przypadku *Szopki Reflektora* – kilku rzemieślników, którzy pracowali w warsztacie nad wspólnym utworem.

Kooperacja taka nie była pozbawiona mankamentów. Pisanie kolektywne dawało twórcom możliwość szybszego przygotowania tekstu oraz uzgodnienia jego ostatejnej wersji podczas wspólnych dyskusji, ale przysparzało też wiele trudności organizacyjnych oraz koncepcyjnych, związanych z uzgodnieniem następnych etapów pracy. W innej perspektywie było natomiast doświadczeniem, które narzucało specyficzne podejście do kwestii autorstwa, jak również zgodności artystycznych temperamentów. Być może z tego właśnie względu w kolejnych szopkach Reflektora<sup>24</sup> trio autorskie zostało zredukowane do duetu: Arnsztajn i Bielski. Drugi z pisarzy po wojnie wspominał współpracę następująco: „Nigdy przedtem nie wyobrażałem sobie, że można kolektywnie coś napisać, a już specjalnie, jeśli chodzi o wiersze. Piosenki i teksty satyryczne musiały mieć przecież formę mowy wiązanej. Dobór słów, pointa, metafora – zdawały mi się zawsze rzeczą na wskroś osobistą, którą trudno dzielić się z kimś, którą trudno od kogoś czerpać”. A zaraz potem dodawał: „Doszliśmy z Arnsztajnem do całkowitego zgrania. Podobnie do dobrego zespołu kameralnego, który brzmi jak jeden instrument, tak i nasze teksty nie były sztucznym zlepkiem, lecz stanowiły jedną zwartą całość. Dziś, gdy po latach czytam lub przypominam sobie te utwory, nie mogę rozpoznać, które dowcipy, rymy lub pointy są moje, a które Arnsztajna”<sup>25</sup>. Z perspektywy kilku dekad jednym z najważniejszych aspektów związanych z pracą nad szopkami było dla Bielskiego zupełne rozmycie się granic pisarskiego „ja” w ramach twórczości wieloautorskiej.

<sup>23</sup> P.-M. de Biasi, *Genetyka tekstów*, tłum. F. Kwiatek i M. Prussak, Warszawa 2015.

<sup>24</sup> Następną szopką, której autorami byli Arnsztajn i Bielski, została zaprezentowana po raz pierwszy niespełna trzy lata później (9 maja 1930 roku), jej tekst zachował się zaś w maszynopisie (Zbiory Specjalne Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej im. H. Łopacińskiego w Lublinie, sygn. 2156). Trzecia (i ostatnia) miała premierę 20 marca 1931 roku, a jej tekst został ogłoszony drukiem: T. Ptak [K. Bielski], K. Wit [J. Arnsztajn], *Trzecia lubelska szopka polityczna*, Lublin 1931.

<sup>25</sup> K. Bielski, op. cit., s. 252.

Metafora warsztatu „pracy zbiorowej” wpisywała się także w ramy wzorców, jakie podsuwała epoka

**Key Words:** *Pierwsza Szopka Reflektora*, Jan Arnsztajn, Konrad Bielski, Wacław Gralewski, multi-author work, industrial culture, popular culture

**Abstract:** The article is a presentation of recently found manuscript of *Pierwsza Szopka Reflektora* (1927) by Jan Arnsztajn, Konrad Bielski and Wacław Gralewski. The text was treated as an example of multi-author work, which was emerging at that time within “industrial culture” (H. Segeberg). Analysis of individual pages allowed for distinguishing several stages of the work’s genesis, during which the composition was undergoing transformations related to the dynamics of work by the authors trio (individual preparation of texts, cross-corrections, deciding on the composition and division into acts). The texts prepared by the writers do not, however, reveal the intimate space of writing, where a creator tests his or her limits, but rather provide the image of the specificity of contemporary activity within the field of popular culture. For this reason, instead of “laboratory” (P.-M. de Biasi), it seems more appropriate to use the term “workshop” in relations to the place of performing literary work for financial profits. At the outskirts of high culture, in the sphere where literature and entertainment industry overlapped, a character of skillful craftsman has appeared – an efficient supplier of texts, songs and scripts. In some variants – such as the case of *Szopka Reflektora* – it was a number of craftsmen who worked on a collective composition.