

*źródło: Nowe historie I. Ustanawianie historii*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Buchwald, D. Kosiński, Instytut Teatralny, Warszawa 2010, s. 203-212.

## ***Genius loci w historii teatru (na przykładzie Lublina)***

### **1**

Zacznę od bardzo oczywistej konstatacji – jednym z podstawowych paradygmatów porządkujących historię teatru jest miejsce – pisze się wszak historię teatru w Warszawie, Krakowie, Lwowie, Kaliszu czy w Lublinie. Paradygmat ten w znacznej większości syntez historyczno-teatralnych przyjmuje się jako coś oczywistego, nie podlegającego żadnej dyskusji. Oczywiście uwzględnia się uwarunkowania wynikające z położenia geograficznego, sytuacji politycznej i społecznej, która wpływała na losy sceny w danym mieście – niemal wszystkie historie teatru lokalnego informują o liczbie ludności, rozwoju czy stagnacji poszczególnych miejscowości wychodząc ze słusznego założenia, że wszystko to miało bezpośredni wpływ na życie teatralne. Jeśli jednak przyjrzymy się samemu przedmiotowi obserwacji – czyli teatrowi – zwłaszcza tej jego formie, jaka dominowała w XIX wieku na polskiej prowincji, to mogą pojawić się istotne pytania o tę powszechnie przyjętą perspektywę. Okazuje się bowiem, że często sam teatr był dziełem przybyszów z zewnątrz – wędrowny tryb życia wielu ówczesnych antrepryz sprawił, że dzieje sceny na przykład lubelskiej są kształtowane przez teatry z Warszawy, Lwowa, Krakowa, Wilna czy nawet Łucka. W ten sposób historyk teatru prowincjonalnego rekonstruuje często z dużym trudem społeczne, obyczajowe, polityczne, materialne uwarunkowania odbioru przedstawień teatralnych, a opisy tychże przedstawień, a czasem i prawdopodobny repertuar czerpie z dziejów scen w innych miastach, w których zachowało się więcej świadectw podstawowego przedmiotu badań, czyli spektaklu. Okazuje się zatem, że sam przedmiot badań historyka teatru lokalnego jest mniej lokalny niż to, co się wokół niego działo.

Większość z prac poświęconych dziejom scen prowincjonalnych stanowi bardzo cenny zbiór mnóstwa faktów i facykłów, dających bogaty obraz życia teatralnego, jego społecznego, politycznego czy ekonomicznego tła, ale jednocześnie często w tym gąszczu informacji umyka odpowiedź na pytanie – co wyróżnia opisywane sceny na tle innych czy też może inaczej, co dzieje teatru mówią o mieście, w którym się rozwijał. Gdyż jak zauważyła Dobrochna Ratajczakowa kreśląc niezwykłą syntezę narodzin i dziejów poznańskiego Teatru Polskiego

„każdej koncepcji miasta odpowiada jakaś dominująca funkcja istniejącego w nim teatru”<sup>1</sup>. I taki punkt wyjścia przyjął Krzysztof Kurek pisząc dzieje poznańskiego teatru pt. *Teatr i miasto* z perspektywy modelu teatru tworzonego przez miasto Poznań w latach 1782-1849 – „stolicy niemieckiego Wschodu” zamienionej później w twierdź<sup>2</sup> czy kolejna monografistka scen nad Wartą – Ewa Guderian-Czaplińska, autorka książki poświęconej poznańskim teatrom dramatycznym w latach międzywojennych pt. *Teatralna Arkadia*.<sup>3</sup> Innym, wcześniejszym niż te już wymienione przykładem takiego wstępnego sformułowania pewnej charakterystyki miasta jest praca Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej *Scena obiecana* poświęcona historii teatru łódzkiego w latach 1844-1918, w której na początku przypominała, że Łódź była nazywana z jednej strony „wieżą Babel języków i narodów”, „polskim Berlinem”, lecz również „dziwnym miastem, gdzie dźwięk milionów łączy się z krzykiem nędzy straszliwej”<sup>4</sup>. Czytelnik tych książek już na samym wstępie, zanim zostanie poinformowany kto, gdzie, kiedy i jak wystawiał swoje przedstawienia, otrzymuje ogólną, często wyrastającą z obiegowych stwierdzeń, lecz jednocześnie nośną metaforę, która niczym dzina w butelce stara się zamknąć migotliwy i wielopłaszczyznowy *genius loci*, ujawniający się w dziejach teatru.

Wprowadzenie metafory „ducha miejsca” do historyczno-teatralnej narracji może zatem przynieść kilka dość istotnych korzyści. Najpierw poszukajmy definicji tego niezwykle ulotnego pojęcia (w tej ulotności chyba bliskiego naturze teatru). Tadeusz Sławek i Aleksander Wilkoń sformułowali następujący dość ogólny sposób rozumienia „ducha miejsca”, jako „badanie sposobu zapisu i opisu przestrzeni będącej podstawową sytuacją bytową człowieka, która nie tylko jest splotem historycznych, estetycznych, ekonomicznych czy politycznych okoliczności, określających nasze decyzje, ale którą także motywujemy swym działaniem”<sup>5</sup>. Jak zauważa z kolei Bartłomiej Gutowski „To dzięki naszej aktywności dochodzi do jego ujawnienia się, chociaż «duch miejsca» potencjalnie tkwi już w samej przestrzeni. Konieczny jest jednak wysiłek – intelektualny, poznawczy czy zmysłowy, aby doszło do jego odkrycia. W istocie samo doświadczenie miejsca wymaga naszej aktywności.”<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Dobrochna Ratajczakowa, *Teatr i twierdza*, [w:] tejsze, *W kryształach i płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 2, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006, s. 697.

<sup>2</sup> Zob. Krzysztof Kurek, *Teatr i miasto. Historia sceny polskiej w Poznaniu w latach 1782-1849*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2008.

<sup>3</sup> Zob. Ewa Guderian-Czaplińska, *Teatralna Arkadia. Poznańskie teatry dramatyczne 1918-1939*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2004.

<sup>4</sup> Zob. Anna Kuligowska-Korzeniewska, *Scena obiecana. Teatr polski w Łodzi 1844-1918*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1995, s. 6.

<sup>5</sup> Tadeusz Sławek, Aleksander Wilkoń, *Wprowadzenie*, [w:] *Genius loci w kulturze europejskiej: Kampania i Neapol. Szkice komparatystyczne*, pod red. Tadeusza Sławka i Aleksandra Wilkoń, przy współudziale Zbigniewa Kadłubka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007, s. 8; zob. również: *Genius loci. Studia o człowieku w przestrzeni*, pod red. Zbigniewa Kadłubka, FA-Art, Katowice 2007.

<sup>6</sup> Bartłomiej Gutowski, *Wprowadzenie*, [w:] *Fenomen genius loci. Tożsamość miejsca w kontekście historycznym i współczesnym*, wprowadzenie Paweł Jaskanis, pod red. Bartłomieja Gutowskiego, Muzeum Pałac w Wilanowie,

Przeszczepiając tę problematykę na historyczno-teatralny grunt – *genius loci* to próba badania przestrzeni, w której funkcjonował teatr z uwzględnieniem tego, co określało jego funkcjonowanie i tego, jak sam teatr kształtował swoje istnienie w przestrzeni miasta. Płaszczyzna ta pozwala bowiem nie tylko na ujawnienie geniusza tkwiącego w miejscu, ale i na ukazanie działań, które go „aktywizują”, przenika trzy grupy zjawisk, które zdaniem Zbigniewa Raszewskiego powinny porządkować naszą wiedzę o historii teatru: wpływ świata zewnętrznego na przedstawienie, samo przedstawienie, oddziaływanie przedstawienia na świat zewnętrzny. „Duch miejsca” wreszcie wymaga od samego historyka teatru aktywności wykraczającej poza spisywanie faktów, zmusza do ich selekcji, wydobycia tego, co szczególnie znaczące i, co także trzeba zauważyć, pozwala na dość dużą arbitralność.

## 2

Przed podjęciem próby przybliżenia lubelskiego *genius loci* i jego wpływu na dzieje sceny w tym mieście warto jeszcze przyjrzeć się pytaniom, na które „duch miejsca” może znać odpowiedź. Otóż wystarczy syntetyczny rzut oka na dzieje teatru nad Bystrzycą od końca XVIII wieku do czasów nam współczesnych (czyli z grubsza rzecz biorąc okres funkcjonowania teatru publicznego), by zauważyć kilka interesujących problemów. Otóż, po pierwsze Lublin znalazł się w elitarnym gronie pierwszych pięciu polskich miast, w których w latach 80. XVIII wieku zaczął funkcjonować teatr publiczny (obok Lwowa, Krakowa, Poznania i Wilna)<sup>7</sup>. Jednocześnie jednak jego miejsce w historii teatru polskiego XIX wieku nie dorównuje wspomnianym wyżej ośrodkom, Zbigniew Raszewski w *Krótkiej historii teatru polskiego* wspomina Lublin zaledwie osiem razy (dla porównania mniejszy Kalisz wymieniany jest na dwunastu stronach – na tym przykładzie widać jak wizyta Bogusławskiego podnosi rangę teatralną miasta). Pewną rekompensatą są napisane przez Stefana Kruka osobne rozdziały poświęcone dziejom sceny lubelskiej w dwu tomach *Dziejów teatru polskiego* pod redakcją Tadeusza Siverta, a także ważne miejsce, jakie zajmuje Lublin w opublikowanej niedawno monografii teatrów prowincjonalnych w Królestwie Polskim w latach 1864-1918 Barbary Konarskiej-Pabiniak<sup>8</sup>. Obydwa te opracowania niezwykle cenne pod względem faktograficznym nie określają (i chyba ich autorzy

---

Warszawa 2009, s. 7.

<sup>7</sup> Przypomnę tylko, że opierając się na relacji Wojciecha Bogusławskiego pierwsze publiczne przedstawienia w Lublinie dawane przez trupę Leona Pierożyńskiego datowano na 1778 rok, Stefan Kruk wykazawszy pomyłkę (lub celowe przeinaczenie faktów) autora *Cudu mniemanego* uznał, że najbardziej prawdopodobna data pierwszej wizyty Pierożyńskiego to rok 1782, zob. Stefan Kruk, *Życie teatralne w Lublinie (1782-1918)*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1982, s. 12-15 i Zbigniew Raszewski, *W sprawie początków teatru lubelskiego*, „Pamiętnik Teatralny” 1984, z. 3-4.

<sup>8</sup> Barbara Konarska-Pabiniak, *Teatry prowincjonalne w Królestwie Polskim (1864-1914)*, Książnica Płocka im. Wł. Broniewskiego, Płock 2006.

nie mieli takich ambicji) czegoś, co dziś można by nazwać teatralną marką miasta, innymi słowy scena lubelska wydaje się być po prostu dość nijaka, brak w jej dziejach zjawisk, które odcisnęłyby się wyrazistym piętnem na historii całego teatru polskiego.<sup>9</sup> Ponadto formuła teatru, nazwijmy go w tym przypadku w dużym przybliżeniu, mieszczańskiego w Lublinie wyczerpała się ostatecznie w latach międzywojennych, a najjaskrawszym tego przejawem było zamknięcie w lutym 1933 roku Teatru Miejskiego i brak stałego zespołu w mieście aż do 1939 roku. Warto pytania te skonfrontować z „duchem miejsca”, a być może pryzmat metafory *genius loci* pozwoli wydobyc z gąszczy faktów opisanych przez historyków teatru lubelskiego (przede wszystkim Stefana Kruka) to, co stanowiło i być może nadal stanowi o specyfice scen nad Bystrzycą.

### 3

Przyjrzyjmy się zatem uwarunkowaniom, z których narodził się lubelski *genius loci*. Najpierw warto przypomnieć, że w Rzeczypospolitej Obojga Narodów Lublin pełnił funkcję miasta centralnego, położony mniej więcej w połowie drogi między Krakowem a Wilnem, Warszawą a Lwowem często gościł królów, magnatów i szlachtę, która ściągала tu na rozprawy sądowe do istniejącego od 1578 roku Trybunału Koronnego dla Małopolski. Miasto przywykło więc do swego rodzaju stołeczności, otwarcia, co zresztą widać w jego topografii – gdy raz wyszło poza stare mury miejskie już nigdy później nie dało się w nich zamknąć obrastając w coraz to nowe przedmiejskie pałace, dwory, folwarki i oczywiście klasztory. „Warszawa wyludniała się dla Lublina”<sup>10</sup> – wspominał lata 80. XVIII wieku Kajetan Koźmian, ale jednocześnie dodawał, że „w całym mieście, tak uczęszczanym, nie było żadnej oberży, żadnej restauracji, żadnego zajezdnego domu”, po czym sam siebie pytał „jak się w tak opustoszałym mieście mogła pomieścić przez większą połowę roku cała szlachecka Polska” i „gdzie się odprawowały te uczyty, te bale, te sejmiki”<sup>11</sup>? Na pytania te również sam sobie zaraz udzielił odpowiedzi podając kolejne miejsca, wśród których dominują właśnie podmiejskie pałacyki i klasztory. Warto chwilę zatrzymać się przy tej specyficznej dychotomii. Z jednej strony brak tego, co dziś nazywa się infrastrukturą miejską, a z drugiej niezwykle bogate życie towarzyskie i rozrywkowe przyjezdnej szlachty, które skupia się głównie na przedmieściach. Lubelska stołeczność miała odświętny charakter – „uczyty dawano wspaniale, codzienne życie było

---

<sup>9</sup> Wybiegając nieco ku bliższym nam czasom stwierdzić trzeba, że teatralna marka „Lublin” pojawiła się w powszechnej świadomości Polaków zasadzie dopiero w latach 70. XX wieku wraz z rozwojem teatrów alternatywnych (Provisorium, Gardzienice, Scena Plastyczna KUL), z którymi miasto nad Bystrzycą kojarzy się do dziś.

<sup>10</sup> Kajetan Koźmian, *Pamiętniki*, t.1, Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo, Wrocław 1972, s. 159. Na źródło to zwróciła uwagę Prof. Dobrochna Ratajczakowa.

<sup>11</sup> Tamże, s. 86-87.

oszczędne”<sup>12</sup> zauważa Koźmian – widowiskowość i rozmach co chwila rozbijały się o bolesne doświadczenia prowincjonalnego zapóźnienia, czego znakomitym przykładem jest opis jednej z wizyt Stanisława Augusta w Lublinie, którego witały „zakazane (...) bramy tryumfalne, a nim dobrał się do ratusza, z landarą uwiązał w błocie (...), że go nawet cugi (...) wyciągnąć nie mogły, aż zaprzęgano woły”. Nawiasem mówiąc w opisach Koźmiana widać także jeszcze jedną bardzo ważną cechę lubelskiego *genius loci* – miasto to bowiem rozwijało się bezpośredniej łączności z otaczającymi je wsiami, dworami i folwarkami, które znajdowały się tuż za miejskimi murami. Dzięki temu długo Lublin zachował sielski i nieco senny klimat, jeszcze pod koniec lat 20. XX wieku Józef Czechowicz pisał, że „Lublin nad łąką przysiadł./ Sam był/ i cisza.”, a „Dokoła/ pagórów koła,/ dymiąca czarnoziemiu połąć.”<sup>13</sup>

Zderzenie prowincjonalności i odświeżonej, pełnej zabaw „stołeczności” widać także w dramatach, których akcja rozgrywa się w Lublinie. I tak w *Doktorze lubelskim* Franciszka Zabłockiego, podmiejską Winiawę (dziś Wieniawa) zamieszkują niezbyt rozgarnięte figury w rodzaju mocno posuniętego w latach Staruszkiewicza smalącego cholewki do osiemnastolatki czy pantoflarza doktora Recepty, absolwenta Akademii Zamojskiej, który wiedzę o świecie czerpie z *Nowych Aten* Benedykta Chmielowskiego. I choć miejsce akcji ma dość umowny charakter, to jak trafnie zauważyła Dobrochna Ratajczakowa „lubelski to (...) nie tylko określenie prowincjonalnego miejsca akcji, lecz także (a może przede wszystkim) wyraz aksjologii”, „lubelski – znaczy nic nie umiejący, żaden”<sup>14</sup>. Podobnie „lubelski” jest nie należący do najrozsądniejszych bohater jednoaktówki Aleksandra Fredry *Nikt mnie nie zna* Marek Zięba – chorobliwie zazdrosny mąż za wszelką cenę chcący sprawdzić wierność swej małżonki. Obok miejsca zamieszkania pociesznych prowincjonalnych figur Lublin był również przedstawiany jako miejsce zabawy, rozrywki, w którym nabiera się ogłady, a nawet stołecznego poluru – tak jest chociażby w *Sarmatyzmie* Zabłockiego, w którym Agatka, służąca Anieli Guronos, wspomina półroczny pobyt w Lublinie, który, jak zauważa z przekąsem jej amant Walenty, „usposobił” ją „nie na gospodynię”. Miejscem zabawy (i to teatralizowanej) jest również Lublin w *Ślubach panińskich* Fredry. Trzpiot Gustaw wymyka się wszak z podmiejskiego dworku do karczmy „Pod Złotą Papugą”, gdzie bawi się na balu w przebraniu, który, ku oburzeniu Radosta, nazywa dobrą szkołą życia.

---

<sup>12</sup> Tamże, s. 82-83.

<sup>13</sup> Józef Czechowicz, *Lublin z dala*, [w:] Franciszka Arnsztajnowa, Józef Czechowicz, *Stare kamienie*, Lublin 1934, s. 7.

<sup>14</sup> Dobrochna Ratajczakowa, „*Doktor lubelski*” – *francusko-polska farsa w stylu włoskim*, [w:] tejże, dz. cyt., s. 50.

Poczucie „stołeczności” było na tyle silne, że przeniknęło również do kultury i tradycji lubelskich Żydów, którzy nazywali swoje miasto „Jerozolimą Królestwa Polskiego”<sup>15</sup>, a z kolei w przekonaniu chasydów w Lublinie, w miejscu, gdzie stał dom Jakuba Icchaka Horowitza, słynnego Widzącego z Lublina, przebiegać miała jedna z osi świata, *axis mundi*, absolutny środek świata, łączący wszystkie poziomy kosmiczne – od chaosu piekieł, *szeolu*, przez ziemię aż po niebo.<sup>16</sup>

Przekonanie o tej wyjątkowości przetrwało zabory, w czasie istnienia Kongresówki często podkreślano, że „Lublin pod względem handlu, ludności i rozległości jest po Warszawie najznaczniejszym miastem w Królestwie Polskim”<sup>17</sup>. Jednak już w ostatnich dekadach XIX wieku stracił to miano na rzecz Łodzi, a i później pomimo dwu „stołecznych” epizodów w XX wieku nigdy takiego znaczenia nie odzyskał, dziś lublinianie pocieszają się mianem największego miasta na wschód od Wisły, który to region mniej uprzejmi nazywają Polską B. Utracona „stołeczność” wzmocniła kompleks prowincji, który z racji bliskości Warszawy Lublin przeżywał i chyba nadal przeżywa bardzo mocno. Duch miejsca ma nad Bystrzycą bowiem kilka oblicz – dumny ze swego centralnego położenia na szlaku królewskich podróży, bywa szlachetnie wielokulturowy (wszak „stolica” musi być otwarta na inność), zachowuje szacunek do innych nacji, z drugiej jednak strony cierpiąc na kompleks prowincji każe ścigać miraż wielkości, uniemożliwiając często docenienie własnych zasobów miasta.

#### 4

Ten rozpięty między stołecznością a prowincją *genius loci* odcisnął swoje piętno na dziejach lubelskich scen. Zauważył to Stefan Kruk, który we wstępie do swojej książki *Życie teatralne w Lublinie (1782-1918)* pisał:

U podstaw tej książki leży także (...) pragnienie ukazania atrakcyjności miejsca jakże licznych postojów towarzystw wędrownych przy równoczesnym nieukrywaniu smutnej rzeczywistości społecznej i politycznej, która niweczyła ambitniejsze zamysły. (...) Bowiem należycie pojęty regionalizm – unikający zasklepienia się w obrębie własnego podwórka, jak też „kompleksu prowincji”, a co za tym idzie małpowania życia metropolii – otóż tak pojęty ruch pracy intelektualnej i gospodarczej w regionie winien uskrzydlać nie tylko poczynania grup społecznych, ale także poszczególnych – świadomych swego miejsca – jednostek.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Zob. Robert Kuwałek, Wiesław Wysok, *Lublin – Jerozolima Królestwa Polskiego*, Stowarzyszenie „Dialog i Współpraca”, Lublin 2001 oraz: *Jerozolima Królestwa Polskiego: opowieść o żydowskim Lublinie. The Jerusalem of the Kingdom of Poland: the story of the Jewish Lublin* red. Leszek Dulik, Waldemar Golec, aut. tekstu Konrad Zieliński; tł. na jęz. ang. Wiesław Horabik; tł. tekstów z jid. Adam Kopciowski, Ad Rem Agencja Reklamy i Wydawnictwo, Lublin 2007.

<sup>16</sup> Zob. Władysław Panas, *Okno Cadyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2004.

<sup>17</sup> Władysław K. Zieliński, *Opis Lublina jako przewodnik dla zwiedzających miasto i jego okolice*, Lublin 1876, s. 9-11.

<sup>18</sup> Stefan Kruk, *Życie teatralne...*, dz. cyt., s. 8.

Niestety, często od lubelskiego teatru oczekiwano właśnie „warszawskiego” czy „stołecznego” splendoru. Przez lata bowiem podstawowym sposobem zapewnienia frekwencji w teatrze było sprowadzenie sztuki, „która zwracała głowy warszawianom”, jak często napomykał związany przez lata z lubelską sceną Stanisław Krzesiński<sup>19</sup>. Gusty publiczności oczywiście przekroczyły granice rampy i tendencja ta była na tyle silna, że jeszcze w 1924 roku Wacław Gralewski na łamach „Expressu Lubelskiego” utyskiwał: „Dyrekcja w swej dotychczasowej działalności postawiła sobie zasadę wystawiania w Lublinie sztuk, które wystawiane były w Warszawie. Oczywiście metoda ta nie wytrzymuje najłżejszej krytyki. Sztuki, wrywane z repertuaru poszczególnych teatrów, w Lublinie nie mogły tworzyć całości, opromienionej jakąkolwiek myślą przewodnią”<sup>20</sup>. I choć postulował „nawiązanie kontaktu z miejscowym społeczeństwem” w celu ukazania mu „oryginalnego oblicza naszego przybytku sztuki”, to w innym artykule radził dyrekcji lubelskiej sceny, by wzorowała się na warszawskim Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego – wzorcu o tyle dobrym, co odległym od prowincjonalnej rzeczywistości lat 20. To poszukiwanie stołecznych wzorców również przez bardziej świadomą część widowni było reakcją na masowe odrzucanie przez publiczność lubelską propozycji własnego teatru, na co utyskiwali recenzenci od końca XIX wieku aż do 1939 roku. I tu nasuwa się na myśl analogia – Poznań, któremu po zaborach przypadła rola twierdzy (przypomnę tylko, że według Dobrochny Ratajczakowej również teatru – twierdzy polskości wewnątrz twierdzy pruskiej) po 1918 roku stał się „teatralną Arkadią”, którą Ewa Guderian-Czaplińska opisała w następujący sposób:

W takim miejscu także teatr funkcjonował na specjalnych warunkach. Szczególnie Teatr Polski, w czasie zaborów powołany do życia przez naród broniący swej tożsamości w pruskim państwie. Poczucie wyjątkowości nie skończyło się wraz z odzyskaniem niepodległości, przeciwnie, wręcz okrzepło. Ten teatr w Poznaniu w dalszym ciągu uznawany był przez mieszkańców za część własnego życia – za „nasz” teatr. Wpisany był przez mieszczańsko-inteligencką grupę widzów w pole zjawisk tworzących wspólnotę: pozostawał miejscem, do którego przychodziło się, by przebywać wśród swoich.<sup>21</sup>

Porównajmy to z konstatacją Stefana Kruka dotyczącą analogicznego okresu dziejów sceny w Lublinie:

Gdy przegląda się systematycznie prasę z lat 1918-1939, uderzają w niej dwa zjawiska – z jednej strony odnajdujemy tam częste utyskiwania na „pustki w teatrze” (szczególnie na inscenizacjach dramatów klasycznych), z drugiej zaś (rzadziej) na niekulturalne zachowanie się publiczności „galeriowej”.<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Zob. Stanisław Krzesiński, *Koleje życia, czyli materiały do historii teatrów prowincjonalnych*, oprac. i wstępem opatrzył Stanisław Dąbrowski, PIW, Warszawa 1957, s. 83 i 87.

<sup>20</sup> W. G. [Wacław Gralewski], *O teatrze lubelskim*, „Express Lubelski”, 19.04.1924r.

<sup>21</sup> Ewa Guderian-Czaplińska, dz. cyt., s. 8.

<sup>22</sup> Stefan Kruk, *Teatr Miejski w Lublinie 1918-1939*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1997, s. 16.

I choć ceną za poznańską „arkadyjskość” była rezygnacja z teatralnych poszukiwań i eksperymentu, to cierpiący na stołeczno-prowincjonalny kompleks Lublin w latach międzywojennych zapłacił cenę wyższą – w 1933 roku doszło do zamknięcia własnego stałego teatru i gdyby nie przyszedł w sukurs zespół z małego Łucka lublinianie nie mieliby w ogóle możliwości regularnego obcowania ze sztuką sceniczną. Tę różnicę pomiędzy stolicą Wielkopolski a miastem nad Bystrzycą trudno tłumaczyć tylko mniejszym ludnościowym i ekonomicznym potencjałem.

Jaka więc była lubelska publiczność na przestrzeni istnienia tego modelu teatru, który narodził się pod koniec XVIII wieku i dominował do początku wieku XX. Początkowo stanowili ją przede wszystkim reprezentanci szlachty, Kajetan Koźmian wspominając wzniesioną w 1784 roku Komediální na Korcach zaznaczył, że był to teatr „z łóżami, lecz bez galerii, gdyż liberii i pospólstwa do niego nie wpuszczano”<sup>23</sup>. Byli to zarówno mieszkańcy okolicznych dworów, jak i przyjezdni z dalszych stron kraju, których do Lublina sprowadzały rozprawy w trybunale czy sejmiki. Szlachecka widownia traktowała teatr przede wszystkim w kategoriach rozrywkowych, niekiedy wręcz wyłącznie jako pretekst do towarzyskiego spotkania, o czym świadczy choćby znany opis wizyty Imć Seweryna w lubelskiej Komediální zawarty w *Pamiętkach Soplicy* Henryka Rzewuskiego:

„Tego wieczora poszliśmy na teatr i przyznam się, że na nim trochę się zniecierpliwiał. Bo człowiek był rad o sztuce granej dowiedzieć się i na koniec za to zapłacił, ale co zaczął słuchać, to koło mnie taki hałas, że ani sposobu trafić, o co rzecz. A jak pokaże się wyżej nas czy marszałek, czy deputat, czy jakiego deputata żona, to jak zaczęły krzyczyć z dołu wiwat, a niektórzy każą wina przynieść i nakrzyczą na komediantów, aby przerwali granie, póki nie skończą zdrowia. A tak nawrzeszczawszy wiewatów i przez może dwadzieścia rąk kielich obszedłszy, dopiero komediantom pozwolą dalej grać, póki im na nowo nie przerwą. Dość że tym sposobem sztuka się ledwo o jedenastej skończyła; a tylem o niej wiedział powracając z teatru, jakbym nigdy ze stacji nie wychodził. Postanowiłem sobie, póki będę w Lublinie, na teatr nie chodzić, aby więcej czterech złotych we wodę nie rzucać.”<sup>24</sup>

Oczywiście z czasem publiczność się „zdemokratyzowała”, wzniesiony w 1822 roku teatr Łukasza Rodakowskiego miał już paradyż, a jego bywalcy doczekali się niezwyklego portretu na obrazie Feliksa Pęczarskiego *Efekt melodramy* z lat 30. XIX wieku. Wykrzywione w groteskowych grymasach, niekiedy wręcz demoniczne twarze widzów świadczą o małej skuteczności znajdującego się na kurtynie teatru przy ulicy Jezuickiej zaczerpniętego z Plauta hasła *Ridendo castigat mores*.

Oparciem dla wędrownych zespołów w Lublinie byli również wojskowi, Kazimierz Skibiński wspomina, że gdy przymuszony okolicznościami musiał zimę 1826/27 spędzić w

<sup>23</sup> Kajetan Koźmian, dz. cyt., s. 87.

<sup>24</sup> Henryk Rzewuski, *Pamiętki Soplicy*, PIW, Warszawa 1978, s. 93-94.



Lublinie, mógł liczyć na 2000 złotych miesięcznie tytułem abonamentu od oficerów, także tych stacjonujących w twierdzy w Zamościu<sup>25</sup>, który był „drugim ważnym ośrodkiem życia teatralnego prowincji lubelskiej (...), dźwigający na swych omszałych murach dostojęstwo tradycji. Dawna twierdza polska, zwrócona ku wschodowi, nie przestała być nią w ciągu wieku XIX. Stąd też, mieszcząc zawsze liczną załogę wojskową, spragnioną widowisk teatralnych, ściągał ku sobie wędrowne trupy (...).”<sup>26</sup>

W II połowie XIX wieku normą stały się narzekania na niską frekwencję na przedstawieniach. „Kurier Lubelski” w 1872 roku próbując dociec przyczyn tego stanu rzeczy określił nawet coś co dziś nazwalibyśmy „grupą docelową” ówczesnego teatru w mieście nad Bystrzycą:

„Kontyngens teatralny składają urzędnicy, emeryci, prowadzący handle i inne zamożniejsze procedera, ale i z tych wielu jeszcze ubywa z przyczyny zaokrąglonych, zaledwie na szczupłe utrzymanie wystarczających funduszków. Pozostaje więc tylko klasa ludności zamożniejszej ów kontyngens stanowiącej, takiej, wraz z korpusem oficerów konsystujących tu wojsk, którzy znacznie przykładają się do podtrzymywania towarzystwa – nie dałoby się naliczyć wraz z rodzinami nad tysiąc (...), z tego jednak tysiąca nie wszyscy są w stanie bywać w teatrze na każdym przedstawieniu.”<sup>27</sup>

Krzesiński odnotowuje jeszcze jedną, charakterystyczną dla lubelskiej publiczności cechę, otóż wedle niego „w Lublinie zwykle tak bywa, że od karnawału przez cały post aż do Wielkiejnocy dochody niezmiernie się kurczą, czy to wskutek pobożności, czy oszczędności na znaczne wydatki świąteczne”<sup>28</sup>. Wydaje się, że znów mamy tu do czynienia z tą samą ambiwalencją, o której wspominał Koźmian. Bo o ile pobożnością można tłumaczyć niską frekwencję na spektaklach w czasie Wielkiego Postu, to omijanie przez widzów teatru podczas karnawału mogło być spowodowane nie tylko dużymi wydatkami w czasie świąt Bożego Narodzenia, ale być może i konkurencyjnymi formami rozrywki w postaci redut karnawałowych, których reklamy zapełniały w styczniu i lutym łamy lubelskiej prasy. W każdym razie zamiłowanie do rozrywek i prowincjonalna bieda znów pojawiają się obok siebie.

Trzeba jednak zauważyć, że narzekaniom na niską frekwencję towarzyszy niezwykle ożywienie życia teatralnego w Lublinie w okresie po powstaniu styczniowym, będące zresztą częścią szerszego zjawiska w teatrze polskim. Miasto zyskuje w tym czasie nowy gmach teatru zimowego, powstają kolejne teatry letnie, a i stary teatr przy Jezuickiej nie stoi pusty. Lubelskie

<sup>25</sup> Kazimierz Skibiński, *Pamiętnik aktora*, [w:] *Wspomnienia aktorów (1800-1925)*, t. I, opracowanie Stanisława Dąbrowskiego i Ryszarda Górskiego, PIW, Warszawa 1963, s. 109-112.

<sup>26</sup> Stanisław Dąbrowski, *Teatr w Lublinie i teatry w Lubelskiem 1860-1880*, „Pamiętnik Lubelski”, t. 1, za lata 1927-1930, Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Lublinie, Lublin 1930, s. 330.

<sup>27</sup> „Kurier Lubelski” 1872, nr 97.

<sup>28</sup> Stanisław Krzesiński, dz. cyt., s. 410.

grupy teatralne znajdując dodatkowy zarobek w warszawskich ogródkach zaczynają „obsługiwać” inne ośrodki w Królestwie Polskim. Choć stały teatr w mieście nad Bystrzycą nawet po wybudowaniu przez spółkę Teatr Lubelski w 1886 roku nowego gmachu wciąż pozostawał w sferze projektów, to Lublin staje się miejscem teatralnego fermentu, najważniejszą prowincjonalną sceną w Kongresówce. To stąd wyruszają w objazdy trupy Anastazego Trapszy, Józefa Teksla czy Józefa Puchniewskiego. Dopiero na początku XX wieku Lublin zaczyna przegrywać z Łodzią, która z jednej strony dzięki swemu większemu potencjałowi ludnościowemu, a z drugiej dzięki wyrazistej koncepcji artystycznej zaproponowanej przez Aleksandra Zelwerowicza (*notabene* rodem z Lublina) zaczyna dominować wśród „prowincjonalnych metropolii”.

## 5

Układ „stolica-prowincja”, który określa lubelskiego „ducha miejsca” nakłada się na jeszcze inne, ważne zjawisko. Otóż Lublin – nieformalna sezonowa stolica Rzeczypospolitej – stanowił miejsce spotkania kultur, nie przypadkiem najcenniejszym zabytkiem miasta jest gotycka kaplica Świętej Trójcy na Zamku, której ściany zdobią rusko-bizantyjskie freski ufundowane przez króla Władysława Jagiełłę. Wydaje się, że również współistnienie teatrów różnych nacji w XIX wieku przybrało w Lublinie specyficzny kształt. Otóż w przeciwieństwie do Lwowa, Poznania czy wspomnianej wcześniej Łodzi w Lublinie żywioł polski zachował przez cały czas dominującą pozycję, lubelska wielokulturowość w znacznie mniejszym stopniu skutkowałą walką o byt z Niemcami, Rosjanami, Żydami czy Ukraińcami, miastu tak naprawdę nigdy na poważnie nie groziło zgermanizowanie, zrusyfikowanie, zaś stanowiący w II połowie XIX wieku większość mieszkańców Lublina – Żydzi – nie byli istotnym zagrożeniem i konkurencją dla polskiej kultury.

Przeglądając repertuar teatru lubelskiego od razu zauważyć można absolutną dominację polskich przedstawień, choć oczywiście zaborcy także w Lublinie faworyzowali swoje grupy. Karol Estreicher wspomina o grupie niemieckich aktorów grających „na pociechę armii urzędników cudzoziemskiego autoramentu”<sup>29</sup> w czasie kilkunastoletnich rządów Austriaków w latach 1795-1809. Z drugiej strony pochodzący z Saksonii Karol Bauer był jednym z najaktywniejszych polskich antreprenerów działających w Lublinie w latach 1809-1830.

W miarę upływu czasu coraz częściej nad Bystrzycę zaglądały teatry rosyjskie – szczególne nasilenie ich występów daje się zaobserwować na przełomie XIX i XX wieku. Większość z tych grup występowała jednak tylko przez kilka-kilkanaście dni i zapewne

<sup>29</sup> Karol Estreicher, *Teatra w Polsce*, t. III, Kraków 1879, s. 64.

adresatem ich występów była podobnie jak w przypadku Niemców z początku stulecia „armia urzędników cudzoziemskiego autoramentu”. Lublinianie tak samo jak i pozostali mieszkańcy zaboru rosyjskiego traktowali te występy jako zamach na kulturę polską, choć jednocześnie to nad Bystrzycą doszło do dość charakterystycznego przełamania bojkotu sztuk rosyjskich – Anastazy Trapszo w 1876 roku wystawił w Lublinie we własnym przekładzie *Małżeństwo Kreczyńskiego* Aleksandra Suchowo-Kobylina i nie musiał być to tylko akt serwilizmu, wynikać mógł po prostu z braku poczucia zagrożenia ze strony teatru rosyjskiego w mieście nad Bystrzycą. Repertuar zespołów rosyjskich stanowiły z jednej strony operetki, wodewile i farsy, z drugiej jednak sztuki Lwa Tołstoja, sceniczne adaptacje Dostojewskiego czy Czechowa, którego *Wujaszka Wanię* po raz pierwszy lublinianie mieli okazję zobaczyć już w 1904 roku. Przyjeżdżali najczęściej z Petersburga – i to zarówno jako Rosyjskie Towarzystwo Opery Komicznej, Rosyjski Teatr „Farsa”, jak i jako Zespół Artystów Cesarskich czy Zespół Byłych Artystów Petersburskiego Nowego Teatru Dramatycznego pod kierunkiem Wiery Komisarzewskiej, który już bez słynnej aktorki w kwietniu 1911 roku dał pięć przedstawień. Widać zatem, że teatr rosyjski poza „pociechą armii urzędników” przywoził do Lublina przedstawienia, które mogły prezentować to co nowe i nowoczesne w teatrze europejskim tamtego czasu. O specjalnej randze nadawanej wizytom tych grup świadczy również to, że większość ich przedstawień odbywała się w najbardziej prestiżowym wówczas gmachu teatralnym miasta – Teatrze Wielkim przy ówczesnej ulicy Namiestnikowskiej.

Na przełomie – XIX i XX wieku w Lublinie często gościły zespoły grające w języku ukraińskim. Ich repertuar stanowiły przede wszystkim rodzajowe obrazki z życia ukraińskiej wsi, z dużą dozą muzyki i śpiewu (*Oj, nie chodź, Hryciu, na wieczornice* Mychajły Staryckiego), a także na przykład *Halka* (z ukraińskim librettem) czy operetka *Cyganka Aza* według *Chaty za wsią* J. I. Kraszewskiego, pokazane na scenie letniego teatru „Rusalka” przez zespół M. Jaroszenki w 1902 roku<sup>30</sup>. Te przykłady świadczą, że nie tylko Ukraińcy byli adresatami tych widowisk, tym bardziej, że w samym Lublinie było ich niewielu – liczyli mniej niż 1% mieszkańców miasta, a trudno przypuszczać, by do teatru przyjeżdżali ukraińscy chłopcy z odległych powiatów ówczesnej guberni lubelskiej, w których stanowili spory odsetek mieszkańców. Wspomniany zespół Jaroszenki utrzymał się w mieście nad Bystrzycą przez półtora miesiąca. Według Barbary Konarskiej-Pabiniak zespoły ukraińskie były bojkotowane przez Polaków na równi z rosyjskimi<sup>31</sup> – czyżby więc lublinianie kolejny raz wyłamali się z przyjętej przez ogół normy postępowania, dając się uwieść „prześlicznej melodii ludu

<sup>30</sup> Zob. S. Kruk, *Teatr ukraiński w Lublinie*, „Kamena” 1973, nr 16.

<sup>31</sup> Barbara Konarska-Pabiniak, dz. cyt., s. 208.

ukraińskiego, upajającej duszę słowiańską niewysłowionym czarem”<sup>32</sup>, jak pisał anonimowy sprawozdawca o jednym z przedstawień trupy Jaroszenki w lubelskim teatrze letnim „Rusałka” w 1902 roku. Tak czy inaczej obecność towarzystw „małoruskich” w niemal pozbawionym ukraińskiej mniejszości ośrodku (skądinąd wiadomo, że towarzystwa te docierały również i do innych miast Kongresówki m. in. do Warszawy i Radomia) może z jednej strony świadczyć o ich dużej aktywności i przedsiębiorczości, chęci walki również o polskiego widza, a z drugiej wynikać z carskiej polityki *divide et impera*.

Historia teatru żydowskiego w Lublinie opisana jest nieco lepiej niż dzieje wizyt zespołów ukraińskich<sup>33</sup> – pierwszy odnotowany występ miał miejsce w 1883 roku tuż przed wyjściem okólnika zakazującego przedstawień w języku żydowskim – w teatrze letnim gościł wówczas zespół Szwarca i Rosenfelda z Odessy. Ale i później, pomimo zakazu pojawiały się trupy „niemiecko-żydowskie” – jak chociażby zespół Abrahama Kamińskiego i Bermana wystawiający w 1898 roku m. in. sztuki Abrahama Goldfadena. Po zdjęciu zakazu w 1910 roku w teatrze „Rusałka” od 6 sierpnia do 11 września występował na przykład zespół Łódzkiego Towarzystwa Zjednoczonych Artystów Żydowsko-Niemieckich, a w 1916 i 1917 roku wychodząca w języku polskim „Myśl Żydowska” odnotowuje występy pięciu zespołów żydowskich, w tym w Teatrze Panteon (dzisiejszy Teatr Stary) grupy prowadzonej przez Ester Rachel Kamińską w maju i być może w październiku 1917 roku. Przedstawienia grane przez profesjonalistów uzupełniały inicjatywy amatorów, jak chociażby działające intensywnie od 1907 roku Żydowskie Towarzystwo Muzyczno-Literackie „Hazomir”. Widać zatem wyraźnie, że wbrew obiegowym opiniom, wedle których lubelscy Żydzi uchodzili za konserwatywnych i niechętnych wobec teatru, to nie tylko uczestniczyli oni, ale i współtworzyli życie teatralne. Jeśli dodamy do tego twórczość spolonizowanych miejscowych Żydów jak chociażby Franciszka Arnsztajnowa, która w lubelskim teatrze wystawiała swoje dramaty, to okaże się, że odcisnęli oni dość istotne piętno na dziejach sceny nad Bystrzycą. Tym bardziej, że w okresie dwudziestolecia międzywojennego wyraźnie zaczyna się Żydów postrzegać jako potencjalnych widzów polskiego teatru umieszczając w repertuarze sztuki Szaloma Asza, Jakuba Gordina czy Andrzeja Marka, tego ostatniego zapraszano również, by reżyserował spektakle w Teatrze Miejskim.<sup>34</sup>

<sup>32</sup> *Teatr*, „Gazeta Lubelska” 1902, nr 109.

<sup>33</sup> Zob. Stefan Kruk, *Lubelskie występy teatru narodowego z Odessy (22 VIII-17 IX 1883)*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego w Polsce” 1978; tegoż, *Teatralia w lubelskiej „Myśli Żydowskiej” 1916-1917*, „Pamiętnik Teatralny” 1992, z. 1-4; Maria B. Styk, *Żydowski teatr amatorski w Lublinie (1864-1915)*, [w:] *Teatr żydowski w Polsce*, pod red. Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej i Małgorzaty Leyko, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1998, s. 88-97.

<sup>34</sup> Zob. Stefan Kruk, *Teatr Miejski...*, dz. cyt. s. 140-141.

To otwarcie na inne nacje wynikać może z poczucia pewności siebie, które jednocześnie sprawiło, że w powszechnym odczuciu teatr w Lublinie nie był odbierany jako forteca polskości, brakowało mu kresowej tężyzny, a widzom poczucia patriotycznego obowiązku uczestniczenia i wspierania reduty polskiego słowa.

## 6

Obok publiczności na kształt teatru w oczywisty sposób wpływały również działania miejscowych władz – niestety większość z nich – w tym również polskie – nie rozpieszczały teatru. I tu warto podać kolejną dość charakterystyczną analogię z początku istnienia publicznego teatru na polskiej prowincji. W 1782 roku władze Krakowa wspańiałomyślnie darowały Mateuszowi Witkowskiemu – pierwszemu polskiemu antreprenerowi – długi, w jakie wpadł prowadząc w dawnej stolicy teatr. W tym samym mniej więcej czasie, w Lublinie, mieście o podobnej liczbie ludności (choć bez uniwersytetu i królewskich grobów) w 1786 roku władze przydzieliły antreprzyzie Andrzeja Mierzyńskiego „kuratora w osobie stolarza Jana Jakuba Koopego, który miał prawo pobierać z każdego przedstawienia 2 czerwone złote na rzecz wierzycieli aktorów, tyleż samo dla kasy miejskiej, z cukierni przyteatralnej mógł zaś zatrzymać wszystko”<sup>35</sup>. I jeszcze przykład z bliższych nam czasów – dwudziestolecia międzywojennego – w czasie funkcjonowania przedsiębiorstwa Teatr Miejski tylko dyrektor-hochsztapler Józef Grodnicki zdołał wywalczyć stałą subwencję wynoszącą rocznie 36 tys. złotych, większość pozostałych musiała zadowolić się w najlepszym razie jedynie subwencjami rzeczowymi. Tylko dla przykładu – w 1928 roku Bydgoszcz dofinansowała swój teatr kwotą 60 tysięcy złotych, a Katowice aż 195 tys. Nic dziwnego, że w 1933 roku lubelski Teatr Miejski został ostatecznie „ukamienowany”<sup>36</sup>

W historii teatru lubelskiego znaleźć można nieliczne przykłady troski władz miasta o scenę – jednym z takich są opisane przez Kazimierza Skibińskiego starania prezesa Komisji Województwa Lubelskiego Ignacego Lubowieckiego o zatrzymanie jego trupy w Lublinie na sezon zimowy 1826/27, na co gotów był wyłożyć 4000 złotych. Dzięki tym pieniądzom Skibiński przygotował i wystawił w Lublinie po raz pierwszy *Wolnego strzelca* Karla M. Webera, która to realizacja stała się jednym z kamieni milowych w dziejach sceny nad Bystrzycą.<sup>37</sup>

Był to rzadki przykład spotkania się dwu ambicji – władzy i artystów, zwykle ambicje mieli tylko artyści, czasami wspierający ich przedsiębiorcy. Ci ostatni szczególnie się zasłużyli

<sup>35</sup> Stefan Kruk, *Życie teatralne...*, dz. cyt., s. 16.

<sup>36</sup> W 1932 roku Paragraf (zapewne Józef Łobodowski) na łamach „Kuriera Lubelskiego” (nr 71) w rubryce *Zgrzyty lubelskie w gorzkiej Pochwale Lublina* określa miasto jako „kamienujące własny teatr”. Zob. również Stefan Kruk, *Teatr Miejski...*, dz. cyt., s. 29-50.

<sup>37</sup> Kazimierz Skibiński, *Pamiętnik...*, dz. cyt., s. 111-114.

na polu budownictwa teatralnego – Komediałnia na Korcach wybudowana przez antreprenera Andrzeja Mierzyńskiego własnym sumptem, wyrażony w klasycystycznej formie romantyczny gest Łukasza Rodakiewicza, który zafundował miastu teatr przy Jezuickiej (w zasadzie cudem ocalały w niemal niezmienionym kształcie do dziś), teatry letnie, a nawet Teatr Zimowy przy ul. Namiestnikowskiej, który powstał w wyniku starań prywatnej spółki zawiązanej przez lubelskich przedsiębiorców i ziemian. Miasto nie tylko nie dokładało się do tych przedsięwzięć, ale (jak to było chociażby ze wspomnianym już Mierzyńskim) niezwykle skwapliwie ściągало wszelkie należności. Jednocześnie jednak ludzie ci traktowali teatr jako sposób na zarabianie pieniędzy, pomimo wzniosłych haseł akcjonariusze spółki Teatr Lubelski nie mieli na przykład skrupułów, by latem 1897 roku wynając ku oburzeniu „Gazety Lubelskiej” przybytek Melpomeny trupie „Antonio”, która na scenie Teatru Zimowego prezentowała nie tylko występy akrobatów i tancerzy, ale i walkę zapaśniczą samego Władysława Pytłasińskiego z Rosjaninem Miedwiediewem.<sup>38</sup>

## 7

Lubelscy twórcy teatralni niekiedy także sami starali się ożywiać *genius loci* wykorzystując do tego celu sztuki, których akcja toczyła się nad Bystrzycą. Jako jedni z pierwszych uczynili tak już jezuici na początku XVII wieku prezentując sceniczną wersję legendy o śnie Leszka Czarnego opowiadającej o jego zwycięstwie nad Jadźwingami u bram Lublina i wzniesieniu kościoła pod wezwaniem św. Michała.<sup>39</sup> W 1886 roku Józef Puchniewski na inaugurację nowego teatru pokazał jednoaktówkę Fredry *Nikt mnie nie zna* „wybraną na uroczystość ze względu, że akcja jej odbywa się w Lublinie”<sup>40</sup>. Jednak chyba najbardziej świadomie i programowo do „ducha miejsca” odwoływał się Henryk Morozowicz, który kierował lubelskim teatrem w latach 1900-1903. W tym czasie nie tylko przypomniał *Doktora lubelskiego* Zabłockiego, wystawił „związaną ze sprawami Lublina z niedalekiej przeszłości” sztukę Franciszki Arnsztajnowej *W stojącej wodzie* (prapremiera 23 lutego 1901 r.), ale i sam napisał dramat *Sąd diabelski w trybunale lubelskim*, który był grany bez większego powodzenia w marcu 1901 roku.<sup>41</sup>

Lubelski *genius loci* dawnego centrum zachęcał również niektórych antreprenerów do działań często przerastających „siły i środki” miasta – Tomasz Andrzej Chelchowski dwa razy z

<sup>38</sup> Zob. *Z teatru czy z cyrku*, „Gazeta Lubelska” 1897, nr 145.

<sup>39</sup> Zob. Julian Lewański, *Przeróżne figury świata przed oczy stawiano. Przypomnienia o teatrach w Lublinie z odległych wieków*, [w:] *Jego siła nas urzekła... Szkice i wspomnienia z dziejów lubelskiego teatru*, pod red. Alojzego L. Gzelli, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1985, s. 8-9.

<sup>40</sup> *Teatr lubelski*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1886, nr 120.

<sup>41</sup> Zob. Maria Gawarecka, *Henryk Morozowicz*, „Kamena” 1975, nr 17.

niepowodzeniem próbował w największym z prowincjonalnych miast Królestwa założyć szkołę teatralną, Anastazy Trapszo czy Maksymilian Kopystyński w latach 70. XIX wieku z marnym skutkiem zwalczali namiętność publiczności lubelskiej do melodramy, Stanisława Wysocka i Ryszard Wasilewski w 1926 i 1927 roku na próżno próbowali stworzyć nad Bystrzycą teatr, który byłby „jeśli nie świątynią, to przybytkiem sztuki, nie zaś magazynem handlowym”<sup>42</sup>. Nie utrzymali się nawet przez jeden sezon – Wysocka wyjechała konstatując w liście do Emila Zegadłowicza, że Lublin „to miasto jakieś dziwne, inteligencji mało”.<sup>43</sup> Ostatnią przed 1939 r. próbą przywrócenia Lublinowi wysokiej rangi wśród miast teatralnych w Polsce był niezrealizowany projekt Teatru Centralnego Okręgu Przemysłowego, będącego autonomiczną sceną Teatru Wołyńskiego, stale obsługującą 25 miast (m. in. Siedlce, Radom, Starachowice i Stalową Wolę). Pomysłodawca Teatru COP-u Janusz Strachocki zdobył ministerialną subwencję i planował ściągnąć do Lublina spore grono obiecujących artystów z całej Polski (m.in. Irenę Ładosiówną, Aleksandra Bardiniego czy Krystynę Feldman)<sup>44</sup>. Niestety plany te pokrzyżował wybuch wojny, choć Teatr Lubelski COP dał jedną premierę – była to wyreżyserowaną przez Ładosiównę farsa Romana Niewiarowicza *Dlaczego zaraz tragedia* pokazana po raz pierwszy dokładnie 1 września 1939 roku...

## 8

Co najmniej zastanawiające wydaje się, że ten model teatru, który narodził się w XIX wieku w zasadzie zanikł w Lublinie w latach 30. wieku następnego. Prasa lubelska z przykrością przypominała wówczas, że miasto nad Bystrzycą było jedynym tak dużym ośrodkiem pozbawionym stałej sceny. To wszystko działo się przecież w mieście o bogatej teatralnej tradycji, w którym grać można było na co najmniej kilku scenach (poza dwoma XIX-wiecznymi budynkami w mieście wzniesiono w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku kilka „kino-teatrów”, w latach 30. przybyła również sala widowiskowa w Domu Żołnierza), działał uniwersytet, toczyło się ożywione życie literackie i artystyczne, by przypomnieć chociażby działalność grupy „Reflektor”. Wydaje się, że nie tylko Wielki Kryzys spowodował likwidację lubelskiego teatru, nie potrafił on bowiem wyraźnie poradzić sobie ze zmienionymi uwarunkowaniami społeczno-obyczajowymi początku XX wieku – na przykład pomimo wielu prób nie zdołał wejść w symbiozę z nowymi prądami artystycznymi, choć przedstawiciele lubelskiej awangardy żywo interesowali się teatrem (Wacław Gralewski, Konrad Bielski, a nawet sam Józef Czechowicz pisywali recenzje, zasiadali w komisjach do spraw teatralnych

<sup>42</sup> Stefan Kruk, *Teatr Miejski...*, dz. cyt., s. 125.

<sup>43</sup> Maria Gawarecka, *Lata międzywojenne w życiu teatralnym Lublina*, [w:] *Jego siła...*, dz. cyt. 49-50.

<sup>44</sup> Zob. Mirosław Derecki, *Ostatnia rola Stefana Jaracza*, [w:] *Jego siła...*, dz. cyt., s. 60-71.

powoływanych przez magistrat). Teatr w innych miastach, choć boleśnie odczuł odpływ masowej publiczności do kin, jednak przetrwał, a niekiedy nawet i zdołał znaleźć nowy model funkcjonowania. Być może stało się tak dlatego, że lubelski teatralny *genius loci* prowincjonalnej stołeczności, zakładającej stały ruch wędrownych trup, nie potrafił przystosować się do nowych warunków. Scena pozostawiona samemu sobie przez władze, traktujące ją niewiele lepiej niż dawni rosyjscy gubernatorzy nie była w stanie zaproponować nowego sposobu funkcjonowania. Z kolei Teatr COP, będący pierwszą po dyrekcji Stanisławy Wysockiej próbą przywrócenia miasta na teatralną mapę Polski, nosił w sobie również wędrowny pierwiastek, a Lublinowi przypadła w nim znowu funkcja stolicy teatralnej prowincji, niestety historia zgotowała miastu w 1944 roku stołeczność zgoła innego rodzaju.