

## Modernizacja na kredyt

### Wokół Szopek lubelskiego Reflektora

Aleksander Wójtowicz\*

DOI 10.24425/rl.2021.138745

**ruch literacki** • R. LXII • 2021 • Z. 4 (367) PL

PL ISSN 0035-9602

*Szopki* to najmniej znana część dorobku Reflektora<sup>1</sup>. Lubelska grupa poetycka przeszła do historii literatury międzywojennej przede wszystkim ze względu na działalność czasopisma, które nie odbiegało poziomem od awangardowych periodyków, jakie ukazywały się wówczas w Krakowie i Warszawie („Zwrotnica”, „Almanach Nowej Sztuki”)<sup>2</sup>. Na jego łamach ukazywały się między innymi teksty Juliana Przybosa, Jana Brzękowskiego Adama Ważyka, Stanisława Młodożeńca, Anatola Sterna oraz Mieczysława Szczuki, zaś redakcja poszukiwała korespondentów, którzy mogliby prze-

\* Aleksander Wójtowicz – dr hab., profesor Instytutu Filologii Polskiej UMCS.  
<https://orcid.org/0000-0003-0436-1965>

- 1 Pierwsza szopka (autorzy: Jan Arnsztajn, Konrad Bielski, Wacław Gralewski) miała premierę 12 maja 1927 roku i zachowała się w rękopisie (w zbiorach Muzeum Józefa Czechowicza w Lublinie), druga (Arnsztajn, Bielski) – 9 maja 1930 (maszynopis, zb. Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej w Lublinie), trzecia (Arnsztajn, Bielski) – 20 marca 1931 (ogłoszona drukiem jako *Trzecia lubelska szopka polityczna*, Nakładem J. Czechowicza i E. Szcześniewskiego, Lublin 1931). Obecnie trwają prace nad przygotowaniem wszystkich tekstów do druku.
- 2 Dzieje czasopisma omawia Tadeusz Kłak w pracy *Czasopisma awangardy*, cz. 1, 1919–1931, Wrocław 1978, s. 69–89. Zob. też A. Wójtowicz, *Od „punktu wyjścia” do „bilansu”*. Czesław Bobrowski i „Reflektor”, [w:] *Nowa Sztuka. Początki (i końce)*, Kraków 2017, s. 169–186.

syłać relację o życiu artystycznym Paryża<sup>3</sup>. Jeśli dodamy do tego regularnie publikowane przekłady awangardowych poetów francuskich (Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Blaise Cendrars) oraz rosyjskich (Władimir Majakowski) to dość jasno widać, że ambicją twórców Reflektora było stworzenie pisma literackiego, na którego łamach przewijałyby się te same tematy, jakimi żyły ówczesne centra kulturowe kraju i Europy. Zgłaszali tym samym akces do awangardowej formacji, która chętnie postrzegała siebie jako ruch międzynarodowy, dążący do wypracowania uniwersalnego języka nowej sztuki.

Ale ich działalność miała także wymiar lokalny. Dokumentują to właśnie *Szopki*, w których na plan pierwszy wysuwały się sprawy, jakie zaprzętały uwagę awangardy zazwyczaj w niewielkim stopniu. Tematyka pisanych przez Jana Arnsztajna, Konrada Bielskiego oraz Wacława Gralewskiego utworów dotyczyła przede wszystkim spraw związanych z bieżącym życiem Lublina, przedstawiały one w krzywym zwierciadle społeczne, polityczne oraz kulturalne życie miasta, które aspirowało do rangi krajowej metropolii, a jednocześnie mierzyło z szeregiem kłopotów charakterystycznych dla ówczesnej prowincji. Pomimo tradycyjnej formy utwory te można z dzisiejszej perspektywy rozpatrywać jako „nowoczesne”, choć nie w takim sensie, jak na przykład eksperymentalna twórczość, poszukująca nowych, ściślej sprężniętych z duchem ówczesnych lat, języków wrażliwości. Kwestia ich „nowoczesności” tkwi gdzie indziej – nie w samym kodzie artystycznym, lecz raczej w warunkujących go okolicznościach natury zewnętrznej, które wiązały się z powstawaniem w warunkach prowincjonalnych nowego modelu kultury.

Związek szopek Reflektora z modernizacją był dwojaki. Z jednej strony dotyczył formy artystycznej, która wpisywała się w ramy przemysłu rozrywkowego, jaki kształtował się w warunkach miejskich. Z drugiej natomiast modernizacja stanowiła także przewodni temat tekstów, bo rozbudowa miasta, lokalne spory polityczne oraz funkcjonowanie władz miejskich w realiach pomajowych zajmowały w nich pierwszoplanowe miejsce. Szopki powstawały w sieci dyskursów modernizacyjnych, wyolbrzymiały je *ad absurdum* i przedrzeźniały, a jednocześnie ukazywały, w jaki sposób hasła rozwoju i postępu rezonowały (i załamywały się) w prowincjonalnym środowisku.

## Od Czarnego Kota do Reflektora

Działalność lubelskich artystów była odpryskiem szerszych przemian związanych z kształtowaniem się przemysłu rozrywkowego. W najszerszym planie łączyła się z wiązką kumulatywnych procesów, określanych zbiorczą

<sup>3</sup> Zob. *Reflektor. Materiały archiwalne i prasowe*, oprac. J. Cymerman, A. Wójtowicz, Lublin 2018, s. 68 i 70.

nazwą modernizacji; rewolucja technologiczna, intensywna industrializacja, rozbudowa miast, migracja zarobkowa, emancypacja społeczna i obyczajowa – by ograniczyć się do kilku najważniejszych czynników – wytyczały nowy rytm życia, w którym coraz wyraźniej rysował się podział między pracą a czasem wolnym. Ten ostatni zapełniany był przez rozrywkę, która od początku dwudziestego stulecia zaczęła być utożsamiana z narodzinami nowego stylu życia; być nowoczesnym oznaczało brać udział w wieczornym i nocnym życiu miasta, przechadzać się po jego ulicach i bulwarach, spędzać czas w kawiarniach, cukierniach oraz salach kinowych.

Nie inaczej było w Lublinie. Warto tutaj przywołać dwa świadectwa z czasów pierwszej wojny światowej, gdzie mowa o tym, jaka atmosfera panowała w centralnej części miasta. W książce *Z ziemi lubelskiej* (1916) Michał Siedlecki pisał:

Wieczorem, po Krakowskim Przedmieściu, najludniejszej ulicy miasta, tłum się przesuwiał. Ludzie jacyś ożywieni chodzili gwarząc swobodnie. Mimo mnóstwa ludzi nie było nigdzie natłoku i panował dziwny ład i porządek przy całej swobodzie ożywionej pogwarki.<sup>4</sup>

Podobne wrażenia odnotował Stanisław Tomkiewicz:

Jako centrum władz i stolica części Królestwa, zajętej przez Austrię, zaludnił się Lublin niemało. Ściągnęła tu na mieszkanie znaczna ilość obywatelstwa wiejskiego ze spustoszonej bliższej i dalszej okolicy. Roi się od urzędników wojskowych. Z różnych stron, także z Galicji i Krakowa przybywa mnóstwo osób za interesami. [...] Przepelnione są hotele, restauracje i kawiarnie. Na ulicach panuje ruch duży we dnie, a nawet i późnym wieczorem, co ułatwia wcale dobre oświetlenie elektryczne.<sup>5</sup>

Tomkiewicz z jednej strony dostrzegał w Lublinie „miasto prowincjonalne średniej wielkości”, z drugiej pisał, że „na mniejszą skalę przypomina (Warszawę)”<sup>6</sup>, co łączył przede wszystkim ze zmianami, jakie zaszły po zmianach zaprowadzonych przez władze austriackie, które w 1915 roku nadały mu status stolicy nowoutworzonego Generalnego Gubernatorstwa Lubelskiego (a jednocześnie zwiększyły jego powierzchnię prawie trzykrotnie – z 872 do 2 691 hektarów)<sup>7</sup>. Za sprawą tej decyzji miasto stało się ważnym ośrodkiem ekonomicznym i kulturowym, zaś wzrost liczby mieszkańców przełożył się także na rozwój branży rozrywkowej. Właśnie w tym okresie pojawiły się w nim kabarety, które wówczas zdobywały coraz

4 M. Siedlecki, *Z ziemi lubelskiej: jesień 1915 r.*, Kraków 1916, s. 8.

5 S. Tomkiewicz, *Wycieczka w lubelskie*, Kraków 1916, s. 8.

6 Tamże, s. 8 i 12.

7 H. Gawarecki, *O dawnym Lublinie*, Lublin 1974, s. 243.

większą popularność w Europie i na ziemiach polskich. Choć dzieje tego fenomenu zostały w znacznej mierze już opisane przez badaczy<sup>8</sup>, to wciąż jeszcze nie powstała praca na temat działalności lubelskich kabaretów w pierwszych dekadach minionego stulecia i warto podać tutaj garść najważniejszych informacji.

W czasie pierwszej wojny światowej w mieście działalność rozpoczął kabaret, który zapożyczył nazwę od paryskiego Chat Noir. Założycielem lubelskiego Czarnego Kota był Jerzy Siekierzyński, zaś na scenie występowała między innymi Janina Kaczorowska. Teksty wykonywanych tam utworów prezentowane były w wydawanych przez lokalną Drukarnię J. Cholewińskiej publikacjach: *Ulubione piosenki. Aktualne satyry i kuplety śpiewane i mówione przez J. Wąsowicz oraz znanego piosenkarza humorystę A. Kaczorowskiego*, w „Czarnym Kocie” oraz *Zbiór aktualnych piosenek, satyr i monologów mówionych przez znanego piosenkarza-humorystę A. Kaczorowskiego* (ok. 1917). Były to głównie kuplety, piosenki z operetek oraz „satyry aktualne” w rodzaju *Dzisiejsza drożyzna* bądź *Kartki żywnościowe*.

Niewiele później działalność rozpoczęły „Wesoły Ul” oraz „Corso” (notabene w tym pierwszym karierę rozpoczynała Hanka Ordonówna). Pewne wyobrażenie na temat prezentowanego w nich repertuaru daje opublikowany w „Ziemi Lubelskiej” artykuł *O teatrach i wszelkich widowiskach w Lublinie*, gdzie Władysław Wierzbicki (późniejszy redaktor „Lubelskich Wiadomości Muzycznych”) pisał: „Mamy [...] Teatr Wielki, gdzie na przemian wystawia się operetki, dramaty, komedie i farsy. Mamy kabaret »Wesoły Ul«, gdzie tak samo wystawia się operetki, jednoaktówki lub farsy i inne rzeczy, które »powinny« być dowcipne i aktualne. Wreszcie jest jeszcze varieté »Corso«, coś z mieszaniny cyrku i kabaretu”. A zaraz potem pisał o upodobaniach lubelskiej publiczności: „»Teatr Wielki« cieszy się powodzeniem średnim, »Wesoły Ul« wyżej niż średnim, natomiast »Corso« nadzwyczajnym”<sup>9</sup>.

Program tych kabaretów był omawiany regularnie w rubryce *Ze sceny i estrady* na łamach „Ziemi Lubelskiej”. Z jej zawartości, jak również z reklam zamieszczanych na łamach lokalnej prasy, wynikało, że „Wesoły Ul” prezentował operetki (np. *Małżeństwo przez reklamę*, *W gabinecie*), programy muzyczne (*Wesoły apasz*, *Piosenki irlandzkie*) oraz skecze baletowe (*Sprzymierzeńcom cześć!*). Z kolei na program w „Corso” składały się przede

<sup>8</sup> E. Krasiński, *Warszawskie sceny 1918–1939*, Warszawa 1976, s. 218–244; D. Fox, *Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy. Z prasowego archiwum dwudziestolecia*, Katowice 2007; A. Kuligowska-Korzeniewska, *Kabaret w złym mieście podczas Wielkiej Wojny* oraz M. Szydłowska, *Gwiazdy i meteory lwowskiego „Ula”*, [w:] *Kabaret – poważna sprawa*, pod red. D. Fox i J. Mikołajczyka, Katowice 2015.

<sup>9</sup> W.H. Wierzbicki, *O teatrach i wszelkich widowiskach w Lublinie*, „Ziemia Lubelska” 23.10.1919, s. 3.

wszystkim farsy (*Cherlak Sholmes*, *Chaplin szuka żony*) oraz dramaty (*Tragiczny karnawał*, *Co może kobieta*).

Kolejne lata przyniosły dalszy rozwój lokalnego przemysłu rozrywkowego. Po 1918 roku województwo lubelskie stało się administracyjnym i gospodarczym centrum dużego obszaru na wschodzie Polski i było celem migracji zarobkowej. W ciągu lat międzywojennych zwiększała powierzchnia Lublina (w 1923 roku liczyła 2339, w 1928 – 2000, zaś w 1939 – 3100 hektarów<sup>10</sup>), rosła też jego populacja, która w okresie międzywojennym zwiększyła się o dwadzieścia pięć procent (z 91 w roku 1919 do 122 tysięcy w 1939, z czego największa część, bo około 40 procent, parała się rzemiosłem).

Równocześnie rozrastała się branża rozrywkowa, na którą składały się różne typy relaksu, które Łukasz Biskupski określił mianem „kultury atrakcji”, zaliczając do niej „literaturę sensacyjną, ogródki rozrywkowe, kabarety i warieté, muzea osobliwości i panoptika, atrakcje jarmarczne, panoramy, fotoplastykony i salony iluzji optycznych, zabawy ogrodowe i sport”<sup>11</sup>. W pejzażu modernizującego się Lublina ważną rolę odgrywały „kinematograf, pokazy pseudonaukowe, zawody sportowe”, jak również widowiska cyrkowe<sup>12</sup>, to właśnie one przyciągały przede wszystkim uwagę mieszkańców, o wiele mniejsze zainteresowanie wzbudzał natomiast teatr dramatyczny. Na przykład ambitne próby zatrudnionej w sezonie 1926/1927 na stanowisku dyrektorki Teatru Miejskiego Stanisławy Wysockiej nie spotkały się z większym zainteresowaniem publiczności<sup>13</sup>.

Większą uwagę przyciągały miejsca imitujące rozrywki metropolitalne. W 1926 roku w Lublinie otwarto kabaret „Frascati”, który reklamował swoją działalność hasłem „Humor–Werwa–Temperament”. W odróżnieniu od „Wesołego Ula” oraz „Corso” program wyraźnie nawiązywał do zjawisk, które były wśród artystycznych elit europejskich. Powszechna (i nader powierzchowna) fascynacja egzotykiem, jaka przewijała się w ówczesnej kulturze i sztuce, docierała także do Lublina; na scenie Frascati odbywały się – jak anonsowały prasowe ogłoszenia – występy „oryginalnego duetu murzyńskiego King Charley”, „mulatki Belli King” oraz „jazz-kwintetów”. Była tam też mowa o „balecie z 12 girlsami”, co w połączeniu z wytaczanymi na łamach prasy zarzutami o „nagość na scenie”<sup>14</sup>, może sugerować, że panowała tam spora swoboda obyczajowa. W powojennych wspomnieniach Bielski pisał właśnie w tym duchu: „Lokal był elegancki. Duża sala,

<sup>10</sup> Zob. *Historia Lublina w liczbach*, A. Jakubowski, U. Bronisz, E. Łoś, Lublin 2017, s. 94–98.

<sup>11</sup> Ł. Biskupski, *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku. Kino w systemie rozrywkowym Łodzi*, Warszawa 2013, s. 20.

<sup>12</sup> J. Cymerman, D. Gac, G. Kondrasiuk, *Scena Lublin*, Lublin 2017, s. 117.

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> [Anonim], *Pensja*, „Ziemia Lubelska”, 20.08.1928, s. 3.

widownia, cocktail-bar, na wysokości piętra dookoła łoża, zasłonięte ciężkimi portierami. Poziom artystyczny tych występów nie był wprawdzie olśniewający, ale za to olśniewające były wykonawczynie, dobierane przez dyrekcję z wielkim znanstwem<sup>15</sup>. W nostalgicznych wspomnieniach na próżno jednak szukać informacji, że na działalności klubu ciążył zarzut o handlu żywym towarem<sup>16</sup>.

### „Aktualna i lokalna revietta”

W czasie, kiedy grupa Reflektor pojawiła się na literackiej mapie Lublina, lokalny przemysł rozrywkowy stał się integralną częścią życia miejskiego. Spacerowanie po oświetlonych elektrycznym światłem ulicach, dyskusje w kawiarniach i restauracjach, udział w wieczornych widowiskach – wszystko to stało się oznaką nowoczesnego stylu życia w mieście. Wytworzyło także warunki dla powstawania tekstów literackich, które – jak pisał William Chapman Sharpe – były świadectwem „kolonizacji nocy”; „ciemność, stanowiąca dotychczas barierę dla ludzkiej aktywności, w szybkim tempie przestoczyła się w coś stymulującego”, pobudzającego zmysły, doprowadzając do wykształcenia się miejskiego życia nocnego (*nightlife*)<sup>17</sup>. *Nota bene* warto dodać, że urokowi tej atmosfery uległ również młody Józef Czechowicz, który w 1924 napisał wiersz *Nocna cukiernia*, gdzie przedstawiony został miejski pejzaż po zmroku („perłki tysięcznych lamp na czarnym aksamicie nocy”)<sup>18</sup>.

Pisarzy pociągała nie tylko atmosfera miasta, ale także perspektywa współpracy z przemysłem rozrywkowym. Sprzyjało temu wiele czynników: rosnąca popularność kabaretów literackich, ważne sukcesy rodzimych twórców na tym polu (poczynając od „Zielonego Balonika”) oraz sława, jaką zyskiwały występy dadaistów, futurystów, zaś w Polsce – działalność Pod Picadorem oraz „Qui Pro Quo”, dla których teksty pisali Skamandryci<sup>19</sup>.

Figura pisarza współpracującego z branżą rozrywkową była zjawiskiem stosunkowo nowym. Z tego względu często była postrzegana w sposób ambiwalentny; z jednej strony widziano w niej nową drogę rozwoju kariery,

15 K. Bielski, *Most nad czasem*, Lublin 1963, s. 255.

16 [Anonim], *Echa sprawy Maksza Brodzieńskiego*, „Ziemia Lubelska”, 12.06.1928, s. 2.

17 W.Ch. Sharpe, *New York Nocturne. The City after Dark in Literature*, Princeton 2008, s. 81.

18 J. Czechowicz, *Nocna cukiernia*, [w:] tegoż, *Pisma zebrane*, t. 1, *Wiersze i poematy*, opr. J.F. Fert, Lublin 2012, s. 308.

19 Zob. M. Hemar, J. Lechoń, A. Słonimski, J. Tuwim, *Szopki Pikadora i Cyrulika Warszawskiego*, opr. T. Januszewski, Warszawa 2013 oraz T. Stępień, *Kabaret Juliana Tuwima*, Katowice 1989.

zgodną z „duchem czasu” oraz potrzebami rynku, z drugiej – rozpatrywano w kategoriach dewaluacji dotychczasowego modelu sztuki i roli artysty w nowoczesnym społeczeństwie. Niezależnie od tych rozterek na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego stulecia wytwarzał się nowy model rozrywki, a wraz z nim ulegała stopniowej zmianie samoświadomość pisarzy, którzy w nowych realiach definiowali „swoją własną rolę producentów pisma i słowa w gruntownie odmienionym krajobrazie medialnym”<sup>20</sup>.

W ówczesnych realiach ekonomicznych ich twórczość stawała się przedmiotem konsumpcji regulowanej przez prawo podaży i popytu. Dodatkowym impulsem do takiej współpracy były ówczesne programy literackie, które uznawały wejście artystów do przestrzeni kabaretów i kawiarni literackich nie tylko za gest odcięcia od przebrzmiałych wzorców estetycznych, lecz za znak nowych, coraz bardziej egalitarnych czasów. W ówczesnym dyskursie publicystycznym zawrotną karierę robiło odmiennie na wszystkie sposoby hasło „demokratyzacji”, które było kluczem do opisywania nowych form kontaktu artystów z publicznością.

W realiach lubelskich sprawy prezentowały się nieco odmiennie. Choć w mieście funkcjonowały lokale rozrywkowe, to dostarczycielami tekstów nie byli twórcy literaccy, co widać po poziomie tekstów publikowanych w wydawnictwie „Czarnego Kota”. Kierownictwo tego kabaretu miało zresztą pewne kłopoty z przygotowaniem nowego repertuaru, bo już w 1917 roku ogłosiło konkurs na „aktualną i lokalną revietę”<sup>21</sup>. Zapotrzebowanie na humorystyczne teksty o lokalnych wydarzeniach było dość duże, bo redakcja założonego pod koniec 1918 roku czasopisma „Śmiech” zapowiadała, że chce na swoich łamach skupić „utalentowane pióra humorystyczno-satyryczne i poetyckie z Lublina, Ziemi Lubelskiej oraz ziem przyległych”<sup>22</sup>.

Prezentowane na scenach kabaretów piosenki stawały się popularne także poza ich murami. W opublikowanym na łamach „Ziemi Lubelskiej” artykule *Handlarze i artyści podwórzowi* o tych ostatnich pisano: „Zwykle harmonia i skrzypce. Dzień – niedziela. Repertuar – same nowości z Frascati i Corsa – w swoistej interpretacji wykonawców”<sup>23</sup>. Tworzenie piosenek zapewniało zatem pewną dozę lokalnego rozgłosu (i zarobku). Na podstawie zachowanych źródeł można snuć domysły, z twórcy z grupy Reflektor podejmowali próby nawiązania współpracy z lubelskim przemysłem rozrywkowym. W archiwum Muzeum Józefa Czechowicza w Lublinie zachował się rękopis *Prologu do rewii* autorstwa Konrada Bielskiego. Jest to

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

<sup>21</sup> *Konkurs Czarnego Kota*, „Ziemia Lubelska”, 06.06.1917, s. 4.

<sup>22</sup> *Nota redakcyjna*, „Śmiech” 1918, nr 1, s. 2.

<sup>23</sup> *Handlarze i artyści podwórzowi*, „Ziemia Lubelska”, 17.09.1928, s. 3.

monolog wypowiedziany przez Lilianę Rostańską, która należała do zespołu Teatru Miejskiego w sezonie 1929/1030<sup>24</sup> („Jestem Lily Rostańska – Was znam znakomicie / Bo przecież kiedy ja gram tłumnie przychodzicie”) i na tej podstawie przypuszczać można, że właśnie tam Bielski planował wystawić pisaną (lecz trudno powiedzieć, czy ukończoną) rewię. Warto tutaj dodać, że na łamach „Ziemi Lubelskiej” zachował się jeszcze jeden interesujący trop; w krótkiej notatce anonsującej premierę rewii *Chcemy się bawić* znalazła się informacja, że „na program składają się najnowsze szlagiery nadscenek warszawskich oraz aktualności lokalne pióra: Alfa, Bohemiusa, Quasimodo i innych”<sup>25</sup>; środkowy z tych pseudonimów bywa łączony z Józefem Czechowiczem<sup>26</sup>.

### „Plany wielkiego Lublina” i komornicy

Twórcy Reflektora sięgnęli po gatunek, który cieszył się wówczas dużą popularnością<sup>27</sup>. Zapewne bezpośrednią inspiracją były dla nich szopki Pikadora i Cyrulika Warszawskiego, które podczas występów gościnnych wystawiane były w Lublinie i cieszyły się dużym zainteresowaniem publiczności (zresztą to właśnie stołeczne widowiska były punktem odniesienia zarówno dla recenzentów, jak i reklam publikowanych na łamach lokalnej prasy)<sup>28</sup>. Powstanie lubelskich widowisk było poniekąd sygnałem wielkomiejskich ambicji miasta; szopka miała nie tylko wpisywać się w pejzaż dostępnych w nim rozrywek, lecz miała także przedstawiać – w krzywym zwierciadle, czyli w ramach poetyki gatunku – aktualne życie miasta, aspirującego do rangi jednego z największych ośrodków metropolitalnych w kraju.

Rozwój konceptualizowany był w ramach narracji postępu. Narzucała ona także słownik, w którym kluczową rolę odgrywały nowoczesne z ducha pojęcia „rozwoju”, „rozbudowy” oraz snuty z rozmachem „planów” na dalsze lata, kiedy to miała ziścić się wizja miasta spełniającego standardy ówczesnych metropolii. Dotyczyło to na przykład mocno propagowanych

<sup>24</sup> S. Kruk, *Teatr Miejski w Lublinie 1918–1939*, Lublin 1997, s. 105.

<sup>25</sup> *Komunikat*, „Ziemia Lubelska” 15.12.1927, s. 6.

<sup>26</sup> J. Cymerman, A. Wójtowicz, *Uwagi wydawców*, [w:] J. Czechowicz, *Pisma zebrane*, t. 9, *Varia*, oprac. Jarosław Cymerman, Aleksander Wójtowicz, Lublin 2013, s. 653–654.

<sup>27</sup> Kronikę najważniejszych przedstawień przygotował Marek Waszkiel w pracy *Dzieje teatru lalek w Polsce (do 1945 roku)*, Warszawa 1990, s. 135–190. Zob. też R. Wierzbowski, *Szopka satyryczna – polski gatunek teatralno-literacki*, [w:] *O szopce*, Łódź 1990.

<sup>28</sup> T. Bocheński, *Szopka lubelska*, „Ziemia Lubelska” 15.05.07, s. 3.



w tym czasie ideałów higienicznych oraz eugenicznych, o czym śpiewał jeden z urzędników lubelskiego wydziału sanitarnego:

Czy kto kiedy widział, taki piękny wydział  
 Na Krakowskim trzy.  
 Tam się destyluje i dezynfekuje,  
 Prątkom skręca łby.  
 I czy chcesz mieć syna, czy też córkę,  
 Odpowiednią damy ci broszurkę.  
 Na wszelkie choroby znane są sposoby  
 Na Krakowskim trzy.

Ja już od rana czyszczę w pocie czoła miasto,  
 Tu wapnem polać trzeba, tam smarować pastą  
 [...]  
 Od tylu lat bez przerwy z was hebluję brud!<sup>29</sup>

W równie schematyczny rejestr układały się zarzuty przeciwników zmian, mówiących o nowinkarstwie, zamachach na tradycję, niszczeniu dotychczasowego porządku. Na przykład Roman Nurowski, ówczesny Naczelnik Wydziału Gospodarczego:

Ma wprowadzona być tu  
 kanalizacja  
 Stąd alteracja, stąd irytacja  
 o czegoś prowadzi ta innowacja  
 Ta demokracja, ta sanacja  
 Któż to miasto przyzdobi  
 Któż to lepiej jak ja zrobi?  
 Ma być pono nam wygodnie  
 Lecz ładniejsze me pochodnie  
 Jeszcze będzie sto lat z górą  
 Jeździć fura ma za furą  
 I rozsiewać zapach trupi<sup>30</sup>

W realiach prowincji kluczowy konflikt epoki zyskiwał zupełnie inny wymiar. Jego aktorami stawali się lokalni działacze i urzędnicy, zaś

<sup>29</sup> T. Ptak [K. Bielski], K. Wit [J. Arnsztajn], *Trzecia lubelska szopka polityczna*, Lublin 1931, s. 30–31.

<sup>30</sup> J. Arnsztajn, K. Bielski, W. Gralewski, *Pierwsza Szopka Reflektora*, w zbiorach Muzeum Józefa Czechowicza w Lublinie, sygn. MC 143 R, akt I, k. 12.

przedmiotem nie tyle sprawy uniwersalne, lecz konkretne kwestie związane z bieżącym życiem miasta, wprowadzanymi zmianami oraz innowacjami. Linia frontu w rozgrywającym się wówczas sporze między zwolennikami nowoczesności i tradycji przebiegała w tym wypadku wszędzie tam, gdzie w pejzażu oraz infrastrukturze miasta pojawiały się nowe elementy. Przywołana przed chwilą piosenka Nurowskiego pochodzi z pierwszej szopki, która miała premierę w pierwszą rocznicę przewrotu majowego, a pojawiająca się tam triada pojęć „innowacja” – „kanalizacja” – „sanacja” była wyraźną deklaracją politycznych sympatii autorów po stronie nowych władz kraju. Sięgając do wypracowanego jeszcze na gruncie dyskursu oświecenia imaginarium nadawali przeciwnikom zmian rysy zacofanych wrogów postępu, którzy nie potrafili zrozumieć doniosłości dokonujących się w kraju zmian:

Ma być pono nam wygodnie,  
Lecz ładniejsze me pochodnie.  
Jeszcze będzie sto lat z górą  
Jeździć fura ma za furą.<sup>31</sup>

Ważnym tematem szopek była także modernizacja miasta. Nie odbywała się ona bez przeszkód, związanych z wojennymi zniszczeniami. W jej trakcie miasto straciło sporo ze swojego potencjału; wycofujące się w 1915 roku wojska rosyjskie zniszczyły wiele zakładów i fabryk, a jednocześnie wywoziły sprzęt przemysłowy, a w niektórych przypadkach także personel techniczny<sup>32</sup>. Kilka kolejnych lat okupacji austriackiej przebiegło pod znakiem coraz większej biedy, której nie zażegnały pierwsze lata niepodległości. Lokalne władze podjęły się odbudowania lub ponownego uruchomienia zakładów przemysłowych, często osiągając to „dzięki kredytom i zaliczkom na przyszłe dostawy”<sup>33</sup>, co nastęrczało kolejnych kłopotów związanych z uregulowaniem należności u wierzycieli. Jednak zobowiązania wobec wierzycieli nie wykluczały dalszych planów modernizacyjnych.

Kolejne lata przyniosły ambitne plany rozbudowy. W 1924 roku rozpoczęto prace nad kompleksową wizją rozwoju miasta, analogicznej do tych, jakie stworzono wówczas w innych miastach kraju, między innymi między innymi w Krakowie, Warszawie i Lwowie. Władze stopniowo opracowywały założenia kompleksowej urbanizacji miasta, zaś w 1925 roku

<sup>31</sup> Tamże.

<sup>32</sup> Zob. A. Czuchryta, *Przemysł rolno-spożywczy w województwie lubelskim w latach 1918–1939*, Lublin 2008, s. 29-30 oraz K. Janus, N. Przesmycka, dz. cyt., s. 30–31.

<sup>33</sup> K. Janus, N. Przesmycka, dz. cyt., s. 31.

ogłoszono konkurs na Plan Wielkiego Lublina, mający wyznaczyć kierunek i reguły dalszej rozbudowy<sup>34</sup>. W jego ramach w kilka lat opracowano nakreślony z dużym rozmachem plan modernizacji miasta, które miało stać się nowoczesną metropolią na miarę pierwszej połowy minionego stulecia.

Projekt ten wymagał dużych nakładów finansowych. Sprawa ta nastroczała władzom miejskim nieustannych kłopotów, które miała zażegnać tzw. pożyczka ulenowska, zaciągnięta w 1924 r. pod wpływem (a według niektórych źródeł – naciskiem<sup>35</sup>) władz państwowych przez kilka miast polskich; oprócz Lublina były to między innymi Częstochowa, Radom i Piotrków Trybunalski. Pożyczkodawcą było amerykańska firma Ulen, która „występowała w umowie pożyczkowej w podwójnym charakterze: wierzyciela i wykonawcy inwestycji realizowanych ze środków pożyczonych przez Towarzystwo [Ulen and Company]”<sup>36</sup>. Na mocy podpisanej 25 listopada 1924 roku umowy zobowiązała się do budowy miejskiej sieci wodno-kanalizacyjnej, rzeźni oraz elektrowni. Wzniesienie tej ostatniej dokończone zostało przez władze lokalne, bo reprezentanci firmy wstrzymali prace, uzasadniając to wyczerpaniem środków, jakie zostały przyznane miastu w ramach pożyczki kilka lat wcześniej. Do zakończenia prac konieczne okazało się zaciągnięcie kolejnego kredytu, udzielonego przez Bank Gospodarstwa Krajowego.

Modernizacja Lublina dawała sprzeczne rezultaty. Z jednej strony miasto nabierało coraz bardziej nowoczesnego charakteru, budowa wodociągów i kanalizacji poprawiła higienę i zdrowie mieszkańców, do mieszkań trafiała energia elektryczna. Z drugiej natomiast ten „skok w nowoczesność” został wykonany na kredyt, którego spłaty miasto nie potrafiło udźwignąć. Obsługa i spłata pożyczki ulenowskiej pochłaniała większą część zasobów finansowych, w związku z czym brakowało pieniędzy na rozwiązywanie bieżących potrzeb, których liczba zwiększyła się wraz z nadejściem Wielkiego Kryzysu. Sytuacja poprawiła się dopiero w 1936 roku, kiedy Skarb Państwa pokrył część zaległości z tytułu tejże pożyczki. W rok później władze rządowe obniżyły oprocentowanie pożyczki ulenowskiej dla Lublina z 8 proc. do 3 proc. i wydłużyły termin spłaty do 42 lat<sup>37</sup>.

34 N. Przesmycka, *Modernistyczne założenia urbanistyczne w Lublinie – Dzielnica Zachodnia. Idee i realizacja*, „Teki Komisji Architektury, Urbanistyki i Studiów Krajobrazowych”, t. 4, 2008, s. 137–149; E. Jabłońska-Depuła, *Wielkomięski plan rozwoju Lublina z 1924 roku*, [w:] *Lublin w dziejach i kulturze Polski*, pod red. T. Radzika i A. Witusika, Lublin 1997, s. 237–243.

35 Z. Landau, *Pożyczki ulenowskie*, „Najnowsze Dzieje Polski: Materiały i Studia z Okresu 1914–1939” 1958, t. 1, s. 128.

36 J. Marczuk, *Inwestycje komunalne miasta w latach 1925–1939*, „Rocznik Lubelski” 1881/82, nr 23–24, s. 143.

37 Tamże, s. 144.

W tej perspektywie „majowa zmiana” nie wpłynęła znacznie na sytuację w mieście. Przetasowała hierarchię personalną, wyniosła do władzy nowe osoby, ale nie unieważniła kłopotów, z jakimi Lublin mierzył się w latach wcześniejszych; przeciwnie, te wraz z upływem czasu okazywały się coraz bardziej dotkliwe. O ile w pierwszej szopce (1927) mówiono na ten temat stosunkowo niewiele, bo uwagę autorów przykuwały przede wszystkim sprawy polityczne, o tyle w kolejnych (1930, 1931) stawały się coraz bardziej dostrzegalne, na czym z pewnością zaważyły konsekwencje Wielkiego Kryzysu.

Kłopoty finansowe miasta były jednym z centralnych tematów *Drugiej Szopki Reflektora* (premiera 9 maja 1930 roku). Józef Piechota, który od grudnia 1929 roku pełnił funkcję komisarycznego kierownika Zarządu Miejskiego z ramienia rządu, mówi:

A ledwom na swym stolcu siadł  
I szykowałem mowę rad  
Do urzędników  
Już Ulen kazał kłaniać się  
A Wajsblat zaraz przystał mnie  
Dwóch komorników.

Zabrali mi ostatni grat,  
Kto chciał, na kasę areszt kładł [...].<sup>38</sup>

Kłopoty z wierzycielami nie dotyczyły jedynie pożyczek ulenowskich, bo kasę miasta obciążała także wspomniana tutaj wypłata odszkodowania dla dotychczasowego właściciela miejskich wodociągów – Adolfa Wajsblata (spór między nim a miastem trwał przez całe lata dwudzieste i zakończył się polubowną umową w 1929 roku). Dlatego w *Drugiej Szopce* prezydent miasta zwracał się do publiczności:

Gdy tylu ludzi jest tu wraz,  
Pożyczy może który z was  
Parę tysięcy.  
Magistrat kredyt przecież ma,  
Za miesiąc odda lub za dwa  
Albo i więcej.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> J. Arnsztajn, K. Bielski, *Druga Szopka Reflektora*, w Zbiorach Specjalnych Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej im. H. Łopacińskiego w Lublinie, sygn. 2156, k. 465.

<sup>39</sup> Tamże, k. 466.

Na brak pieniędzy zresztą utyskiwali nie tylko politycy, ale i mieszkańcy, a jedna z bohaterek – filantropka, która zbiera pieniądze dla potrzebujących, mówi

Pojadę do Ameryki  
dla Polski po grosiki<sup>40</sup>

co w kontekście panującego wówczas za oceanem Wielkiego Kryzysu mówi o skali lubelskich kłopotów.

„Czy będzie kredyt i pożyczkę kto nam da?”<sup>41</sup>, pytał w monologu jeden z bohaterów, a słowa te ilustrowały niepokoje społeczności lokalnej, która stała się mimowolnym świadkiem ubocznych efektów procesu modernizacji. Z lubelskiej perspektywy miała ona niewiele wspólnego z patosem ówczesnych narracji państwowotwórczych, w których dominował obraz budowy silnego i świetnie prosperującego kraju. Dysonans między aspiracjami władzy centralnej a doświadczeniami lokalnej wspólnoty odsłaniał problematyczny status tej pierwszej, nie do końca zainteresowanej sytuacją na prowincji. „Pisz, pisz, pisz na Maderę”<sup>42</sup>, radził prezydentowi Piechocie dyrektor miejscowego oddziału BGK. Aluzja do szeroko opisywanych w ówczesnej prasie wczasów marszałka Piłsudskiego była równie czytelna, co nawiązanie do powiedzenia o wysyłaniu listów „na Berdyczów”, czyli podejmowania skazanych z góry na niepowodzenie prób kontaktu.

Widmo bankructwa unosiło się nad Lublinem także w ostatniej szopce. Prezydent nadal skarżył się:

Z tym miastem mam wielki kram.  
Lecz proszę nic nie rozgłaszajcie,  
Pieniądzy nie dadzą nam.  
I mówią u nas już o plajcie.<sup>43</sup>

Chroniczny brak pieniędzy i niemożność zrealizowania finansowych zobowiązań względem wierzycieli najmocniej dochodziła do głosu w scenie, która przedstawiała dialog między nim a widniejącą w herbie miasta kozą, która mówiła z wyrzutem:

<sup>40</sup> T. Ptak [K. Bielski], K. Wit [J. Arnsztajn], *Trzecia lubelska szopka polityczna*, dz. cyt., s. 29.

<sup>41</sup> J. Arnsztajn, K. Bielski, W. Galewski, *Pierwsza Szopka Reflektora*, dz. cyt., k. 48.

<sup>42</sup> T. Ptak [K. Bielski], K. Wit [J. Arnsztajn], *Trzecia lubelska szopka polityczna*, dz. cyt., s. 43.

<sup>43</sup> Tamże, s. 25.

Pan tu sobie śpiewa,  
A ja już nawet korę zjadłam z mego drzewa.  
Pożegnałam się z herbowym splendorem,  
Gdy dzień cały muszę sterczeć z suchym jęczorem.<sup>44</sup>

Jedną z kluczowych figur międzywojennej modernizacji Lublina okazał się komornik. W globalnym imaginariu epoki dominowały postacie zdobywców, wynalazców, nowoczesnych ludzi czynu, którym patronowały „gwiazdy przyspieszenia oraz podboju terytorialnego”<sup>45</sup>. Natomiast widziane z lokalnej perspektywy przemiany układały się w innym porządku, optymistyczne dyskursy epoki oraz wysnute z jej ducha projekty załamywały się w prowincjonalnych realiach, nabierając na ich gruncie odmiennego kształtu. Marshall Berman pisał:

być nowoczesnym to znaleźć się w otoczeniu, które obiecuje przygodę, siłę, radość, rozwój, przemianę nas samych i świata – ale równocześnie grozi zniszczeniem wszystkiego, co mamy; wszystkiego, co wiemy; wszystkiego, czym jesteśmy.<sup>46</sup>

Tymczasem w realiach pogrążonego w kryzysie Lublina rzecz wyglądała zgoła inaczej, bo owa „przygoda” polegała na tym, że słońą cenę za marzenia o planach modernizacji trzeba było zacząć spłacać od ręki, zanim jeszcze wdrożono je w życie. „Być nowoczesnym” oznaczało zatem tyle, co działać pod nieustanną presją komornika, skłonnego „zlicytować [...] nawet herb Lublina”<sup>47</sup>.

W tych okolicznościach kukiełkowe przedstawienie nabierało dodatkowego, metaforycznego wymiaru. W literalnym sensie szopkowe figury poruszane były przez ukrytych przed wzrokiem publiczności animatorów, zaś w przenośnym – przez niewidoczne siły modernizacji, które przesuwały miasto w stronę nowoczesności. Czyniły to w sposób, na który mieszkańcy nie mieli dużego wpływu, bo zarówno posunięcia władz państwowych, jak i konsekwencje ekonomicznego kryzysu sprawiały, że miasto zapadało się pod ciężarem snutych z nazbyt dużym rozmachem projektów. Optymistyczny ton dyskursu państwowotwórczego w lubelskich szopkach został obrócony w swoje przeciwieństwo; wielkie nadzieje przemieniły się w deziluzję, zaś wyobrażona metropolia – w balansujące na krawędzi bankructwa miasto prowincjonalne.

<sup>44</sup> Tamże.

<sup>45</sup> Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Kraków 2006, s. 175.

<sup>46</sup> M. Berman, *„Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”*. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuter, Kraków 2006, s. 25.

<sup>47</sup> T. Ptak [K. Bielski], K. Wit [J. Arnsztajn], *Trzecia lubelska szopka polityczna*, dz. cyt., s. 26.

Wytworzona na gruncie kultury popularnej szopka miała wyraźne ostrze krytyczne. Napisane przez twórców Reflektora teksty nawiązywały do jednego z modelowych tematów nowoczesności: wtargnięcia modernizacyjnych procesów w rzeczywistość peryferyjną. Choć przedstawiały ten proces w poetyce właściwej dla gatunku szopki, to satyryczna perspektywa bynajmniej nie uchylała, lecz – przeciwnie – wysuwała na plan pierwszy wszystkie kłopoty związane z ambitnymi planami awansu cywilizacyjnego. Inaczej niż w przypadku prezentowanych w wielkich miastach spektakli, których uczestnicy stykali się z nowymi formami doświadczenia estetycznego, lubelskie szopki nie wprowadzały widzów w feeryczną przestrzeń, nie zwodziły urokiem fantasmagorii, wreszcie: nie zachęcały do wspólnego snu na jawie. Na scenie mówiono bowiem o kłopotach, z jakimi mieszkańcy miasta mierzyli się na co dzień, wytwarzając w ten sposób poczucie wspólnoty doświadczeń prowincji zawieszanej między wielkim projektem a kredytem.

*Data akceptacji do druku: sierpień 2021 r.*

Aleksander Wójtowicz

Institute of Polish Studies, Maria Curie Skłodowska University (UMCS)

ORCID.ORG/0000-0003-0436-1965

## Modernization on credit: The *Szopki* sketch comedy show in interwar Lublin

### Summary

The sketch comedy *Szopki*, a show staged irregularly (1927–1931) by a trio of poets who clustered round the avant-garde magazine *Reflektor* was a fascinating artistic project combining literary aspiration and popular culture. This article tries to position *Szopki* in the context of the burgeoning entertainment industry and the specific social, political and economic conditions of Lublin, a provincial centre that joined an ambitious modernization project. However, to continue the Great Lublin Project the town needed to borrow more money it could not possibly pay back. No wonder the official narrative of modernization came under an unending barrage of ridicule and derision while local satire revelled in words like crisis, credit, bankruptcy, seizure and sale.

### Key words

Sketch comedy in Poland in the interwar period – satire – popular culture – poetic avant-garde – Lublin – Jan Arnsztajn (1897–1934)

### Słowa kluczowe

Reflektor, awangarda lubelska, szopka satyryczna, kultura popularna, Lublin



## Bibliografia

- J. Arnsztajn, K. Bielski, W. Gralewski, *Pierwsza Szopka Reflektora*, w zbiorach Muzeum Józefa Czechowicza w Lublinie, sygn. MC 143 R.
- J. Arnsztajn, K. Bielski, *Druga Szopka Reflektora*, w Zbiorach Specjalne Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej im. H. Łopacińskiego w Lublinie, sygn. 2156.
- Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Kraków 2006.
- M. Berman, *„Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuter, Kraków 2006.
- K. Bielski, *Most nad czasem*, Lublin 1963.
- Ł. Biskupski, *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku. Kino w systemie rozrywkowym Łodzi*, Warszawa 2013.
- T. Bocheński, *Szopka lubelska*, „Ziemia Lubelska” 15.05.07.
- J. Cymerman, D. Gac, G. Kondrasiuk, *Scena Lublin*, Lublin 2017.
- J. Cymerman, A. Wójtowicz, *Uwagi wydawców*, [w:] Józef Czechowicz, *Pisma zebrane*, t. 9, *Varia*, oprac. Jarosław Cymerman, Aleksander Wójtowicz, Lublin 2013, s. 653–654.
- J. Czechowicz, *Pisma zebrane*, t. 1, *Wiersze i poematy*, opr. J.F. Fert, Lublin 2012.
- A. Czuchryta, *Przemysł rolno-spożywczy w województwie lubelskim w latach 1918–1939*, Lublin 2008.
- D. Fox, *Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy. Z prasowego archiwum dwudziestolecia*, Katowice 2007.
- H. Gawarecki, *O dawnym Lublinie*, Lublin 1974.
- *Historia Lublina w liczbach*, A. Jakubowski, U. Bronisz, E. Łoś, Lublin 2017.
- M. Hemar, J. Lechoń, A. Słonimski, J. Tuwim, *Szopki Pikadora i Cyrulika Warszawskiego*, opr. T. Januszewski, Warszawa 2013.
- E. Jabłońska-Deputa, *Wielkomięjski plan rozwoju Lublina z 1924 roku*, [w:] *Lublin w dziejach i kulturze Polski*, pod red. T. Radzika i A. Witusika, Lublin 1997.
- T. Kłak, *Czasopisma awangardy*, cz. 1, 1919–1931, „Polska Akademia Nauk”, Wrocław 1978.
- E. Krasieński, *Warszawskie sceny 1918–1939*, Warszawa 1976.
- S. Kruk, *Teatr Miejski w Lublinie 1918–1939*, Lublin 1997.
- Kuligowska-Korzeniewska, *Kabaret w złym mieście podczas Wielkiej Wojny oraz M. Szydłowska, Gwiazdy i meteory lwowskiego „Ula”*, [w:] *Kabaret – poważna sprawa*, pod red. D. Fox i J. Mikołajczyka, Katowice 2015.
- Z. Landau, *Pożyczki ulenowskie*, „Najnowsze Dzieje Polski: Materiały i Studia z Okresu 1914–1939” 1958, t. 1.

- J. Marczuk, *Inwestycje komunalne miasta w latach 1925-1939*, „Rocznik Lubelski” 1881/82, nr 23–24.
- T. Ptak [K. Bielski], K. Wit [J. Arnsztajn], *Trzecia lubelska szopka polityczna*, Lublin 1931.
- N. Przesmycka, *Modernistyczne założenia urbanistyczne w Lublinie – Dzielnica Zachodnia. Idee i realizacja*, „Tekna Komisji Architektury, Urbanistyki i Studiów Krajobrazowych”, t. 4, 2008.
- *Reflektor. Materiały archiwalne i prasowe*, oprac. J. Cymerman, A. Wójtowicz, Lublin 2018.
- H. Segeberg, *Literatura w kulturze przemysłowej*, przeł. B. Balicki, „Teksty Drugie” 2012, nr 6.
- W.Ch. Sharpe, *New York Nocturne. The City after Dark in Literature*, Princeton 2008.
- M. Siedlecki, *Z ziemi lubelskiej: jesień 1915 r.*, Kraków 1916.
- T. Stępień, *Kabaret Juliana Tuwima*, Katowice 1989.
- S. Tomkiewicz, *Wycieczka w lubelskie*, Kraków 1916.
- M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce (do 1945 roku)*, Warszawa 1990.
- W. H. Wierzbicki, *O teatrach i wszelkich widowiskach w Lublinie*, „Ziemia Lubelska” 23.10.1919.
- R. Wierzbowski, *O szopce*, Łódź 1990.
- A. Wójtowicz, *Nowa Sztuka. Początki (i końca)*, Kraków 2017.