

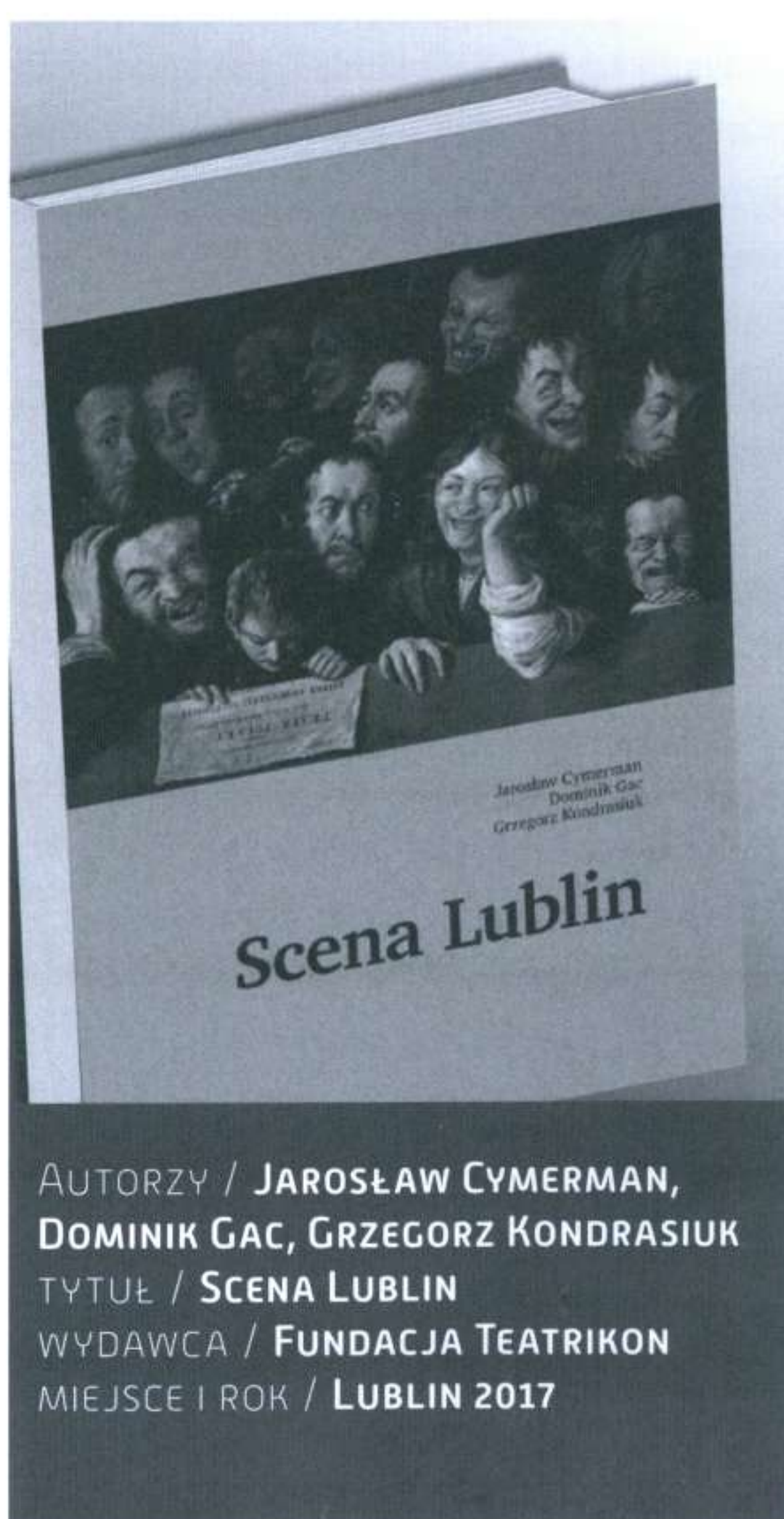
Imaginarium lubelskie

AUTOR: JAGODA HERNIK SPALIŃSKA

■ W zasadzie każde miasto powinno mieć taką książkę. Książkę o teatrze, ale z całościową perspektywą. Figurę miasta jako sceny możemy dziś uznać za banał – autorzy jednak przed tym banałem uciekają i nie sprowadzają swojego zadania do ułożenia listy wszystkich możliwych performansów i widowisk, których Lublin był miejscem. Znani lubelscy ludzie kultury – Jarosław Cymerman, Dominik Gac i Grzegorz Kondrasiuk – osadzają zarówno teatry lubelskie, jak i wydarzenia o cechach performatywnych w bardzo głębokiej tkance miasta, utkanej z historii, geografii i życia społecznego. Po zakończeniu lektury czytelnik czuje się w zasadzie lublinianinem, a na pewno lublinofilem. Miasto staje się bliskie i znajome.

Książkę rozpoczyna wstęp zatytułowany *Kurtyna w górę*, a kończy tekst *Kurtyna w dół*. Nie jest to czczy zabieg „niby-teatralny”. Rzeczywiście – zawarte między podniesieniem a opuszczeniem kurtyny sproblematyzowane wykłady to jakby siedmioaktowy spektakl. W teatrze równocześnie patrzymy, słuchamy, odczuwamy nastroje aktorów i współwidzów, podobnie podczas tej lektury mamy do czynienia z wieloma bodźcami naraz. Autorzy umiejętnie poruszają się między historią, teorią, esejem, legendą, wspomnieniem. Wędrujemy po mieście i nic nie jest przed nami ukryte, nie ogranicza nas ani czas, ani miejsce, ani temat – jest wszystko, ale bez poczucia chaosu. Autorzy umiejętnie prowadzą nas drogami, które w kolejnych wykładach umyślili.

Tak więc punktem wyjścia książki jest miasto. Miasto, które – jak pisze jeden z głównych myślowych patronów publikacji, Jean Du-vignaud – „[...] wzywa dawnych bogów [...]”. Miasto ich wyobraża, zadaje im cierpienia na scenie z tym mglistym zadowoleniem, którego doznaje się zbiorowo na widok cierpienia i unicestwienia tego, do czego głęboko jesteśmy jeszcze przywiązani” (s. 10). I właśnie to napię-



cie między znakami minionego, w przestrzeni, która pozostała, a świadomością nieuchronnego przemijania czasu i materii jest najsilniejszą stroną książki. Autorzy wyznaczają dwa miejsca, na osi których lubelskie imaginarium się rozgrywa: plac Po Farze i plac po dzielnicy żydowskiej. Do tych nieobecnych obiektów, w obecnych swą pustką przestrzeniach, dodają jeszcze nieistniejący już „baobab”, czyli topolę, która się nienaturalnie rozrosła na placu Litewskim, i po tym, jak już stała się dla wszystkich znajomym znakiem, została usunięta, zostawiając podobnie mocny efekt braku. Te znaki nieobecności są też typowe dla teatru – on również funkcjonuje w oparciu o to, co było, ale fizycznie już przestało istnieć. Jak piszą autorzy, teatr jest dla nich rodzajem medium „takiego, które nie tylko biernie rejestruje przemiany społeczne, obyczajowe i polityczne, ale przenosi je czasem, dzięki wyrafinowanej sile słowa, na wyższy poziom” (s. 10).

I tak pierwszy wykład, *Miasto – scena*, umiejscawia teatr w mieście geograficznie i historycznie, a w zasadzie ustala jego miejsce w lubelskim imaginarium jako jednego z licznych składników ducha i ciała miasta. To rozprawa „o mieście jako wielkiej scenie – miejscu wypełnionym ulotną ludzką działalnością” (s. 13). Drugi wykład, *Konformizm – bunt*, problematyzuje rolę teatru w buncie – zarówno tym politycznym, jak i kulturalnym. Analizuje charakter obecności teatru w życiu miasta w trudnych latach 1830 i 1863, poprzez rok 1905, do zamknięcia teatru dla potrzeb wojska w 1914 roku. Ale nie tylko udział teatru w zbrojnych akcjach czy agitacji podlega pod miano buntu. Autorzy analizują codzienny repertuar z tego punktu widzenia, czyli objazd (wzorem Reduty) i repertuar zaangażowany (wzorem Schillera), a z drugiej strony pokazują konformizm, czyli melodramat i uleganie cenzurze. Jednak sami autorzy piszą, że trudno jest poszcze-

gólne wydarzenia w wieloletnim życiu teatru przyporządkować precyzyjnie do sfery buntu lub konformizmu, ponieważ często jedno przypomina drugie, i tak naprawdę nie wiadomo, którego z tych dwóch pojęć jest przejawem.

Wykład trzeci, *Publiczność lubelska* („czy istnieje gust lubelski?”) jest chyba najbardziej sugestywną częścią książki. O jej specyfice mówi anegdota z lat siedemdziesiątych, gdy podczas festiwalu Lubelska Wiosna Teatralna 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* Jeana Paula Sartre’a krakowskiego Teatru Eksperymentalnego Oko, widzowie po jednym z kolejnych spektakli, w trakcie którego pojawił się wyeksponowany 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 „Sztandaru Ludu” dość złośliwie odpowiedział na to pytanie: „Droga na Golgotę wiedzie przez Lublin”.

(s. 126–127)

Misternie ułożony plan wykładów zbliża tym tekstem o publiczności, czyli czymś bardzo materialnym i biologicznym, do kolejnego tematu, czyli wykładu czwartego *Człowiek/ciało/miasto* – „metafory i koncepcje utożsamiające miasto i jego topografię z ludzkim ciałem”. Jest to ciało mistyczne miasta, ale też poniekąd realne, jak plac przed Zamkiem („zwany nie-

gdys placem Zgromadzeń Ludowych, a dziś placem Zamkowym, przypomina oko i jest ni mniej, ni więcej – pępkiem świata, miejscem, gdzie przebiega *axis mundi*”, s. 167). Wykład piąty, *Teatr spraw publicznych*, omawia liczne widowiska, które „kształtowały i zmieniały przestrzeń naszego miasta, wpisując weń nowe porządki” (s. 13). Jak piszą autorzy: „Powstanie w roku 1886 lubelskiego Teatru Wielkiego ustanawia ważny etap stabilizowania się (w lokalnym wymiarze) modelu stanowiącego jeden z istotnych elementów europejskiej sfery publicznej” (s. 174). To moment tworzenia się nowożytnego (czyli, jak piszą autorzy, powołując się na Habermasa – mieszczańsko-obywatelskiego) charakteru miasta. Droga do tego nowoczesnego oblicza wiodła jednak przez wydarzenia z pogranicza ludowych baśni, które niestety były zdarzeniami realnymi, performującymi w ramach zdarzeń historycznych. Takimi pełnowartościowymi performansami historii są przerażające dzieje Jadwigi z Kolbuszowej czy sceny z życia Pustowójtówny. Oba performanse, osadzone w rzeczywistości historycznej i geograficznej Lublina, uruchamiają teatr wyobraźni, która zaczyna odgrywać mimo woli kaźń Jadwigi z Kolbuszowej czy obraz mokrej od łez chusteczki Pustowójtówny, rozrywanej na strzępy jako relikwia przez uniesiony patriotycznym wzruszeniem tłum.

Dwa ostatnie wykłady: wykład szósty *Miasto otwarte – miasto zamknięte*, „nie tylko o teatrach polskich, ale także o tym, co Lublin i jego teatr zawdzięcza mniejszościom narodowym”, i wykład siódmy *Miasto święte i zamknięte* („czy w przestrzeni miasta i lubelskim teatrze

ujawnia się *sacrum*?”) łączą się w tym, co w Lublinie istnieje poprzez – jak się wydaje – bardzo silny czynnik pamięci, o którym wspominaliśmy na początku poprzez konstytutywny dla książki cytat z Duvignauda. Ma się wrażenie, że w Lublinie więcej znaczy to, czego już nie ma, niż to, co przetrwało. To, co zostało, pokazuje tylko puste miejsca albo kabalistyczne znaki, w które układają się lubelskie przestrzenie. Dzięki dwóm głównym patronom duchowym książki: Józefowi Czechowiczowi i autorowi książki *Magiczne miasto. Szkice i fragmenty lubelskie* (Lublin 2017) Władysławowi Panašowi, autorzy ustanawiają opisywaną „oś kosmiczną” Lublina. Robią to, korzystając z zastosowanego przez Panaša „zabiegu odwrócenia, w którym najbardziej znaczące w Lublinie są miejsca puste: plac Po Farze i nieistniejąca dzielnica żydowska na Podzamczu – zniszczone, usunięte, zapomniane” (s. 335).

I chociaż książka jest prawidłowo sprobmatyzowana, to jednak rozdziały mogłyby zostać opatrzone tylko numerami. Opowieść o miejscach mogłaby się snuć, z przewijającymi się lejtymotywami, jak plac Litewski („zbiornik na symbole” gromadzący „narastające przez kolejne epoki pomniki i pamiątki. Służył codzienności, a także od święta cierpliwie przyjmował oficjalne uroczystości”, s. 37), Zamek – stojący nad miastem, złowieszczo ewokując miliony znaczeń i skojarzeń, począwszy od wieloletniego więzienia (dziwnie umiejscowionego w środku miasta, jak piszą autorzy) i miejsca kaźni tysięcy niewinnych ofiar podczas II wojny światowej. Ale też miejsca na wzgórzu, które zamieszkałoby przez mniejszość żydowską, jakby przytuloną do znaku

Autorzy umiejętnie poruszają się między historią, teorią, esejem, legendą, wspomnieniem. Wędrujemy po mieście i nic nie jest przed nami ukryte, nie ogranicza nas ani czas, ani miejsce, ani temat – jest wszystko, ale bez poczucia chaosu. Autorzy umiejętnie prowadzą nas drogami, które w kolejnych wykładach umyślili.

Osobną wartością – bo otwierającą kolejne obszary znaczeń – jest warstwa ilustracyjna książki. Mamy do czynienia nie tylko z dużą liczbą widoków Lublina z różnych okresów, z wszechobecnym Zamkiem, ale też z ilustracjami, które wzmacniają myślenie kategoriami imaginarium, i same by czasem mogły być bohaterami książek czy esejów.

opieki i władzy, a mimo to zniszczoną jak inne przylegające do zamku dzielnice – na przykład w Będzinie, gdzie również pod zamkiem ziele dziura nieobecności żydowskiej dzielnicy wraz z nieistniejącą już synagogą.

Takimi lejtmotywami są też teatry – pierwszy budynek teatralny w mieście, czyli Komedialnia na Korcach, wzniesiona w 1784 roku z własnych funduszy towarzystwa dramatycznego Andrzeja Mierzyńskiego, teatr przy ulicy Jezuickiej wybudowany w 1822 roku przez Łukasza Rodakiewicza, „który przez ponad sześćdziesiąt lat pełnił rolę centrum teatralnego życia w mieście” – najstarszy dziś istniejący gmach teatralny w Lublinie, i wreszcie Teatr Zimowy przy ulicy Namiestnikowskiej (dziś Narutowicza), który od wybudowania w 1886 roku pełni rolę głównego teatru miejskiego. Dla autorów jednak równie znaczące dla teatralnego imaginarium są kultowe miejsca teatrów studenckich i alternatywnych, jak słynna „Chatka Żaka” czy Teatr Akademicki KUL, który, jak zostało podkreślone, jako pierwszy po wojnie wystawił *Dziady* w roku 1954 (czyli rok przed spektaklem Bardiniego w Teatrze Polskim), albo Teatr Gong 2 grający *Elżbietę Bam* Charmsa, zanim oberiuci zostali rozstrzelani w Polsce przez Oskarasa Koršunovasa. Autorzy w tym kontekście nawiązują do napięcia, w jakim na stałe znajdowały się teatry studenckie, czyli między konformizmem a buntem. Tu przywołują Zrzeszenie Studentów Polskich i Socjalistyczny Związek Studentów Polskich, podkreślając ich rolę: „Wraz z innymi organizacjami tworzyły one zestaw narzędzi aparatu państwowego”, których „celem było wypełnianie próżni ideologicznej, neutralizowanie innych koncepcji światopoglądowych, ale też świad-

czenie doraźnej pomocy i animowanie życia akademickiego” (s. 86). Zaskakującą – a może nie – pointą do tych rozważań są przytoczone słowa Lecha Racza w wykładzie piątym *Teatr spraw publicznych*: „ZSP z lat 60. wspominał bardzo dobrze, to naprawdę była jedyna »prawie demokratyczna« organizacja w tym państwie. [...] Kiedy w »Solidarności« ktoś w 1980 wiedział, co to jest komisja skrutacyjna i na czym polega liczenie głosów, to tylko dlatego, że miał doświadczenia z ZSP” (s. 225). Rolę Lublina w rozwoju teatru alternatywnego pokazuje to, że nieomal każdy wykład kończy się nawiązaniem do teatru alternatywnego. Widać, jak wielką rolę w lubelskim imaginarium odegrały działania tych zespołów. Jest to tym bardziej dojmujące, że przełom roku 1989 zakończył w zasadzie ich rozwój. Poza Gardzienicami, które dzięki etnograficznej specyfice swego profilu obroniły artystyczną jakość, inne teatry alternatywne padły ofiarą wolności politycznej w Polsce.

Osobną wartością – bo otwierającą kolejne obszary znaczeń – jest warstwa ilustracyjna książki. Mamy do czynienia nie tylko z dużą liczbą widoków Lublina z różnych okresów, z wszechobecnym Zamkiem, ale też z ilustracjami, które wzmacniają myślenie kategoriami imaginarium, i same by czasem mogły być bohaterami książek czy esejów, jak na przykład „Zdjęcie widowni lubelskiego teatru przy ul. Narutowicza, ze zbiorów prywatnych” na stronie 106. Niby zwykła fotografia wypełnionej po brzegi widowni, jednak jakaś nieruchomość widzów, ich uroczyste czarno-białe stroje, oś, którą tworzą dwie postaci stojące w przejściu, nieznaną czas zrobienia fotografii sprawiają, że publiczność lubelska staje się tajemniczym Sfinksem,

którego naturę chciałoby się przeniknąć. To zdjęcie zderzone z eksponowanym na okładce i omówionym w książce szczegółowo obrazem Feliksa Pęczarskiego *Efekt melodramy albo publiczność lubelska* – słynnym obrazem widzów spektaklu w lubelskim Teatrze Rodakiewicza z lat trzydziestych XIX wieku – sprawia, że widz, ten niezbędny uczestnik zarówno życia miasta, jak i życia teatru, staje się najmniej rozpoznawym i najbardziej zadziwiającym jego składnikiem. Rozdział o publiczności autorzy zresztą kończą samymi pytaniami.

Książka jest pokłosiem siedmiu wykładów wygłoszonych w 2015 roku dzięki finansowemu wsparciu lubelskiego Centrum Kultury i MKiDN. Wykłady rozpoczęły ciąg dalszych działań: cykl warsztatów w lubelskich szkołach średnich i wystawienie spektaklu *Żywi i umarli, czyli Bandyści w piekle*, przygotowanego w lubelskim Teatrze Starym, w opracowaniu autorów książki i reżyserii Joanny Lewickiej. Sztuka Stanisława Krzezińskiego została odkryta przez autorów przy okazji badań przeprowadzanych do wykładów. Samo przedstawienie stało się szansą poznania nieznanego współczesnemu widzowi utworu, lecz powstało również po to, by, w podobnej formie łączenia czasu, ludzi, przestrzeni, idei i estetyk, dać fizyczny wyraz idei książki – która jest właśnie takim spektaklem, ale spisany na kartkach. Jak piszą autorzy, w tej pracy, „w której wzajemnie przenikały się działania artystyczne, badawcze i edukacyjne” (s. 9), swoje siły połączyły: organizacja pozarządowa (Fundacja TEAM Teatrikon), instytucje kultury oraz ośrodek akademicki. Ta różnorodność podmiotów odpowiada różnorodności, z jaką mamy do czynienia w książce. ■