

# Wykład III

## Publiczność lubelska

Opowieść o publiczności lubelskiej warto zacząć od unikatowego świadectwa związanego z życiem teatralnym w Lublinie – od obrazu Feliksa Pęczarskiego zatytułowanego *Efekt melodramy albo Publiczność lubelska*. Jest on dość często wykorzystywany jako wizualizacja typowej XIX-wiecznej publiczności teatralnej, przy czym rzadko przywołuje się kontekst, w jakim powstał, oraz miejsce, w którym została uchwycona przedstawiona na nim grupa widzów. Była to galeria na widowni lubelskiego teatru przy ulicy Jezuickiej, zbudowanego przez Łukasza Rodakiewicza w 1822 roku, który dziś po gruntownym remoncie zakończonym w roku 2012 funkcjonuje jako Teatr Stary w Lublinie. Obraz przedstawia – jak można wyczytać z umieszczonego na nim afisza – widzów oglądających spektakl trupy teatralnej wspomnianego już Tomasza Augusta Chełchowskiego. Feliks Pęczarski, głuchoniemy malarz, twórca prac o tematyce religijnej i obyczajowej, cieszył się w swoich czasach sporym uznaniem. Przy okazji relacji z Wystawy Sztuk Pięknych w lipcu 1845 roku „Gazeta Warszawska” tak pisała o jego malarstwie:

Pan Pęczarski nie stara się o świetność, o blask, ale o prawdę, tej szuka tak w rysunku, jak w kolorycie i szuka jej szczęśliwie; śmiały a szeroki pędzel jego w potężnych zarysach przedstawia nam tę naturę,



Feliks Pęczarski, *Efekt melodramy albo Publiczność lubelska*, 1835, ze zbiorów Państwowego Muzeum Sztuki w Niżnym Nowogrodzie

czystą bez ozdób, którą inni barwią jeszcze kolorytem. Ale w kolorycie obrazów pana Pęczarskiego widać, przy całej prawdzie, pewną surowość, pewien brak przeźroczystości, który przy wszystkich dokładnościach jego pędzla zmusza nas do przyzwyczajania się do jego sposobu. Tej uwagi naszej niech nikt nie bierze za najmniejszą nagane, zdajemy tutaj tylko sprawę z rodzaju traktowania naszego artysty, z rodzaju, który u nas popularnym nie jest szczególnie u znawców fałszywych, żądających tylko w malarstwie gładkości, tak zwanej przez nich delikatności pędzla, a w olejnych obrazach miniaturowej roboty. Dla tych to sposób traktowania pana Pęczarskiego wiecznie będzie niezrozumiałym i ledwo przystępnym przedmiotów przezeń traktowanych, rysunek wyborny, który każdego uderzyć musi, i oświetlanie często bardzo efektowe, zjednać mu potrafi wziętość, której znakomity, ale nieprzystępny koloryt w części go pozbawia<sup>1</sup>.

1 Wystawa *Sztuk Pięknych*, „Gazeta Warszawska” 1845, nr 185.

Jak widać zatem współcześni Pęczarskiemu mieli świadomość nieoczywistości tego malarstwa, jego „nieprzystępnego kolorytu”, umiejętności uchwycenia natury „czystej, bez ozdób”. W Polsce *Efekt melodramy* był przez wiele lat znany z czarno-białego zdjęcia, oryginał znajduje się bowiem w rosyjskim Niżnym Nowogrodzie. Dziś obraz można już oglądać w kolorze na stronach internetowych tamtejszego Państwowego Muzeum Sztuki. O jego istnieniu wiemy dzięki historykowi sztuki z Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego – Andrzejowi Ryszkiewiczowi, który poświęcił mu artykuł opublikowany w 1958 roku w „Pamiętniku Teatralnym”. Przy okazji wskazał na możliwe źródła inspiracji, które mogły wpłynąć na powstanie dzieła:

Skłonna do wielkich słów ówczesna prasa przyrównywała charakterystyczne obrazy rodzajowe Pęczarskiego do Hogartha i siedemnastowiecznych Flamandów czy Holendrów. Na co dzień ten skromny i ubogi głuchoniemy malarz pomagał jednak swej inwencji tanimi litografiami francuskimi. Mistrzem był mu nade wszystko Louis-Léopold Boilly (1781–1845). Piewca paryskiego półświatka miał licznych naśladowców i kopistów (...). Między nimi najważniejszy był właśnie Pęczarski. Jego Biblią pauperum stał się popularny, powtarzany parokrotnie cykl Boilly’ego *Grimaces* (1823–1828). Nie to nawet, by miał owe plansze kopiować, choć i to mu się przydarzyło – ale one dostarczały mu tematów, ujęć kompozycyjnych, pokazywały, jak karykaturalna deformacja twarzy charakteryzuje ludzkie przywary i śmieszności. Francuz szukał tematów do litografii i obrazów w mieszczańskich domach, w szynkach, na ulicy i w ogrodach, modele swe wyszukiwał wśród tłumów, uparcie błędził za nimi po paryskich uliczkach. Nie ominął w tej wędrówce także teatru czy kabaretu. Tak powstały obrazki ciżby tłoczącej się na bezpłatne przedstawienia teatralne, ujętej albo w momencie szturmu na drzwi wejściowe, albo w zatłaczającej galerii podczas przedstawienia. Datę 1830 noszą litografie *Bezpłatny spektakl* i *Efekt melodramy* – obie będące studium fizjognomistycznym plebejskich widzów z „paradyżu”. Tak też pomyślany jest obraz Pęczarskiego. Nie skopiował on głośnego Francuza (...), tylko temat od niego pożyzył, nie po raz pierwszy zresztą<sup>2</sup>.

2 A. Ryszkiewicz, *Zapiski ikonograficzne (II). Na widowni lubelskiego teatru*, „Pamiętnik Teatralny” 1958, z. 3–4.



William Hogarth, *Strolling Actresses Dressing in Barn*, 1738, ze zbiorów British Museum. Źródło: wikimedia.org

Feliks Pęczarski związany był z Lublinem i Lubelszczyzną prawdopodobnie w latach 1834–1839. Ze wspomnianym przez Ryszkiewicza Williamem Hogarthem łączy go groteskowość ujęcia scen wywiedzionych z życia codziennego, a także częste sięganie po teatralną metaforykę. Jeden z obrazów angielskiego malarza przedstawia aktorki wędrownego teatru przebierające się gdzieś w kulisach. W uchwyconej na płótnie scenie pojawiają się u Hogartha postaci i sytuacje pochodzące nie tylko z porządku realistycznego – obok elementów scenografii i aktorek odwiedzanych przez wielbicieli zagościły tu demony, dziwne stwory i czarownice. Oczywiście nietrudno to zinterpretować jako sugestię, że gdzieś pod teatralnym blichtrzem, blaskiem świateł rampy i scenicznym makiżem czai się zło i zepsucie.

Inny ze wspomnianych przez Ryszkiewicza mistrzów Pęczarskiego, czyli Louis-Léopold Boilly, portretując francuską publiczność, nie sięgał po fantastykę, skupiając się na obyczajowej obserwacji, wykrzywił ją



Louis Léopold Boilly, *Loża albo Dzień bezpłatnego spektaklu*, 1830, ze zbiorów Muzeum Lambinet. Źródło: wikimedia.org

w groteskowym zwierciadle. *Publiczność lubelska* wydaje się być szczególnie bliska dwóm litografiom francuskiego twórcy. Pierwsza z nich zatytułowana *Loża albo Dzień bezpłatnego spektaklu* przedstawia tytułową teatralną lożę wypełnioną po brzegi publicznością chcącą skorzystać z możliwości obejrzenia przedstawienia za darmo. Tłoczący się na galerii widzowie mają twarze wykrzywione grymasami uśmiechu, złości, agresji, czasem bezmyślności, niewielu z nich próbuje zobaczyć, co się dzieje na scenie, ci stojący z tyłu, w półmroku naciskają na szczęściarzy, którym udało się zająć miejsce przy barierce.

Druga z litografii zatytułowana jest podobnie jak obraz Pęczarskiego – *Efekt melodramy*. Jednak – zgodnie z tym, co pisał Ryszkiewicz – polski malarz nie skopiował swojego francuskiego kolegi, a jedynie „pożyczył” temat i rozwinął go w znacząco odmienny sposób. U Boilly’ego tytułowym „efektem melodramy” jest omdlenie eleganckiej damy, na której skupia się uwaga wszystkich osób znajdujących się w loży. Pęczarski

zdaje się ów efekt rozumieć nieco inaczej. Na pierwszy rzut oka bliżej jego pracy do *Dnia bezpłatnego spektaklu* – oddajmy jeszcze raz głos Ryszkiewiczowi:

Obraz przedstawia właściwie studium fizjognomiczne: kilkanaście twarzy, nie tyle nawet znaczone jakimś silnym przeżyciem, co powykrzywianych w karykaturalnych grymasach. Zgrupowane są tak ciasno, że na korpusy wprost miejsca nie staje, nierozsunięte w głąb na poszczególne plany, a ściśle spiętrzone, jakby na spłaszczone, fragmentarycznym widoku amfiteatru. Bo tak też był ten obraz pomyślany: wskazuje na to parapet, na którym wsparł się pierwszy rząd, a najmłodszy z przedstawionych przewiesił przez poręcz płachtę papieru i pogrążył się w lekturze. Widoczna część napisu wyjaśni nam wszystko; jesteśmy na piętrze widowni w czasie przedstawienia, a jeden z widzów czyta afisz przedstawienia<sup>3</sup>.

Wydawać by się mogło zatem, że obraz ten ma niewiele wspólnego z *Efekt melodramy* Boilly'ego. Jeśli jednak „nałożymy” kompozycję *Publiczności lubelskiej* na kompozycję francuskiej litografii, to ta druga może się okazać kluczem do swego rodzaju studium antropologicznego zawartego w dziele Pęczarskiego. U Boilly'ego w centralnej części obrazu znajduje się (jak to już było wspomniane) omdlała kobieta – obejrzana przed chwilą melodrama widocznie wywołała u niej tak silne emocje, że doprowadza ją do utraty przytomności. U Pęczarskiego w centrum obrazu także znajduje się kobieta – dodatkowo wyróżnia ją zielony kolor chusty – jest to w zasadzie jedyny barwny akcent w dominujących brązowych tonacjach rozjaśnianych jedynie jasnymi plamami twarzy. W przeciwieństwie jednak do bohaterki litografii Boilly'ego nie mdleje, a uśmiecha się zalotnie i zachęcająco do siedzącego obok mężczyzny, który z kolei przypatruje się jej z uwagą. Melodrama budzi zatem wedle Pęczarskiego nie emocje, a pożądanie – co więcej – reakcją na to, co się dzieje na scenie, jest chęć przeżycia gwałtownych uniesień w normalnym życiu. U Boilly'ego widz przeżywa uniesienie zastępcze, u Pęczarskiego zaś dąży do realnego doświadczenia oglądanych na scenie uniesień. Wygląda to tak, jakby polski malarz chciał powiedzieć, że teatr może ośmielać do przekraczania norm nakładanych przez powszechnie przyjętą moralność<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> Tego rodzaju dyskusje dotyczące wpływu gry aktorskiej na widzów prowadzono we Francji w XVII i XVIII wieku, zob. E. Fischer-Lichte, *Teatr i teatrologia. Podstawowe pytania*, przeł. M. Borowski i M. Sugiera, Wrocław 2012, s. 46–47.



Louis Léopold Boilly, *Efekt melodramy*, 1830, ze zbiorów Muzeum Lambinet. Źródło: wikimedia.org

Warto także przyjrzeć się drugiej części tytułu obrazu – nazwa *Publiczność lubelska* tylko z pozoru jest oczywista. Przy okazji opisywania relacji człowieka i miasta Richard Sennett zwrócił uwagę na znaczenie, jakie wspomniany William Hogarth przypisywał fizycznej bliskości pomiędzy ludźmi – jej obecność lub brak miał świadczyć o sytuacji, w jakiej znajdowała się społeczność miasta:

[Litografie] *Ulica Piwna* i *Aleja Dżinowa* ukazują wizerunki porządku i zamętu w Londynie z czasów Hogartha. *Ulica Piwna* przedstawia grupę ludzi – siedzą blisko siebie i piją piwo, mężczyźni obejmują kobiety. Dla Hogartha dotykające się ciała symbolizowały więź społeczną i ład; podobnie dzisiaj w miasteczkach na południu Włoch rozmówca chwyci nas za rękę lub za ramię, jeśli chce poważnie porozmawiać. *Aleja Dżinowa* natomiast ukazuje scenę zbiorową, w której każda z głównych postaci zajmuje się wyłącznie sobą, zamroczona dżinem. Ludzie z *Alei Dżinowej* nie odczuwają własnej cielesnej bliskości ani też bliskości

schodów, ławek, domów na ulicy. Tym brakiem kontaktu fizycznego Hogarth chciał zobrazować zamęt w miejskiej przestrzeni<sup>5</sup>.

Publiczności z ulicy Jezuickiej bliżej jest z całą pewnością do *Alei Dżinowej* – pomimo tłoku i cielesnej bliskości wszystkie postaci (poza wspomnianą wcześniej parą) nie nawiązują ze sobą kontaktu. Pęczarski nie wierzy zatem w żadną wspólnotę na widowni, teatr zadziałał jak dżin – wprowadził widzów w stan emocjonalnego rozedrgania, ekstatycznego lub demonicznego śmiechu, a jedyny rodzaj międzyludzkiego kontaktu pojawiający się w uchwyconej scenie wyrasta z wzajemnego fizycznego pożądania uwolnionego pod wpływem obejrzanej melodramy.

Najwyższa pora wyjaśnić, czym była w 1835 roku tytułowa „melodrama”, oddziałująca na publiczność lubelską. Według Dobrochny Ratajczakowej:

Teatr Stary

Definicję gatunku można skonstruować niemal na poczekaniu, akcentując, że jest to wykorzystujący muzykę, śpiew i taniec gatunek o sensacyjnej fabule, akcji wyposażonej w wyrazistą intrygę, z elementami patosu, wzruszenia czy komizmu, ze schematycznymi postaciami oraz jaskrawymi efektami widowiskowymi.

Ale równie dobrze można powiedzieć, że melodramat jest zdeterminowany przez technikę wstrząsu i sterowania emocjami, zarówno jasnymi i pozytywnymi, jak negatywnymi i ciemnymi, że zawiera fantazmatyczny erotyzm operujący momentami sadystycznej czy masochistycznej przemocy i że gatunek był reakcją na chaos rewolucji francuskiej.

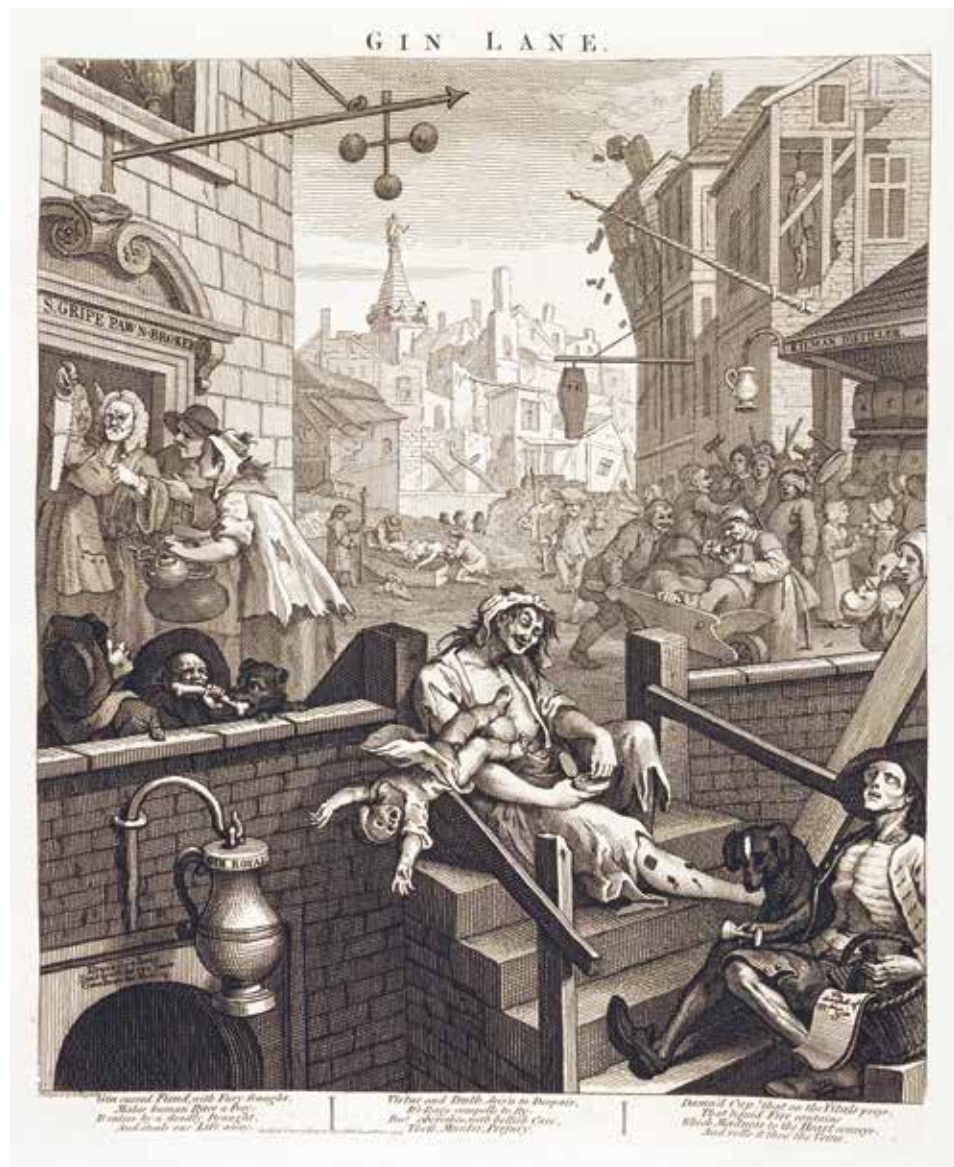
Inna możliwa definicja opisuje go jako popularny dramat komponowany jako wydarzenie tragiczne z elementami komicznymi, syntetyzujący najróżniejsze gatunki (komedię łązawą, scenę liryczną, pantomimę heroiczną i pantomimę dialogowaną, feerię, tragikomedie, komedię ze śpiewkami), wykorzystujący rozmaite tematy, należące przede wszystkim do ukrywanej i tajemniczej strefy *noir*, zatem ludzkiego zła i łamania tabu (temat trubaderski, zbójcecki, egzotyczny, gotycki, przygodowy, sensacyjny, biblijny, kryminalny, fantastyczny, wojenny etc.), zestawiający kategorie estetyczne (tragizm, komizm, frenetyzm, groteskę, idyllizm)<sup>6</sup>.

5 R. Sennett, *Ciasto i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu*, przeł. M. Konikowska, Gdańsk 1996, s. 15. Zob. też: W. Hogarth, *Analiza piękna*, przeł. M. Lachman, Gdańsk 2011.

6 D. Ratajczakowa, *Melodramat* [hasło], encyklopediateatru.pl



William Hogarth, *Ulica Piwna*, 1751, ze zbiorów British Museum. Źródło: wikimedia.org



William Hogarth, *Aleja Dżinowa*, 1751, ze zbiorów British Museum. Źródło: wikimedia.org

Był to typowy dla XIX-wiecznego teatru rodzaj widowiska, tworzony w zasadzie wyłącznie na potrzeby sceny, odpowiadający na oczekiwania publiczności – a także je kreujący. Oddajmy raz jeszcze głos Dobrochnie Ratajczakowej:

Widownia melodramatu była jedyna w swoim rodzaju, co doskonale widać na ilustracjach z epoki. Wprawdzie stanowiła mikst wszystkich klas, od ludu po arystokrację, lecz rządziły nią te same emocje. Melodramat był bowiem niezwykle energetyczny, miał być może największy ładunek energii spośród wszystkich gatunków teatralnych, literackich i tych „zahaczających” o literaturę. Pierre Frantz zauważa, że „melodramat narodził się z publiczności, ale i ta publiczność narodziła się z melodramatu”<sup>7</sup>.

Pęczarski sportretował tę najuboższą część publiczności, która tłoczyła się na miejscach, gdzie nie było krzeseł i która jednocześnie prezentowaną sztukę przeżywała najsilniej, bez zasłony konwenansu. Tytuł *Publiczność lubelska* dotyczy całej widowni – także jej części zasadniczej, by nie rzec elitarnej, siedzącej w lożach i na parterze. Pęczarski uchwycił bowiem postawy i zachowania powszechne i uniwersalne, niezależne od statusu społecznego, majątkowego i intelektualnego. Wyłaniające się z ciemnego tła twarze przywodzą na myśl nie tylko moralizujące grafiki Hogartha, ale postacie z płócien Hieronima Boscha, Petera Brueghla czy Francisco Goi. Wyszczерzone w groteskowych uśmieszkach zęby wywołują u odbiorcy wrażenie, że teatr pokazuje jakąś mroczną prawdę o człowieku, czerpiącym satysfakcję z oglądanych nieszczęść, dramatycznych przemian „losów kolei”. Część z widzów się wzrusza, ale to wzruszenie też jest karykaturalne – odślania raczej miłkość niż głębię wywoływanych emocji. Ciekawą postacią jest mężczyzna czytający afisz: jako jedyny zdaje się skupiać na treści sztuki, nie pozwala, by zawładnęły nim afekty, próbuje się czegoś dowiedzieć, coś zrozumieć. Pozostali, zapatrzeni w siebie, przeżywają swoje własne uniesienia i rozbawienie. Pęczarski pokazuje szeroką rozpiętość efektu działania sztuki teatru. Ten obraz można czytać długo i wnikliwie, można próbować dopisywać fabułę, szukać metafor ukrytych w niektórych twarzach, studiować rodzaje śmiechu i wzruszenia.

Teatr Stary

<sup>7</sup> Taż, *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Poznań 2015, s. 219.



William Hogarth, *Characters and Caricatures*, 1743, ze zbiorów National Portrait Gallery w Londynie. Źródło: wikimedia.org

Spostrzeżenie ujęte w Szekspirowskiej frazie „świat jest teatrem, aktorami ludzie” oznacza, że nasze życie podlega szeroko pojętej teatralizacji. Myśl ta dostarcza nieustannie paliwa naukowcom i artystom, to jeden z najpopularniejszych tematów i motywów: w ciągu naszego życia wchodzimy w różne role, choć przecież sztuka tworzenia teatru nie jest nam w tej codziennej grze do niczego potrzebna, a przynajmniej – możemy się bez niej obejść. Pozostając w budynku teatralnym widzimy, że widownia, sama w sobie, może być także teatrem (czasem znacznie ciekawszym od spektaklu pokazywanego na scenie). Wspomniane powyżej obrazy dostarczają wymownych przykładów tego odwrócenia. Dobrze je pokazuje także pamiętna scena z *Ziemi obiecanej* Władysława Reymonta, rozgrywająca się w łódzkim teatrze, kiedy podczas spektaklu wśród widzów rozchodzi się elektryzująca wieść o krachu na rynku

bawełny. Autor nie uznaje za stosowne poinformować czytelników o tym, kto występuje na scenie, nie poznajemy ani autora, ani tytułu granej sztuki. Pozwala nam za to, podążając za trójką protagonistów, odczytać doskonale im znaną hierarchię przemysłowej Łodzi opartą na zgromadzonym kapitale – precyzyjnie odwzorowaną w mikroskali widowni teatralnej. Służy do tego już sama przestrzeń budynku teatralnego, z jej podziałem na luksusowe łoże dla „milionów”, zajmowane przez przemysłowców, krzesła parterowe dla zwykłych obywateli i tanie miejsca na drugim piętrze, czyli żywiołowo reagującą „górze”. Perwersyjna przyjemność fizycznego (niezapośredniczonego przez żadne media) przebywania w teatrze, nie polega tu jedynie na oglądaniu postaci odgrywanych przez aktorów, ale i oglądaniu siebie nawzajem. Dla zrozumienia tego fenomenu podwójnego spojrzenia użyteczne może się okazać porównanie z panoptikonem. Teatr jest rodzajem takiej właśnie konstrukcji przestrzennej, w której wszyscy siebie nawzajem bardzo czujnie obserwujemy – i na siebie reagujemy. Odgrywając swoje role społeczne, jednocześnie je tworzymy, aktualizujemy, utwierdzając hierarchie, z których tworzy się zbiorowość. Teatralna widownia może więc być czymś większym niż zbiorem przypadkowych osób, które postanowiły tego dnia wybrać się do teatru; mianowicie – modelem lokalnego świata. Stwierdzenie to nabiera znamion oczywistości, jeśli odniesiemy je do epok w czasach, kiedy teatr był jednym z głównych ognisk życia społecznego<sup>8</sup>.

Przebywając w teatrze, sporadycznie kierujemy wzrok w stronę widowni. Jednym z takich rzadkich spojrzeń jest tajemnicze zdjęcie, na którym nieznanymi fotograf uchwycił wypełnioną po brzegi widownię teatru przy ulicy Narutowicza. Niestety, nie wiemy, kiedy fotografia ta została zrobiona. Jeśli przyjrzymy się jej dokładniej, zwracając uwagę na ubiór przedstawionych na niej osób, to można przypuścić, że to publiczność z lat trzydziestych XX wieku (choć jednocześnie dzieci ubrane w górnicze mundurki mogą sugerować, że są to lata powojenne, kiedy to zaczęto organizować obchody podkreślające górniczy trud). Zdjęcie przedstawia publiczność bardzo zróżnicowaną pod względem wieku, pochodzenia i statusu majątkowego. Dziś nie jest już normą, by na widowni spotykali się tak różni ludzie. Dzisiejszy teatr jest elitarny – to sztuka nie dla każdego, stąd bardzo trudno o taki przekrój wiekowy i społeczny. W wieku XIX i jeszcze na początku XX tak jednak bywało. To właśnie dlatego budowane wówczas teatry dysponowały

<sup>8</sup> Zob. np.: D. Ratajczak, *Przestrzeń w dramacie i dramat w przestrzeni teatru*, Poznań 1985; D. Wiles, *Krótką historią przestrzeni teatralnych*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2012.



Zdjęcie widowni lubelskiego teatru przy ul. Narutowicza, ze zbiorów prywatnych

przestrzeni, w której nie tylko mogła się zgromadzić duża liczba widzów, ale można było także każdej grupie społecznej przydzielić właściwe jej miejsce. Parter zajmowała klasa średnia, loże były dla najzamożniejszych, balkony dla coraz to uboższych, aż po galerie, gdzie wstęp był za bardzo drobną opłatą lub też za darmo. Z tego powodu na początku XX wieku o widzach zajmujących te miejsca mówiono nie inaczej jak „frejowi”.

Przestrzeń teatru była więc w pewnym sensie elitarna, bo trzeba było zapłacić, żeby się do niej dostać, ale jednocześnie, pomimo wyraźnego zhierarchizowania, była to przestrzeń egalitarna. Ten egalitaryzm był oczywiście chwilowy i złudny, ale dziś nie zdajemy sobie sprawy, jak istotną rolę pełniło wówczas tego rodzaju celebrowanie. Bo choć biedota zajmowała najgorsze miejsca, to właśnie reprezentanci tej grupy byli często w teatrze najliczniejsi. To oni zachowywali się najgłośniej i to właśnie oni mogli w tej przestrzeni z jednej strony głośno wyrażać swoje zdanie, a z drugiej podlegać procesom uspołeczniającym i edukującym.

\*\*\*

Taki typ publiczności był efektem wieloletniego procesu. Jeszcze w XVIII wieku lubelska publiczność nie była tak egalitarna. Pierwszy budynek teatralny w mieście, czyli Komediálnia na Korcach – wzniesiona w 1784 roku w miejscu dawnych magazynów zboża na ówczesnym przedmieściu Lublina – miała według Kajetana Koźmiana dysponować salą „z lożami, lecz bez galerii, gdyż liberii i pospólstwa (...) nie wpuszczano”<sup>9</sup>. Była to zatem przestrzeń przeznaczona przede wszystkim dla szlachty, mieszczan jako potencjalnych widzów widocznie wówczas w Lublinie nie uwzględniano. Być może nie było takiej potrzeby, bo w Lublinie za sprawą Trybunału Koronnego szlachta bywała licznie i często. O tym, jak mogło wyglądać zachowanie widowni w Komediálniu na Korcach można dowiedzieć się z *Pamiętek Soplicy* Henryka Rzewuskiego, których tytułowy bohater miał okazję odwiedzić ten przybytek Melpomeny:

Tego wieczora byłem na teatrze i przyznaję się, że się bardzo niecierpliwiłem. Bo człowiek rad by wiedział o sztuce granej i na koniec na to zapłacił, ale nie było sposobu. Co zaczął słuchać, to w prawo i w lewo taki hałas, że człowiek nie wie, gdzie się znajduje. Jak pokaże się wyżej czy deputat, czy jakiego deputata żona, krzyczą z dołu wiwat, że aż ściany się trzęsą; a niektórzy wina każą przynieść i wołają na komediantów, żeby granie przerwali, pokąd kielich rąk nie obejmie. Dopiero potem pozwolą biedakom dalej rzecz swoją prowadzić, póki jej na nowo nie przerwą. Tak sztuka około jedenastej się skończyła, a tyłem o niej wiedział, powracając z teatru, jakbym nigdy ze stancyi nie wychodził. Postanowiłem sobie pokąd będę w Lublinie na teatrze nie chodzić i czterech złotych w wodę więcej nie rzucić<sup>10</sup>.

Ten fabularyzowany fragment pokazuje nam nie tylko obyczajowość sarmacką, ale także dwa rodzaje rzeczywistych postaw, które się przejawiały na widowiskach teatralnych na przełomie XVIII i XIX wieku. Pierwszą prezentuje bawiąca się szlachta, która przyszła do teatru nie po to, żeby komediantów oglądać czy też śledzić wydarzenia na scenie, ale po to, żeby uczcić imieniny jakiegoś marszałka lub deputata. W przypadku opisanym przez Henryka Rzewuskiego kształtujący się dopiero model teatru

9 K. Koźmian, *Pamiętniki*, t. 1, Wrocław 1972, s. 87.

10 H. Rzewuski, *Pamiętki Soplicy*, Warszawa 1978, s. 93–94.



mieszkańskiego był, póki co, dodatkiem do barwnego, wypełnionego atrakcjami towarzyskimi życia w mieście Trybunału Koronnego. Główni „aktorzy” siedzieli wówczas na widowni, a zgromadzeni tam ludzie oglądali nie tyle sztukę, ile przede wszystkim siebie nawzajem, zwracając uwagę na to, kto z kim przyszedł, z kim siedzi i jakie załatwia interesy. Nieodłącznym punktem wizyty w ówczesnym teatrze były także spotkania w bufecie. O innym ciekawym zwyczaju publiczności krakowskiej wspomniała Agata Tuszyńska w swojej książce poświęconej publiczności teatralnej:

Wielki kłopot sprawiał też antreprenerom krakowskim mało rozumiały nawyk mieszkańców tego miasta – zabierania do teatru psów. Pojawienie się na sali kolejnego widza ze swoim czworonogiem powodowało warczenie i ujadanie pozostałych psów. A ponieważ, mimo prośb dyrekcji, stale się na spektakle spóźniano – taki wkraczający w środek sceny, przybysz powodował niemałe zamieszanie. Zakazy zabierania psów ponawiano na afiszach po wielokroć. Wydawano osobne rozporządzenia. Bezskutecznie<sup>11</sup>.

Spektakl teatralny z początku XIX wieku był zjawiskiem zupełnie odmiennym od tego, co dzisiaj rozumiemy pod tym pojęciem. Stanowił rodzaj zdarzenia społecznego, w którym działania artystów ujmowane w kategoriach estetyki (takich jak dzieło sztuki z możliwością jego interpretacji) było ledwie jednym z elementów, i to nie najważniejszym. Ale to właśnie do tego elementu przywiązany był Sopllica, który próbował się dowiedzieć, o co chodzi w oglądanej przez niego sztuce. Reprezentuje on drugą ze wspomnianych postaw – w tym przypadku mamy do czynienia z widzem zaangażowanym, który wychodzi z teatru nieukontentowany, bo towarzyski aspekt przedstawienia sprawił, że nie było mu dane doświadczyć estetycznych i intelektualnych uniesień.

Stopniowe krzepnięcie instytucji teatru i jego stała obecność jako codziennego elementu życia miejskiego sprawiały, że stracił on wabiący widownięć urok nowości. Towarzystwa teatralne zareagowały na to różnicowaniem repertuaru – tym samym rozwijał się także gust teatralny publiczności, która zaczęła mieć swoje preferencje, wyrażać opinie i oczekiwania. Nastąpiło coś, co moglibyśmy nazwać ustanowieniem instytucji, ale w innym rozumieniu tego słowa niż to, które narzuca nam dzisiejsze

11 A. Tuszyńska, *Gwiazdy i gwizdy. Z dziejów publiczności teatralnej 1765–1939*, Lublin 2002, s. 53.

prawo. Mamy tu raczej na myśli instytucję życia społecznego, której istnienie nie zawsze przekłada się, jak wiadomo, na państwowe usankcjonowanie. Teatr publiczny stał się taką instytucją – z przynależnym mu miejscem w topografii miasta, o stałym kodzie zachowań, z własnym etosem, statusem i celowością działania. Funkcjonujący w ramach tej jednej instytucji liczni antreprenerzy (przedsiębiorcy teatralni) i prowadzone przez nich towarzystwa często zmieniały skład i miejsca pobytu w poszukiwaniu zarobku. Nierzadko bankrutowały, ponieważ nie istniała tutaj stabilność finansowa, a na prowincji nie można było liczyć na subwencję państwową. Nie zmieniała się publiczność, nie zmieniało się miejsce – a teatry szanując przyzwyczajenia widzów powoli i ostrożnie zmieniały repertuar.

Tamtą atmosferę teatralną możemy „zbadać” nie tylko czytając teksty z epoki i oglądając obrazy i szkice, ale także wchodząc do kilku zachowanych w niezmiennym kształcie budynków teatralnych. Ich założenia architektoniczne odwzorowują społeczny i estetyczny wymiar starszych form teatru. Jednym z takich bezcennych dla historii widowisk miejsc jest lubelski teatr przy ulicy Jezuickiej, w którym Pęczarski ujrzał widzów XIX-wiecznej melodramy. Funkcjonuje on od 1822 roku pod rozmaitymi nazwami: Teatr Rodakiewicza, Teatr Makowskich, Teatr Zimowy, Teatr Rozmaitości, Théâtre Optique Parisien (jedno z pierwszych kin na ziemiach polskich), kino Rialto, Teatr Panteon, Teatr Powszechny, Teatr Popularny, po II wojnie światowej jako Kino Staromiejskie, obecnie zaś – jako Teatr Stary.

Pierwsza połowa wieku XIX to moment, kiedy na scenach królował teatralny romantyzm – opierający się na emocjach, wsparty feerią barw oraz efektami świetlnymi. Przejawiał się sztukami, które przedstawiały rzeczy niesamowite – jednocześnie jednak charakteryzowały się niespecjalnie głęboką tematyką. Widz szedł do teatru, żeby zobaczyć egzotykę, niesamowitość, ale również niezwykłą sprawność i urodę aktorek i aktorów, kolorowe kostiumy i dekoracje. O lubelskiej odsłonie tamtego teatru sporo wiemy, m.in. dzięki Stanisławowi Krześcińskiemu. Jego *Koleje życia* przynoszą nie tylko wiele faktów, ale także oddają atmosferę działalności teatru przy ulicy Jezuickiej. W tych pamiętnikach znajduje się na przykład opis jednej ze sztuk, która sprowadzona (oczywiście z Warszawy) w 1829 roku „szczególniej zawróciła głowę lublinianom”:

Ale największą nowością w końcu tego roku był melodramat sprowadzony z Warszawy na benefis [Jakuba] Frołowicza *Żoko, czyli małpa brazylijska*. Frołowicz, widząc mą zdolność w mimice i lekkość gimnastyczną, pytał mnie nieraz, czy bym nie podjął się wykonania roli Żoko. Naśladowanie łazów małpich zdawało mi się być trochę przytłaczające,



Józef Smoliński, *Stary Teatr w Lublinie*, rysunek, 1897, ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Źródło: cyfrowe.mnw.art.pl

#### Teatr Stary

ale wszelako odpowiedziałem mu: „Sprowadź sztukę, a zobaczę”. Sprowadził więc, ale tylko sam egzemplarz, bo za muzykę drogo żądano. Dobrałem więc, jak mogłem, z różnych melodram różne kawałki stosowne i utworzyłem całość, a rozpoznawszy się dobrze w sztuce, skorzystawszy z opowiadań [Kazimierza] Łapińskiego o grze [Heinricha] Springera i na szczęście obserwując łązy małpki, którą tu w Lublinie mieli pewni państwo, wystąpiłem w tej roli. Ubiór miałem płócienny, który, równie jak twarz moją, zbliżył do prawdy malarz [Franciszek] Malinowski, nasz dekorator teatralny. Przy ogólnej pięknej wystawie plantacji brazylijskiej złudzenie było kompletne<sup>12</sup>.

Sztuka odniosła niebywały sukces – należała do „cudów teatralnych”, że chociaż już przedstawiana była kilka razy, gdyśmy chcieli mieć liczniejszą publiczność, mianowicie w święto, byle się ogłosiło tę sztukę,

12 S. Krzesiński, *Koleje życia...*, dz. cyt., s. 83.

można było być pewnym dobrego skutku!”<sup>13</sup>. Takie „cuda teatralne” były jednak zjawiskiem rzadkim, publiczność bywała kapryśna i zróżnicowana. Oglądanie wielu spektakli w ciągu roku sprawiało, że pewne rzeczy nudziły się szybko, a inne nabierały atrakcyjności. W latach czterdziestych XIX wieku publiczność teatralna była już znacznie bardziej zdemokratyzowana, jej składem zaczął rządzić przypadek – przy ulicy Jezuickiej gościła już nie tylko szlachta, ale także mieszczaństwo, a nawet i „liberia”. O tym wewnętrznym zróżnicowaniu, a także o tym, że gust lubelski nie zawsze pokrywał się z gustem warszawskim pisał inny świadek epoki, aktor Emilian Deryng, który w wydanej w Wilnie w 1845 roku „romansie oryginalnie napisanym” pod tytułem *Córka żołnierza* sporo miejsca poświęcił temu, co działo się na widowni lubelskiego teatru:

Sala teatru w Lublinie jest dosyć obszerną, a dzisiaj całkiem przepelnioną, dlatego przedsiębiorca znajduje się w bardzo dobrem usposobieniu – łoże wszystkie pozajmowane; parter, galerya natłoczone i publiczność już z pierwszego aktu zadowolona; każdy wychwala grę panny Klotyldy i Juliana, młodego człowieka, którego mieliśmy sposobność poznania w czasie przechadzki; niech nam się zdaje, że to jest jedna z tych osób, z którą poznajemy się przelotnie na ławkach botanicznego ogrodu lub w wiejskiej kawie, jednym słowem znajomość z ulicy, jedna z osób, z którą się rozmawia, przyjaźni, dopóty tylko, dopóki są obecne bez zapytań o nazwisko, stan i urodzenie. Dla tegoż samego powodu omijam opisanie przyjaciółki Klotyldy i przedsiębiorcy, są to osoby mało działające w dalszym ciągu, a jak na świecie, tak i na papierze, któż się zajmuje mało znaczącymi istotami? Byłoby to samo, co chcieć opisywać całą publiczność, każdego z osobna, a opis jej byłby nad moje siły, nadmienię więc tylko główny zarys, to jest: ośmielę się wyrokować o smaku publiczności lubelskiej we względzie dramatycznym. A tymczasem (...) międzyakt nie będzie się wydawał tak długim. Bo trzeba państwu wiedzieć że w teatrach zostających pod prywatnym zarządem, dla braku osób trudniących się kierunkiem maszyneryi, międzyakty są rozwlekłe, jednak i ta w wielkich miastach niecierpiana zwłoka, w niniejszych ma swoje dogodności: jest to pora, w której można swobodnie przechodzić z jednej łoży do drugiej, przywitać z tym i owym znajomym, pomówić o interesie, podać ulubionej karmelki, pomarańcze lub orszadę, wychylić w bufecie szklaneczkę

#### Teatr Stary

13 Tamże, s. 86.

kardynału lub zimnego ponczu, a potem robić uwagi, spostrzeżenia. Znajdziem tu niejednego przybylca, który prosto przyjechał z Warszawy, nic więcej nie widział jak tylko Warszawę, Ołtarzew i Królikarnię, a teraz głośno rozprawia w bufecie, o Paryżu, Londynie. Wdaj się z nim w dłuższą gawędkę, powie, że widział teatr w Nowym Jorku; taki jegomość wszystko gani bez litości, nie wchodzi w położenie miasta, w dochody teatru, nie patrzy na grę artystów, bo cóż znawcy! Potem – kiedy na pierwszym wstępie dostrzegł, że obicie sali jest brudne, okopcałe, kiedy żyrandol w górze zawieszony nie połyskuje przepychem, kiedy dekoracje są wytarte i scena źle oświetlona, na koniec, kiedy publiczność tu zgromadzona, która poklaskuje, nie przybywa tak jak on z Warszawy. Jednego z takich wszystkowiedzących mędrków, widzieliśmy w sąsiedzie Karola, z tą tylko różnicą, że ten nie posiada daru płynnego wysłowienia, że należy do rzędu tych ludzi, którzy choćby chcieli nie są zdolni wmówić niejakijs ufności, trwożliwi, chwytają obce zdania jak tonący gałązki, a zawsze w obawie czy i to ich nie zawiedzie.

Teatr Stary

Jednakże publiczność Lublina dzieli się jeszcze na dwie klasy: do drugiej należą zamożniejsi mieszkańcy, urzędnicy, kapitaliści. Wielu z nich szuka w teatrze tylko rozrywki, z oschłym okiem przeczeka cały dramat, a ledwie nie umrze ze śmiechu za lada frazą komiczną i do tych łatwo da się zastosować wiersz Osińskiego:

Wyszedł aktor, gębę skrzywił;  
Wszyscy ha! ha! ha! głupców zdziwił.  
Wyszedł drugi, czucie drasnął;  
Każdy ziewnął, nikt nie klasnął...

Drudzy biorą miarę z rzetelnej wartości, rządzą się własnym zdaniem, u nich niczem jest opinia, muszą pierw zobaczyć, a potem mówią i, o dziwy!, ich zdanie chociaż tak nieliczne, jest głosem całego miasta. Dla tego można przyznać Lublinowi, że ma swój smak oddzielny, niezawisły, że co to jedno gubernialne miasto okrzyknie dobre, stolica Warszawa niezawodnie powtórzy, dowodem tego są liczne przykłady. Jest to jedyny punkt naszego kraju, który ośmiela się oprzeć wpływowi stolicy. Autor, muzyk, niemal każdy artysta, rzetelną tu odbierze wyrocznią i gdyby kiedy pismo periodyczne zajaśniało na horyzoncie literackim Lublina, pod kierunkiem jednego z tych szanownych mężów, cechowałoby prawdą, zdrowym zdaniem i czystością mowy krajowej, bo niezaprzeczoną prawdą, że Lublin wolnym jest od wszelkiego prowincjonalizmu, a artysta ze złą wymową rzadko jest cierpianym.

Do trzeciej klasy liczy się parter i galeria, to jest: młodzież, zapaleni miłośnicy sceny i dobrodusznicy widzowie, dla których teatr znany jest tylko z nazwiska. Parter – serce publiczności, głową galeria, jeżeli głowa pobłądzi, serce wszystko naprawia – z parteru sypią się oklaski, krzyki uwielbienia, powstaje życie, które się z wolna rozciąga do całości ciała. Artysta słysząc oklaski częstokroć mylnie dawane, nabiera jakoś więcej ducha i czasem wpada na trop prawdy, czasem do reszty pobłądzi, ale zawsze sala jest ożywiona, zawsze widz obojętny i nieznający się na sztuce dramatycznej powtórzy: „To dobrze, kiedy inni mówią że dobrze”. Serce nie lubi sztuk nowej szkoły francuskiej, to jest; salonowych, ale przepada za dramatami podtatusiałami, jemu trzeba wyrazistości, czegoś więcej jak zwykłego porządku rzeczy – zdarza się często że sztukę, którą wieczorem okrywają oklaskami, nazajutrz gdy usłyszą zdanie krzesel i łóż wyszydzą i sami tam wynajdą błędy, gdzie ich nawet nie ma; wyśmiejają, kiedy kto wspomni że na tę lub na ową sztukę. Wydano trzyłokciowe afisze z ogromnymi literami, ale niechże pojawi się taki afisz, niezawodnie parter i galeria będą przepełnione. W takim położeniu rzeczy, samo przez się wypływa, że przedsiębiorcy zmuszeni są używać sztuki kuglarskiej, a młodzież pracująca na scenie, jeżeli wierzy w oklaski, wpada w przesadę i zarozumienie, mimo to jednak, głos publiczności lubelskiej ma swoją siłę i tylko czasem, kiedy niekiedy, zwłaszcza wieczorem, wydaje fałszywe tony<sup>14</sup>.

Teatr Stary

Jak widać, autor powieści *Córka żołnierza*, absolwent warszawskiej Szkoły Dramatycznej – który miał za sobą kilkuletnie doświadczenie pracy w teatrach prowincjonalnych – publiczność lubelską oceniał wnikliwie i raczej przychylnie, choć nie bez pewnej uszczypliwości. Jednocześnie trudno oprzeć się wrażeniu, że dokonany przez niego „opis” poszczególnych „klas” publiczności w sporej części wydaje się ponadczasowy.

Deryng korzysta z silnego w połowie XIX wieku przeciwstawienia Lublin – Warszawa. Lublin był wówczas miastem prowincjonalnym, ale jednocześnie drugim co do wielkości w Królestwie Kongresowym, które próbowało wybić się na pewną niezależność od stolicy, również teatralnie. Autor *Córki żołnierza* twierdzi, że mu się to udało, że Lublin miał niezależny gust, że ukształtowała się grupa widzów, która miała swoje zdanie niezależne od opinii panujących w innych ośrodkach, innymi słowy – że zaistniało wówczas coś takiego jak gust lubelski. Kilkadziesiąt lat

14 E. Deryng, *Córka żołnierza*, t. 1, Wilno 1845, s. 19–24. Dziękujemy Dariuszowi Jeżowi za odczytanie tego fragmentu podczas jednego z wykładów z cyklu *Scena Lublin*.



Pocztówka przedstawiająca Teatr Wielki, 1912–1916, ze zbiorów Biblioteki Narodowej.  
Źródło: polona.pl

pracy ludzi teatru, istnienia w mieście teatru publicznego, zawodowego, sprawiło, że ukształtowała się grupa tych, którzy wiedzieli, co chcą oglądać. Z zacytowanego powyżej fragmentu wynika także, że nieodłącznym elementem spektaklu była rozmowa o tym, co właśnie obejrzano, czyli komentowanie i ocenianie. Tym samym spektakl stawał się elementem szerszego zdarzenia społecznego. Tak jak stopniowo powiększano widownie teatralne (Komediwnia i Teatr Rodakiewicza dysponowały około 300 miejscami, Teatr Wielki około 600, a Teatr Rusałka już blisko 1000), tak i przestrzeń okołoteatralnej dyskusji ulegała poszerzeniu.

Zmiany te były efektem stosunkowo szybkiego wzrostu liczby ludności miasta. W ostatnich dziesięcioleciach XIX wieku uległa ona podwojeniu – z 25 tysięcy mieszkańców w 1875 roku do ponad 57 tysięcy w 1900. Teatralne widownie rosły zatem razem z miastem, jednocześnie jednak – często by przetrwać musiały one przyciągać publiczność nie tylko teatrem, ale także innymi widowiskami (np. cyrkowymi czy sportowymi), z czasem także projekcjami filmowymi. Trzeba bowiem pamiętać, że liczba potencjalnych widzów w Lublinie, pomimo wszystko, była jednak stosunkowo ograniczona. W 1872 roku (czyli w momencie, gdy Lublin liczył nieco ponad 20 tysięcy mieszkańców) „Kurier Lubelski”

w interesujący sposób opisał strukturę lubelskiej publiczności, zwracając uwagę na jej elitarność – wynikającą zarówno z poziomu wykształcenia, jak i stopnia zamożności:

Kontyngens teatralny składają urzędnicy, emeryci, prowadzący handel i inne zamożniejsze procedera, ale i z tych wielu jeszcze ubywa z przyczyny zaokrąglonych, za ledwie 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 familiami nad tysiąc (...), z tego jednak tysiąca nie wszyscy są w stanie bywać w teatrze na każdym przedstawieniu<sup>15</sup>.

Nawiasem mówiąc tego typu zestawienia uświadamiają, że doświadczenia teatru XIX-wiecznego wcale nie muszą być tak odległe od tego, co dzieje się wokół sceny obecnie.

\*\*\*

Razem z Wielką Reformą Teatru na przełomie XIX i XX wieku wzrasta napięcie pomiędzy ambicjami twórców a oczekiwaniami publiczności. Twórca chciałby, żeby teatr stał się miejscem wyrażania prawdy, miejscem prawdziwego obcowania z prawdziwą sztuką, a nie przestrzenią dla zdarzenia społecznego, gdzie spektakl teatralny jest ledwie elementem szerszej całości. Tymczasem publiczność chciałaby w teatrze widzieć miejsce dla przyglądania się samej sobie, przestrzeń, w której może się wzruszyć bądź śmiać, poczuć dobrze i bezpiecznie. Te tendencje artystyczne nałożyły się na rewolucję technologiczną. W drugiej połowie XIX wieku teatry zostały wyposażone w oświetlenie gazowe, dzięki któremu można było łatwo wyciemnić, a co za tym idzie uciszyć widownię. Kiedy gaśnie światło zwykle kończą się szmery rozmów, ludzie skupiają się na tym, co mogą zobaczyć i usłyszeć na scenie. Dzięki temu teatr mógł stać się jeszcze sprawniejszą maszyną interpretacyjną do wydobywania z tekstów dramatycznych coraz bardziej skomplikowanych prawd.

Dariusz Kosiński w książce *Teatra polskie. Historie* określił tę ukształtowaną w XIX wieku instytucję „teatrem kulturalnego miasta”. Stanowił on integralną część organizmu miejskiego, posiadającą

<sup>15</sup> „Kurier Lubelski” 1872, nr 97.

i dystrybuującą prestiż, funkcjonującą na zasadzie pewnego odseparowania od „normalnego” życia, na zasadzie „odświętności”, wreszcie – absorbującą i przystosowującą do gustu swoich odbiorców rozmaite zjawiska, w tym sztukę eksperymentalną, ustanawiającą kanon literacki i inscenizacyjny, tzw. żelazny repertuar teatru i w miarę stały, nieprzekraczalny poziom aktorski i reżyserski<sup>16</sup>. Na tym tle warto wrócić raz jeszcze do epizodów w historii lubelskiego teatru, które usiłowały przełamać ten schemat. Były to między innymi wspomniane już wcześniej dyrekcje Stanisławy Wysockiej i Kazimierza Brauna.

Teatr  
im. Juliusza  
Osterwy

Na sezon 1926/1927 władze Lublina postanowiły zatrudnić w charakterze dyrektora Teatru Miejskiego Stanisławę Wysocką i asystującego jej Ryszarda Wasilewskiego. Wysocka, jedna z najważniejszych polskich artystek teatralnych pierwszej połowy XX wieku, była między innymi twórczynią pierwszego polskiego laboratoryjnego Teatru Studya, założonego w Kijowie w 1915 roku na wzór Studiów powstających przy Moskiewskim Teatrze Artystycznym (MChT) Konstantego Stanisławskiego. Przyjechała do Lublina z głową pełną literackich nowinek, ambicjami reformowania i uczynienia z Teatru Miejskiego miejsca szczególnego, w którym najważniejsze jej zdaniem teksty będą eksponowane, interpretowane na nowo i konfrontowane z publicznością. Udało jej się zaprzyjaźnić w zasadzie jedynie z Arnstajnikami – poetką Franciszką i jej synem Janem. O szczytujących się jej względami Wacławie Gralewskim i Konradzie Bielskim wyrażała się w prywatnych listach z dużo większym dystansem. Dość szybko rozczarowała się zarówno miastem, jak i publicznością stale grzeszącą miłością do operetki. W liście do Emila Zegadłowicza z 1 grudnia 1926 roku pisała:

Trudna jest tu praca – miasto jakieś dziwne – inteligencji mało – od przyszłego piątku gra u nas i operetka – będziemy mieli więcej czasu na przygotowanie sztuk – bo dotychczas premiera co tydzień – aktorzy pomęczeni – no i przy operetce dostaniemy na lato Krynicę. Nie myślałam nigdy, że będę dyrektorką operetki – ano – widocznie wszystkiego trzeba w życiu zakosztować – śmiesz mi to nawet<sup>17</sup>.

16 Zob. D. Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, Warszawa 2010, s. 417–438.

17 *Bo Ty jesteś moje Fatum. Listy Stanisławy Wysockiej do Emila Zegadłowicza 1924–1935*, wstęp, oprac. i przypisy M. Wójcik, Kielce 2008, s. 213.

Wspomniany Konrad Bielski tak opisał finał dyrekcji Wysockiej w Lublinie:

Mimo (...) bezsprzecznych zalet i wysokiego poziomu frekwencja w teatrze nie dopisywała, szczególnie w drugiej połowie sezonu, jak zwykle pod wiosnę. Zaszedł nawet taki niepokojący wypadek, że przedstawienie *Elektry* [Hugona von] Hofmannsthal'a z Wysocką w roli tytułowej, którą sama uważała za jedną ze swych najlepszych kreacji, musiano już za trzecim razem odwołać z powodu braku widzów. Wysocka bardzo ciężko przeżyła ten niezasłużony cios. Zdarzyło się to pierwszy raz w jej życiu, smutne, że właśnie w Lublinie. W tych trudnych chwilach Wasilewski starał się o uzyskanie pewnej, niewielkiej pomocy od Magistratu, lecz bezskutecznie. Wszystko odbyło się tak, jak w jego piosence w *Szopce* [„Reflektora”]:

Teatr  
im. Juliusza  
Osterwy

Prosiłem ich jak na kweście,  
żeby dali, dali mi nareszcie  
trochę floty na kłopoty,  
bom dyrektor dziad,  
ale oni mi nie dali,  
od Grodnickich wymyślali,  
nie ma rady, graj te *Dziady*,  
kiedyś tutaj wpadł<sup>18</sup>.

Porażka Stanisławy Wysockiej stanowiła element szerszego procesu. W pierwszych latach XX wieku obok dawnej konkurencji wobec teatru (takiej jak koncerty muzyczne czy różnego rodzaju widowiska popularne – np. cyrk) masową popularność zaczęły zyskiwać nowe zjawiska – kinematograf, pokazy pseudonaukowe czy zawody sportowe. Wszystkie te typy widowisk gościły w Teatrze Panteon (tak wówczas nazywano dawny Teatr Rodakiewicza przy ulicy Jezuickiej) czy w ogromnym jak na lubelskie warunki Teatrze Rusałka. Sport często korzystał z tych samych pomieszczeń, co teatr – zdarzało się nawet, że walki zapaśnicze organizowano w Teatrze Wielkim przy ówczesnej ulicy Namiestnikowskiej (dzisiejszy Teatr im. Juliusza Osterwy). Z kolei widowiska cyrkowe oglądano w drewnianym budynku cyrku na rogu ulic Krakowskie Przedmieście i Szpitalnej (Wizytkowskiej), który spłonął w 1896 roku. Cyrkowcy, na przykład słynna rodzina Chiarinich z konną pantomimą,

18 K. Bielski, *Most nad czasem*, Lublin 1963, s. 218.



Afisz odczytu w Teatrze Rusalka, 1922, ze zbiorów Biblioteki Narodowej. Źródło: polona.pl

występowali też pod gołym niebem (m.in. w ogrodzie przy ulicy Zamajskiej) oraz w Teatrze Wielkim i w Teatrze Rusalka. Ta wielość widowisk musiała spowodować odpływ publiczności od teatru dramatycznego<sup>19</sup>.

Nowożytny sport, nie tylko jako aktywność uprawiana przez jednostki, ale jako zawody prezentowane publiczności (za którymi stało powstanie wyspecjalizowanych instytucji i systemu rozgrywek) – to kolejny wynalazek związany z procesem modernizacji i dynamicznym rozwojem miast w XIX wieku. Wtedy poszczególne dyscypliny rozpoczynają swoją historię zyskiwania (i czasem utraty) powszechnego zainteresowania. Boks, zapasy, kolarstwo, wyścigi konne, i wiele innych dyscyplin, aż po mecze piłki nożnej elektryzowały tłumy w całej Europie, a począwszy od drugiej połowy XIX wieku – także i w Lublinie<sup>20</sup>. Dziś, kiedy standardem są zawody oglądane na stadionach przez kilkunasto- czy kilkudziesięciotysięczną widownię (nie mówiąc już o globalnym odbiorze medialnym), trudno sobie wyobrazić, że zainteresowanie teatrem w różnych formach mogło kiedyś dorównywać zainteresowaniu sportem, a nawet je przewyższać. Jednak tak właśnie było, i to odwracanie proporcji korzystne dla widowisk sportowych następowało stopniowo. Na przykład, jak wspomina w pamiętnikach popularny w międzywojniu i po wojnie tancerz i choreograf Feliks Parnell, w latach dwudziestych w Warszawie:

o względy „markowych” artystów ubiegały się nawet stowarzyszenia sportowe. Urządzano z naszym udziałem wiele imprez kolarskich, futbolowych, co popularyzowało tę czy inną dziedzinę i przysparzało zwolenników, wpływało na frekwencję<sup>21</sup>.

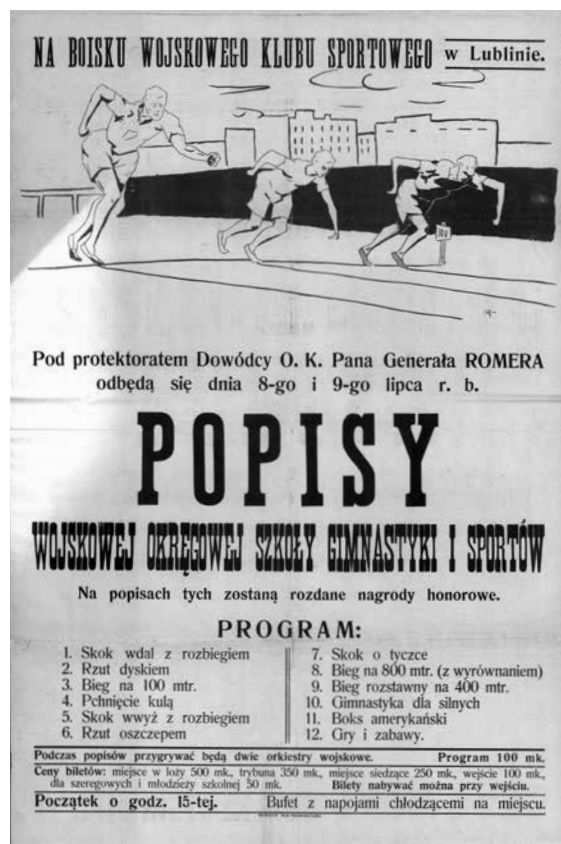
Artyści promują sport, aby pomóc mu w poprawieniu frekwencji – z dzisiejszej perspektywy zjawisko zdumiewające!

19 O rozrywkach, atrakcjach i widowiskach popularnych w XIX- i XX-wiecznym Lublinie – zob.: H. Gawarecki, *O dawnym Lublinie. Szkice z przeszłości miasta*, Lublin 1974 oraz K. Gombin, *Latarnie magiczne, występy iluzjonistów, pokazy osobliwości – karta z dziejów rozrywki (i nie tylko) dziewiętnastowiecznych lublinian*, [w:] *Cyrk w świecie widowisk*, red. G. Kondrasiuk, Lublin 2017, s. 97–109. Informacje nt. budynku cyrkowego i anonsów występów trup Graila i Chiariniego oraz np. gabinetów osobliwości zamieszczała prasa lubelska.

20 D. Słapek, *O kondycji i potrzebie badań nad dziejami lubelskiego sportu (zamiast wprowadzenia)*; E. Zielińska, *Wstęp*, [w:] D. Słapek, E. Zielińska, *Bibliografia historii lubelskiego sportu*, Lublin 2013, s. 9–40, 41–47.

21 F. Parnell, *Moje życie w sztuce tańca. Pamiętniki 1898–1947*, Łódź 2003, s. 131.

Afisz reklamujący mecz piłkarski, 1946, ze zbiorów Biblioteki Narodowej. Źródło: polona.pl



Afisz reklamujący widowisko sportowe, 1922, ze zbiorów Biblioteki Narodowej. Źródło: polona.pl

\*\*\*

Kolejnym momentem w dziejach lubelskiego teatru dramatycznego, kiedy szczególnie wyraźnie wybrzmiał rozdźwięk pomiędzy spełnianiem oczekiwań widowni a wprowadzaniem do Lublina najnowszych trendów docenianych na świecie – była wspomniana już działalność Kazimierza Brauna w Teatrze im. Juliusza Osterwy. Ten wszechstronny reżyser i dramaturg pełnił najpierw funkcję kierownika artystycznego lubelskiej sceny, później zaś jej dyrektora. Powstały wówczas m.in. reżyserowane przez Brauna głośne w kraju spektakle na podstawie sztuk Tadeusza Różewicza: *Akt przerywany* (1970), *Śmieszny staruszek* (1970) oraz *Przenikanie* (1971). Lubelski teatr zaczął być dostrzegany w kraju, ale mimo to trudno go było uznać za scenę awangardową. Kierownictwo teatru musiało bowiem oddawać cesarzowi, co cesarskie, wprowadzając do repertuaru sztuki spełniające ówczesne wymogi ideologiczne. Jeszcze w czasie dykcji Jerzego Toronczyka, Braun zaczął realizować w Lublinie swój program „nowego teatru poetyckiego”, który w rozmowie z Ireneuszem Kamińskim, opublikowanej na łamach „Kamena”, definiował w następujący sposób:

Teatr  
im. Juliusza  
Osterwy

Pragnę tworzyć rzecz poetycką w kategoriach scenicznych, a niekoniecznie poetycką w kategoriach tekstu. Nie mając zresztą w tym względzie żadnych pretensji do miana wynalazcy. Nie udaję, że nie wiem, co się dzieje w teatrze polskim, co się dzieje na świecie. Przeciwnie, chcę wiedzieć jak najwięcej, jeśli więc mogę, jeżdżę za granicę, szalenie interesuje mnie [Jerzy] Grotowski, [Adam] Hanuszkiewicz, [Jerzy] Jarocki, [Konrad] Swinarski, [Andrzej] Wajda i inni. [...] Mam przekonanie, że możliwe jest zbudowanie całości scenicznej rządzącej się sobie tylko właściwymi prawami, wyrażającej się odrębnym językiem, a więc poetyckiej rzeczywistości teatralnej nieprzekładalnej na żadne dyskursywne definicje, nierozkładalnej na elementy słowa, muzyki, gestu, plastyki. Całość działająca jak poezja, czyli w sposób niedający się przetłumaczyć<sup>22</sup>.

W ramach „nowego teatru poetyckiego” Kazimierz Braun, obok tekstów Tadeusza Różewicza, inscenizował między innymi *Czasu jutrzejnego* Józefa Czechowicza czy *Kto ty jesteś, czyli małe oratorium na dzień dzisiejszy* Ernesta Brylla.

22 I.J. Kamiński, *Kazimierza Brauna nowy teatr poetycki*, „Kamena” 1970, nr 24.



Jerzy Krasuń w roli Porucznika w spektaklu *Czasu jutrzeźnego*, reż. Kazimierz Braun, 1970, ze zbiorów Archiwum Teatru im. Juliusza Osterwy

Jak wspominał po latach Mirosław Derecki, Kazimierz Braun w Lublinie:

chciał doprowadzić do „wspólnoty” widzów i twórców, do zlikwidowania podziału na scenę i widownię. Związane były z tym m.in. wspólne „nocne czuwania” artystów i widzów. Podczas nich w opustoszałym i cichym budynku teatru, w atmosferze skupienia, można było samotnie rozmyślać lub wymieniać poglądy na temat teatru, relacji między człowiekiem a sztuką, miejsca człowieka w otaczającym go świecie. Nic dziwnego, że do Brauna zaczęła się garnąć aktorska młodzież tuż po studiach [...], zafascynowana dokonaniem Petera Brooka, Bread and Puppet Theatre i innymi zachodnimi nowatorami i eksperymentatorami<sup>23</sup>.

Teatr  
im. Juliusza  
Osterwy

W listopadzie 1972 roku przy ulicy Narutowicza pojawili się Rena Mirecka i Zbigniew Cynkutis z wrocławskiego Teatru Laboratorium – wówczas opromienieni trudną dziś do oddania aurą, jaką unosiła się wokół Jerzego Grotowskiego. Zaproszenie ich mogło być kolejnym krokiem w budowaniu zespołu, przekraczającym już horyzont „nowego teatru

23 M. Derecki, *Młoda „stajnia” Kazimierza Brauna*, „Gazeta w Lublinie” 1998, nr 31.

poetyckiego”, a zbliżającym do późniejszej idei Brauna, czyli „teatru wspólnoty”. Powstał spektakl *Jałowa*, efekt współpracy Mireckiej i Cynkutisa z aktorami lubelskiego Teatru im. Osterwy, interesujący dziś badaczy choćby jako jeden z pierwszych przypadków pracy aktorów Grotowskiego w teatrze repertuarowym. *Jałowa* na kanwie dramatu poetyckiego Federico Garcii Lorki została przez krytykę przyjęta dość życzliwie, choć mocno odbiegała od „normalnej” produkcji teatralnej i zawierała mocne sceny („Przedstawienie jest przesycone erotyzmem, krzyżującymi się namiętnościami” – pisała recenzentka „Sztandaru Ludu” Wiera Korneluk)<sup>24</sup>.

W *Przenikaniu* według Tadeusza Różewicza – chyba po raz pierwszy w Lublinie w teatrze dramatycznym – reżyser wyprowadził publiczność z budynku teatralnego. Część sztuki rozgrywała się na podwórzu (na miejscu dzisiejszego parkingu), a widzów na różne sposoby prowokowano i wciągano w akcję sceniczną. Dziś jesteśmy już przyzwyczajeni do tego rodzaju zabiegów, a nawet nieco nimi znudzeni. Jednak na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku wzbudzały one sensację, bywały też zdecydowanie odrzucane. Rozdźwięk w reakcjach na spektakle Brauna był widoczny nie tylko w przypadku publiczności, ale także krytyków. Maria Bechczyc-Rudnicka, wówczas niekoronowana królowa krytyki lubelskiej, raz Brauna ganiła, raz chwaliła. Recenzenci z dzienników odnosili się doń różnie, choć z czasem zaczęły przeważać głosy krytyczne, natomiast głosy prasy ogólnopolskiej były w większości pozytywne. Braun w 1970 roku zaprezentował *Akt przerywany* Różewicza w czasie VI Warszawskich Spotkań Teatralnych, co wcześniej i jeszcze długo później nie udało się żadnemu z lubelskich teatrów (następna prezentacja Lublina na WST miała miejsce dopiero w 1993 roku, kiedy to pokazano w ramach tego festiwalu *Tchnienie* Leszka Mądzika Sceny Plastycznej KUL). Jak pisała Magdalena Raszewska w Warszawie spektakl Brauna „wywołał masę nieporozumień, przede wszystkim recenzentkich, bo publiczność bawiła się znakomicie”:

Cenzura usiłowała wpłynąć na kształt jednej ze scen, która sama w sobie w momencie premiery była niewinna, a w dniu warszawskiej prezentacji nabrała znaczeń, których władza sobie raczej nie życzyła. Pokazując przeciętne życie polskiej rodziny w standardowym M-3,

24 W. Korneluk, *Wołanie*, „Sztandar Ludu” 1973, nr 73. O *Jałowej* w Lublinie – zob.: J. Cymerman, *Z Mekki do Medyny...*, dz. cyt.

Teatr  
im. Juliusza  
Osterwy



na horyzoncie wyświetlano coraz bardziej zwielokrotniające się przekroje takiego typowego mieszkania, zapchanego doczesnymi dobrami, z lodówką pełną jedzenia – a parę dni wcześniej ogłoszono olbrzymie podwyżki cen. Cenzura usiłowała skasować lub choć ograniczyć ową projekcję, a publiczność wpadła w histeryczny zachwyt, błyskawicznie odnajdując powstałą przez przypadek aluzję<sup>25</sup>.

W tym wypadku opinie krytyków były w większości diametralnie odmienne od wrażeń publiczności, która, według Raszewskiej, była rozbawiona tą „zabawą teatrem”. Maja Brzostowiecka na łamach „Tygodnika Kulturalnego” przekonywała, że *Akt przerywany* nie mógł przynieść widzom głębszej satysfakcji, a cały spektakl należy uznać za „pomyłkę teatru”, pomimo licznych zabiegów mających na celu uatrakcyjnienie widowiska i przełamywania barier pomiędzy sceną a widzami:

Aktorka z koglem-mogłem schodzi na widownię i częstuje publiczność, statystka prezentuje topless (...), nie wiem, czy publiczność tym wszystkim się bawi; bawiła się wprawdzie podczas Warszawskich Spotkań, ale raczej przypadkową aluzyjnością niektórych scen<sup>26</sup>.

Teatr  
im. Juliusza  
Osterwy

W Lublinie tej „przypadkowej aluzyjności” w przypadku *Aktu przerywanego* zabrakło. Nie tylko jednak z tego powodu w okresie dykcji Brauna do trwałego porozumienia obu stron teatralnej rampy nie doszło. Publiczność wyraziła „nogami” brak akceptacji wobec nadmiaru eksperymentów i zaczęło jej ubywać. W podręcznikach historii teatru opisujących lubelski teatr okresu PRL-u zwykle za najlepszy okres uznaje się dykcję Kazimierza Brauna. Tymczasem w relacjach zwykłych widzów znajdujących się w archiwum *Historia Mówiona* Ośrodka „Brama Grodzka” – Teatr NN<sup>27</sup> przeważają głosy satysfakcji, że po okresie rządów Brauna przyszedł Zbigniew Sztejman i zrobił krok wstecz, wrócił do klasycznego repertuaru, do tradycyjnych środków wyrazu aktorskiego, zarzucał eksperymenty, przestał angażować widzów w niestandardowe przedsięwzięcia. Lublinianie odzyskali swój teatr – takie było dość powszechne poczucie po odejściu Brauna. W przypadku jego dykcji okazało się więc, że gust lubelski zastopował nowatorskie poszukiwania. Publiczność w Lublinie odwróciła się od eksperymentów, budując hierarchię odwrotną do

25 M. Raszewska, *30 x WST. Warszawskie Spotkania Teatralne 1965–2010*, Warszawa 2010, s. 62–63.

26 M. Brzostowiecka, *Sprawozdania*, „Tygodnik Kulturalny” 1971, nr 4, cyt. za: M. Raszewska, *30 x WST...*, dz. cyt., s. 63.

tej, którą upamiętnia pisana historia teatru polskiego. Widzowie wyżej cenili i lepiej wspominali czas, gdy w Lublinie istniał teatr gwiazd, teatr Stanisława Mikulskiego i Jana Machulskiego z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych czy lata 1980–1985, gdy funkcję dyrektora Teatru im. Juliusza Osterwy pełnił Ignacy Gogolewski. To właśnie wówczas mieli poczucie, że mają w swoim mieście teatr doceniany, teatr, w którym pojawiają się znani aktorzy i reżyserzy.

W 1974 roku Kazimierz Braun zrezygnował ze swojego stanowiska i wyjechał z Lublina do Wrocławia, gdzie objął tamtejszy Teatr Współczesny. Odejście to związane było, jak wspomina Braun, z wykluczeniem go z prac nad projektowaniem i powstawaniem nowej siedziby miejskiego teatru. Paradoksalnie, jako jeden z nielicznych zachował wtedy umiar i zdrowy rozsądek i stwierdził, że planowany nowy wielki gmach teatralny – o którego potrzebie dyskutowano od lat pięćdziesiątych XX wieku – będzie dla Lublina po prostu za duży i w gruncie rzeczy mało funkcjonalny. Historia jego powstawania potoczyła się w powszechnie wiadomym lublinianom kierunku – nawet jeśli nie znają szczegółów, to chyba nie ma mieszkańca miasta, która nie kojarzyłaby monumentalnej bryły w samym środku Śródmieścia, zwanej Teatrem w Budowie. Imponujący gmach, od 2016 roku funkcjonujący jako Centrum Spotkania Kultur pod adresem Plac Teatralny 1, należał do najdłuższej budowanych teatrów w Polsce (stąd jego zwyczajowa nazwa). Zaczęto go wznosić w roku 1974 z myślą o scentralizowaniu kilku instytucji kultury i powstaniu miejsca dla uroczystości państwowych (naprzeciwko, przy Alejach Racławickich, mieściła się siedziba Komitetu Wojewódzkiego PZPR). Po wielu zmianach koncepcji, zawieszeniu inwestycji w połowie lat osiemdziesiątych i częściowym oddaniu budynku do użytku (1995, 2000), w 2007 roku podjęto decyzję o dokończeniu budowy, finansowanej z funduszy Unii Europejskiej i pieniędzy samorządowych. Dziś jest to największy w mieście budynek teatralny, z salami łącznie na ponad dwa tysiące miejsc. Wspomnijmy jednak mniej znany rozdział tej historii. Planowanie teatru rozpoczęto od projektu budynku teatralnego, który Kazimierz Braun przywiózł z podparyskiego Malakoff:

Nowy teatr w Lublinie miał być teatrem funkcjonalnym, odpowiednim dla potrzeb Lublina, a zarazem o najnowocześniejszych w skali światowej rozwiązaniach. Byłby pierwszym takim teatrem w Polsce, w tej części Europy. Mógłby wytyczyć nowe drogi budownictwa teatralnego i budownictwa obiektów dla sztuk widowiskowych w naszym kraju. Mógłby otworzyć nowe horyzonty myślenia, nie tylko w dziedzinie architektury teatralnej, ale i na płaszczyźnie tworzenia sztuki oraz

CSK

społecznego funkcjonowania teatru. Mógłby postawić w nowym świetle relację widz – aktor w widowisku i umożliwić tworzenie nowych środków wyrazowych. Piszę „mógłby”, bowiem tak się nie stało. (...) Lubelscy bonzowie nagle uświadomili sobie lub zostali uświadomieni, że skromny, niewielki, nowoczesny teatr nie przyniesie im właściwych korzyści politycznych, dostatecznego splendoru i rozgłosu. Przy okazji budowy teatru chcieli sami sobie zbudować pomnik. A taki pomnik nie może być jakimś tam niewielkim budynkiem. Musi być monumentalny. (...) Na kolejnej naradzie została podjęta nowa decyzja: owszem, będziemy budowali nowy teatr w Lublinie, ale nie jakiś tam mały i francuski, tylko wielki i nasz własny. Będzie to pomnik „władzy ludowej”. Wyrzucono do kosza francuskie projekty. Powołano nowy zespół projektowy. Już byliśmy w apogeum epoki gierkowskiej: parwieniuszowskie wielkopaństwo, życie ponad stan (za zagraniczne pożyczki), nowy sarmatyzm (a więc i lekceważenie zagranicy), hulaj dusza<sup>27</sup>.

CSK

Projekt przywieziony przez Brauna zakładał m.in. zmienną widowieństwo, nowoczesną przestrzeń gry z możliwością modyfikacji zgodnej z koncepcją inscenizacji. A z badań nad tym, jak powinien wyglądać nowoczesny i funkcjonalny gmach teatralny, powstała książka *Przestrzeń teatralna*, którą Kazimierz Braun opublikował w 1982 roku.

Wertując księgę dziejów lubelskiej publiczności i teatralnych zdarzeń związanych z jej reakcjami dochodzimy do dokonania lubelskiego teatru studenckiego i alternatywnego. Można zaryzykować stwierdzenie, że w tym przypadku to właśnie relacja z publicznością stanowiła o jego specyfice. Rozpocznijmy od przykładu z czasów festiwalu Lubelska Wiosna Teatralnej w 1973 roku. Otóż wobec oficjalnej rezygnacji z formuły konkursu publiczność powołała do życia „społeczne jury”, które nie tylko wydało swój werdykt, ale i poirytowane spektaklem *Ukrzyżowanie* Teatru 38 (kolejnego z serii przedstawień z motywem krzyża), przygotowało akcję pt. *Inwazja Chrystusów*. Trawestując przedstawienie *Inwazja posągów* według Jeana Paula Sartre’a krakowskiego Teatru Eksperymentalnego Oko, widzowie po jednym z kolejnych spektakli, w trakcie którego pojawił się mocno wyeksploatowany motyw ukrzyżowania (powszechnie odczytywany jako przejaw tzw. grotowszczyzny, czyli powierzchownego inspirowania się dokonaniem Teatru Laboratorium Jerzego Grotowskiego), weszli na scenę z naprędce skleconymi krzyżami na plecach i biegnąc po niej głośno pytali: „Którędy na Golgotę?”. Sprawozdawca

„Chatka Żaka”

27 K. Braun, *Pamięć. Wspomnienia*, Toruń 2015, s. 301–302.

„Sztandaru Ludu” dość złośliwie odpowiedział na to pytanie: „droga na Golgotę wiedzie przez Lublin”<sup>28</sup>.

Teatry studenckie i alternatywne czasem traktuje się wyłącznie jako epigonów Grotowskiego, kopiujących jego głośne przedstawienia. W Lublinie idee Grota traktowano przede wszystkim jako punkt wyjścia, chociaż w samym języku teatralnym od wpływu mistrza uwalniano się jeszcze wiele lat. Szczególnie był on widoczny w „fizycznym”, nadekspresyjnym pojmowaniu gry aktorskiej i asocjacyjnym, kolażowym sposobie konstruowania scenariusza. Artyści mówili o tym wprost, jak choćby Janusz Opryński, lider Teatru Provisorium, w swoich *22 tezach* z 1979 roku:

Poznaj teatr Grotowskiego, ale nie daj się zwariować. Pamiętaj, że mistyczny zwrot ku przyrodzie to ucieczka od społeczeństwa – to twój komfort, który jest grzechem. Nie buduj swojej harmonii wewnętrznej w świecie totalnie nieharmonijnym, ale heroicznie przyjmij to całe rozedrganie. Nie czyń z ćwiczeń teatralnych twojego teatru<sup>29</sup>.

„Chatka Żaka”

Dla Jerzego Grotowskiego badania relacji z publicznością i zmienność pola gry były zawsze bardzo ważne. Ale kiedy w okresie parateatralnym zdecydował się na radykalne przemodelowanie tej relacji i wyjście z teatralnej sali – w opinii wielu świadków poniósł klęskę. Lubelskie zespoły podjęły to samo wyzwanie, co parateatr. Ale właśnie w tym objawiała się ucieczka z pułapki „grotowszczyzny”, kopiowania samych rozwiązań scenicznych i przejmowania stojących za spektaklami idei – że uczyniły to w sposób krytyczny, bardzo świadomy. Z perspektywy czasu i pomimo świadomości indywidualnych różnic pomiędzy lubelskimi zespołami można zaryzykować tezę, że wyróżniały się one właśnie analizowaniem i przekształcaniem pozycji publiczności w teatrze.

Dobrym przykładem na udowodnienie powyższych tez jest choćby wieloletnia, konsekwentna działalność Sceny Plastycznej KUL. Według spopularyzowanych formuł krytycznych teatr Leszka Mądziaka określa się jako „teatr bezsłownej prawdy” czy „teatr wielkich metafor”<sup>30</sup> – ponieważ daleko posunięta redukcja teatralnych środków wyrazu kieruje interpretację spektakli Mądziaka ku sferze transcendencji, uniwersalizuje

KUL

28 (ba), *Wiosna teatralna – zakończona*, „Sztandar Ludu” 1973, nr 107.

29 J. Opryński, *22 tezy do przemyślenia* [jesień 1979], cyt. za: A. Nalaskowski, *Sztuka obrzeży, sztuka centrum*, Warszawa 1986, s. 67–68.

30 *Teatr bezsłownej prawdy*, red. W. Chudy, Lublin 1990; M. Lewko, *Teatr wielkich metafor*, Warszawa 1996.

przesłanie artysty. Ale spektakle Sceny Plastycznej są dziełami otwartymi, i można je przeczytać nieco inaczej. Czerń, w której zatapia widownię artysta, jest rodzajem lustra, nie kieruje odbioru wyłącznie ku transcencji, ale i w stronę pułapek własnego wnętrza. Wydaje się, że do teatru nigdy nie chodzi się samemu, tymczasem do teatru Leszka Mądzika chodziło się i nadal chodzi przerażająco samemu. W ciemności, w świetle z pogranicza horroru, widz znajduje się w absolutnej samotności, wspólnotowe panoptikum ulega zniszczeniu.

„Gardzienice”

Z kolei u początków działalności Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice” tkwiła chęć zakwestionowania założenia, że teatr do życia potrzebuje wspólnot miejskich. Grupa do momentu, kiedy w połowie lat osiemdziesiątych przestała odbywać regularne wędrowki (tzw. Wyprawy), poszukiwała nowego widza na wsi. Tam na nowo chciała zdefiniować relację artysta – widz, dążąc do odnalezienia „nowego naturalnego środowiska teatru”, według określenia Włodzimierza Staniewskiego. W manifestie z 1979 roku znajdziemy sporo utopijnych i krytycznych uwag:

Który z twórców teatru nie marzy o swoim środowisku? Kto z aktorów, reżyserów, scenografów nie chciałby mieć swojego świata (swojej przestrzeni, swoich widzów)? Niestety polega na tym, że trzeba kupczyć i widownią, i przestrzenią. W zamian – widownia kupczy aktorem, teatrem. Po to, żeby odnaleźć i oswoić nowe środowisko, aktor musiałby zrzucić maskę i zetrzeć szminkę, reżyser musiałby odrzucić wszystkie tricki, a także metody i systemy, których nauczył się w szkole, musiałby ryzykować pojednanie przestrzeni i widowni, zamiast jedynie ją kokietować<sup>31</sup>.

Od lat osiemdziesiątych „Gardzienice” stały się zespołem sławnym, który miał swoją publiczność i we własnej siedzibie, i w miastach całej Polski – i w metropoliach na całym świecie, także w metropolii ikonicznej, w Nowym Jorku...<sup>32</sup>

„Chatka Żaka”

Kolejnych przykładów namysłu nad publicznością dostarczała Grupa Chwilowa, lubelski teatr, który z tworzenia za każdym razem na nowo relacji pomiędzy zespołem a widownią, uczynił swoją markę. Jednym z przedstawień grupy, sytuującym się na pograniczu pomiędzy

31 W. Staniewski, *Po nowe środowisko naturalne teatru*, „Le Théâtre en Pologne – The Theatre in Poland” 1980, nr 1; wersja polska za: *Parateatr II. Działania integracyjne*, Wrocław 1981/1982, [autor tłumaczenia nieznan].

32 T. Kornaś, *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice*, Kraków 2004.



Na zdjęciu widoczny projekt gębo-dupy rozłożony na Rynku Starego Miasta, a także od lewej: Jan Borowiec, Marek Nawratowicz, Agnieszka Góra, fot. Marcin Fedorowicz, 2014, ze zbiorów prywatnych

teatrem a performansem był *Scenariusz* (przygotowany w 1976 roku na pierwsze Konfrontacje Młodego Teatru). Jego przebieg opisał Mirosław Haponiuk:

Najpierw reflektor oświetlił tytuł przedstawienia *Scenariusz*, później inny napis „Osoby”. W tle znajdowała się namalowana przez Konrada Kozłowskiego potężna (5 metrów na 4) „gębo-dupa”. W snopie światła pokazali się kolejno: pedałowujący rowerzysta, człowiek biegnący w miejscu, ktoś monotonicznie heblujący deskę, ktoś piszący na maszynie. Sceniczną akcją kierowało dwóch pielęgniarzy. Aktorzy monotonicznie wykonywali swoje czynności. Potem zaczynała się przerwa na posiłek regeneracyjny. Aktorzy jedli z miski stojącej na proscenium... I znów wracali do pracy. Pielęgniarze na sygnał z „gębo-dupy” wpełnęli osoby dramatu pod ekran (do „gębo-dupy”). Ponownie pojawił się w świetle reflektora napis „Osoby”. Zaczęło się „nowe” przedstawienie... Do spektaklu włączali się widzowie. Rozpoczynała się gra między widzami i aktorami, rodził się nowy scenariusz, zależny już od publiczności – od jej nieprzewidywalnych reakcji. Widzowie byli wciągani w niekończący się proces trawienia i wydalania,

w obieg zamknięty. Metaforą życia społecznego stawał się proces fizjologiczny. Metafora przewodu pokarmowego okazała się czytelna i nośna w różnych kontekstach kulturowych. *Scenariusz* z powodzeniem grany był w wielu krajach. W sumie przez ponad pięć lat odbyło się ponad dwieście przedstawień. Przedstawienie doprowadzało do rozmaitych reakcji publiczności. Dochodziło podczas niego zarówno do ekscesów seksualnych, jak i bójek. „Niczym na wieczorze futurystów – pisał recenzent [pisma „Radar”] o reakcji widzów w niemieckim Scheersbergu – w dawno zapomnianych czasach, gdy sztuka rozpalała namiętności, doszło po prostu do ogólnej bijatyki”. W *Scenariuszu* zagrało kilkudziesięciu aktorów z kilkunastu różnych krajów<sup>33</sup>.

Spektakl rozpoczynał się zatem od wyznania niewiary w możliwość wspólnoty, aby potem testować sposób jej wytworzenia. Działał wywrotowo, by unaocznic i zastopować proces przetwarzania podmiotowości ludzkiej przez (mówiąc językiem Samuela Becketta) wyludnicza, czyli „gębo-dupę”. Była to trzecia, odmienna odpowiedź lubelskiego teatru eksperymentującego z pytaniem: czym jest moja publiczność?

\*\*\*

Ta wycieczka po dawnych widowniach teatralnych nieuchronnie zmierza do pytania – jaka jest dzisiaj lubelska publiczność? Pytanie to determinuje kolejne, dotyczące obiegów teatralnych i tego, czy w Lublinie mamy do czynienia ze zjawiskiem charakterystycznym dla wielu dużych miast, mianowicie – z ukształtowaniem się wyrazistych ośrodków teatralnych, które rywalizują ze sobą i wyznaczają odmiennie trendy. Czy mamy w Lublinie taki układ, a jeśli tak, to czy jest to układ dwubiegunowy, stworzony z propozycji przeciwstawnych estetycznie i ideologicznie? Jak wiadomo – wyraziste spory i konflikty napędzają zainteresowanie (rzeczywiste lub wykreowane). Swego czasu głośno bywało na przykład o warszawskiej rywalizacji pomiędzy Teatrem Narodowym i Teatrem Rozmaitości, wokół której grupa wpływowych krytyków była w stanie wykreować nawet propozycję nowej historiografii współczesnego teatru. Różnicę w teatrze napędzają najczęściej antynomie konserwatyizmu i eksperymentu, co może pokrywać się z dawnym podziałem na teatr

33 M. Haponiuk, *Od kabaretu do teatru metafizycznego – o teatrze Grupa Chwilowa*, [w:] *Kultura alternatywna w Lublinie. Studia – szkice – eseje*, red. E. Krawczak, Lublin 2005, s. 87–88.

„repertuarowy” i „alternatywny”. W Lublinie bieguny te reprezentowały miały Teatr im. Juliusza Osterwy i teatry działające w Centrum Kultury. Jeszcze dziesięć lat temu było to rozgraniczenie przydatne w myśleniu o specyfice lubelskiej sceny, rzeczywiście funkcjonującej od lat sześćdziesiątych XX wieku w rzadko stykających się ze sobą światach. Jednak dziś ten podział zaczyna się stopniowo zamazywać, a bieguny zamieniają się miejscami<sup>34</sup>. Leszek Mądzik od lat pracuje w teatrach instytucjonalnych, Teatr Provisorium inscenizuje teksty z żelaznego repertuaru z udziałem zaproszonych zawodowych aktorów, a w Teatrze im. Juliusza Osterwy coraz częściej pojawiają się realizacje teatru politycznego czy wypowiedzi wprost publicystyczne (np. realizacje Remigiusza Brzyka: *Był sobie Polak, Polak, Polak i diabeł* Pawła Demirskiego z 2013 roku, czy *Przyjdzie Mordor i nas zje, czyli tajna historia Słowian* na podstawie reportaży-felietonowej książki Ziemowita Szczerka z roku 2015). Prosty, dwubiegunowy podział najwyraźniej zanika, i być może mamy już w końcu w Lublinie jeden teatr, rozpisany na kilkanaście aktywnych scen i zespołów...

Jeśli zaś chodzi o lubelską publiczność, to podstawowe pytania brzmią: czy widownie teatralne się przenikają? W Lublinie istnieją przecież od lat powojennych także i Teatr Muzyczny czy Teatr im. Hansa Christiana Andersena. Mamy sprawnie działający obszar komercyjny, impresariaty pokazujące teatralne objazdowe hity w gwiazdorskiej obsadzie, kabarety czy wielkie widowiska taneczne. Istnieje wreszcie – i dobrze się ma – teatr amatorski i teatr szkolny. Do tego pejzaż teatralny podlega nieustannym zmianom. Od 2012 roku swoją działalnością produkcyjną i impresaryjną teatralny Lublin przemeblował Teatr Stary, tworząc kolejny ośrodek prezentujący pewien określony model teatru, a co za tym idzie – budując odrębny gust teatralny. W odległym od centrum miasta Dzielnicowym Domu Kultury „Węglin” regularnie i licznie gromadzą się od kilku lat miłośnicy małych form teatralnych i żywego słowa. Ponownie można więc zapytać: czy gust jest nieruchomy, czy role tradycjonalistów i eksperymentatorów są już z góry rozdzielone? Cały czas w mocy pozostaje także pytanie, czy publiczność w Lublinie ciągle daje się uwodzić temu, co warszawskie? Co zmieniło się w gustach publiczności pod wpływem dwudziestokilkuletniej historii dużego festiwalu, jakim są Konfrontacje Teatralne? Jak wygląda publiczność zjawisk startujących nieco później – takich jak teatr tańca? Czy

34 J. Cymerman, G. Kondrasiuk, *Paradoks o Teatrze Centralnym*, „Teatr” 2009, nr 7–8, s. 60–62.

mamy do czynienia z napływem nowej publiczności w przypadku festiwalu nowego cyrku Carnival Sztukmistrzów?<sup>35</sup>. Wreszcie – co z olbrzymią widownią kabaretów?

Kolejne zagadnienie – to spotkanie lokalności z tendencjami globalnymi. Mamy dziś do czynienia z nowymi koncepcjami spektaklu teatralnego, które prowadzą do sytuacji rozmycia definicji teatru odziedziczonej po XX wieku. Dziś teatr może być także rodzajem synkretycznego zdarzenia artystycznego, w którym taniec, pantomima, teatr fizyczny, sztuki wizualne, nowe media, *performance art* na równi ze słowem i postacią teatralną tworzą nowy język widowiska. Równolegle odbywa się proces przemiany widowni, powstała publiczność, przy opisie której przydatna staje się kategoria opisywanych przez Tomasza Szlendaka „wszystkożerców” – osób, które lubią „i Wassily’ego Kandinskiego, i Britney Spears”. Nie unika ona teatru, chociaż nie znajduje się on bynajmniej w centrum jej zainteresowania. Z jakościowych badań odbiorców kultury w miastach wynika, że chociaż „podział na kulturę niską i wysoką jest przestarzały i po prostu nieadekwatny do obecnego stanu rzeczy”, to „wszystkożerność kulturalna jest nowym markerem wysokiego statusu społecznego”<sup>36</sup>. Dla teatru istotna jest „wszystkożerność” związana z różnymi modelami odbioru, fakt, że wbrew powszechnym opiniom nowe i najnowsze media nie odbierają widzów teatrom. „Wszystkożercy” poszukują doświadczeń zarówno fizycznej obecności, jak i zmediatyzowanego przekazu, tak jak z jednakową intensywnością i zaangażowaniem odbierają w sposób wyrafinowany – bez użycia kryteriów sztuki wysokiej i niskiej – dzieła kultury popularnej i elitarnej.

---

35 Ciż, *Lublin*, [w:] *Mapa teatru publicznego*, Warszawa 2015, s. 226–234.

36 T. Szlendak, *Aktywność kulturalna*, [w:] W.J. Burszta, *Kultura miejska w Polsce z perspektywy interdyscyplinarnych badań jakościowych*, Warszawa 2010, s. 113–114 i nast.