

WANDA ACHREMOWICZOWA

DOLE I NIEDOLE  
DYREKTORÓW „TOWARZYSTW” TEATRALNYCH

OBRAZKI Z ŻYCIA TEATRU W LUBLINIE I LUBELSKIM W W. XIX

W interesującej książce Jerzego Szaniawskiego *W pobliżu teatru*<sup>1</sup>, zbiorze wspomnień o osobistych kontaktach autora z teatrem, najcieplejsze słowa poświęca on teatrowi Reducie i jego dyrektorowi, którego imię nosi teatr lubelski. Znajdujemy tu też bezpośrednie nawiązanie do przeszłości naszego teatru. Szaniawski cytuje słowa Wincentego Rapackiego, charakteryzujące zespół pod dyrekcją Tomasza Andrzeja Chełchowskiego.

[...] Były to wszystko młodziutki talenty wierzące ślepo w swojego przewodnika. Posłuszne na każde jego skinienie, bo trupę swoją urządził Chełchowski na wzór, powiedzmy klasztoru. Mieszkało to wszystko w jednym domu, jadło przy jednym stole, bawiło się w swoim kółku, zawierało mariaże, a nawet, jeśli temu wierzyć — pobierało równą gażę. Nie było między nimi wygórowanej zawiści, nikt nie nosił głowy wyżej od drugiego, bo o wartości każdego z nich decydowała światła wola dyrektora<sup>2</sup>.

Słowem — ciągnie dalej Szaniawski — jakbyśmy czytali o „Reducie”. Zauważmy, że Chełchowski, aktor, dyrektor teatru, wychowawca wielu znakomitych aktorów, działał przeszło sto lat temu (około r. 1830), a więc w zaraniu istnienia teatru polskiego. W sto lat później aktor, dyrektor teatru i pedagog Osterwa dał teatrowi swemu ustrój podobny.

Żałuję, że wiem o Chełchowskim tak mało, a inni także wiedzą niewiele. Dziwi mnie nawet, że w „Reducie” nie omawiano szerzej działalności tego człowieka i nie starano się zebrać o nim więcej wiadomości [...]. Tomasz Chełchowski, dyrektor z Lublina, pozostał w cieniu. Można o nim niedużo przeczytać w pożółkłych kartach rzadkich książek, po które sięga niewiele.

Słowa te, czytane zresztą kilka lat temu, podnieciły moją ciekawość i choć nie jestem specjalistką w dziedzinie teatru, zaczęłam szukać. Poznawszy bliżej Chełchowskiego, zobaczyłam, że był on indywidualnością bardzo bujną i złożoną, ale niepodobną do Juliusza Osterwy. Uwydatniły to wymownie wydane przez Stanisława Dąbrowskiego pa-

<sup>1</sup> J. Szaniawski, *W pobliżu teatru*, Warszawa 1956, s. 205—206.

<sup>2</sup> W. Rapacki, *Sto lat sceny polskiej w Warszawie*, Warszawa 1925, s. 107.

miętniki aktora Stanisława Krzesińskiego *Koleje życia*<sup>3</sup>. Bardziej pasuje do niego niż miano przewodnika i wychowawcy określenie J. Szczublewskiego „wielki kondotier małej teatralnej prowincji”<sup>4</sup> z tym zastrzeżeniem, że i „wielkie” sceny w Krakowie oraz Lwowie były terenem jego działalności, której dzieje czy charakterystyka rozsądziłyby ramy niniejszego szkicu nie mającego ambicji naukowych. Ograniczę się do kilku informacji i obrazków z życia teatru w Lublinie i na Lubelszczyźnie w XIX w., które wyłoniły się z przewertowanych przeze mnie materiałów, zdają sobie sprawę, że niekompletnych. Chodzi mi o zainteresowanie szerszego grona czytelników przeszłością naszego teatru i może pobudzenie teatrologów do dalszych poszukiwań i prac obecnie już dość licznych.

Lublin był w pierwszej połowie XIX w. miastem małym i bardzo zaniedbanym. Miał jednak zaszczeplone przez teatr kolegium jezuickiego zainteresowania teatralne. Ten szkolny teatr, który dawał od czasu do czasu przedstawienia publiczne, „wpływał na wychowanie młodzieży religijne przede wszystkim, a nadto i estetyczne. Tę samą rolę spełniał względem starszego społeczeństwa, które miało sposobność bywać na przedstawieniach”<sup>5</sup>. Zjazdy sejmikowe i trybunalskie były okazją do różnych zabaw, również i teatralnych.

Pierwsze lata XIX w. nie były dla polskiego teatru pomyślne: pożar Lublina w r. 1803, a potem okupacja austriacka zahamowały rozwój życia kulturalnego. Kamienica wynajęta dla przedstawień teatralnych przy ul. Korce (dziś Królewskiej), tzw. Komediałnia, spłonęła wraz z wszystkimi urządzeniami teatralnymi. Wędrownie „kompanie” grywały to w pałacu Parysowskim (przy ul. Bernardyńskiej, dziś Dąbrowskiego), to u pijarów, to w dawnym pałacu Potockich (przy ul. Zielonej)<sup>6</sup>. Ale i wtedy, gdy dzięki przedsiębiorczości mieszczanina Rodakiewicza powstał teatr stały w r. 1822 przy ul. Jezuickiej, róg Dominikańskiej (obecnie kino Staromiejskie) — dyrektorzy zmagali się z wielu trudnościami. Gmach teatru miał poważne niewygody i usterki, które mogły zagrażać bezpieczeństwu widzów w razie pożaru czy jakichś zamieszek. Wprawdzie niektórzy określali gmach teatru jako „wygodny, ciepły i dość gustownie urządzony”, była to jednak opinia zbyt pochleb-

<sup>3</sup> St. Krzesiński, *Koleje życia, czyli materiały do historii teatrów prowincjonalnych*, Warszawa 1957.

<sup>4</sup> „Pamiętnik Teatralny”, (1961), z. 1, s. 131.

<sup>5</sup> Ks. L. Zalewski, *Teatr kolegium jezuickiego w Lublinie*, Lublin 1938, s. 10.

<sup>6</sup> Dane czerpałam z prac: St. Dąbrowski, *Teatr w Lublinie i teatry w Lubelskim*, Lublin 1929 i H. Gawarecki, *Dzieje pierwszego budynku teatralnego w Lublinie*, „Kamena”, (1954), nr 4.

na<sup>7</sup>. Z korespondencji magistratu z budowniczym miejskim jeszcze w roku 1865 dowiadujemy się, że: 1. parter ma jedno wyjście, drzwi otwierają się do wewnątrz, 2. korytarz koło łóż tak wąski, że otwarcie drzwi łóżowych zajmuje go w całości, 3. schody do łóż balkonu i galerii niewygodne i nietrwale, 4. drzwi główne muszą być poszerzone, 5. wejście na sceny teatru ciemne i ciasne<sup>8</sup>. Remonty przeprowadzano parokrotnie: 1853, 1866, 1867.

Potrzeby jednego zespołu, czy — jak mówiono wtedy — „towarzystwa” jako tako zaspokajał. Zdarzało się jednak, że w Lublinie działały dwie kompanie, np. w latach 1829—1831 T. Chełchowskiego i Kajetana Nowińskiego, które na jakiś czas połączyły się z sobą, a później rozdzieliły i zaciekle rywalizowały nie tylko o powodzenie u publiczności, ale i o sam gmach teatru posuwając się nieraz do bardzo drastycznych „kawałów”, jak tarasowanie wejścia do teatru, usuwanie dekoracji i kulis, co zrobił przy pomocy skrzykniętych chłopaków S. Krzesiński, aktor Nowińskiego, chcąc uniemożliwić przedstawienie Chełchowskiemu. Ten jednak poradził sobie, zajął teatr i dał tragedię *Roksolana, czyli trzy sułtanki* mimo poważnych braków w inscenizacji, zakrawających na antycypowaną parodię przedstawienia Nowińskiego, który miał grać tę samą sztukę. Nazajutrz, gdy teatrem zawiadnął Nowiński, spojono suflera do nieprzytomności, w czasie arii sułtanki rozległo się miauczenie kota, splątano sznury kurtyny, a wreszcie „w najdramatyczniejszej scenie aktu trzeciego Solimana z Roksolaną” spadł tuż przed nogami małżonków Nowińskich „gruby kawał drąga”. To było trochę za drażliwe! Mogli oboje pozbawieni być życia. Oburzenie publiczności było nie do opisania! „Przestępca zdołał się ukryć, a sztuka mimo tych zaburzeń, tak się podobała”, że „żądano jej powtórzenia”<sup>9</sup>.

Ponieważ Nowiński uzyskał dzierżawę teatru, Chełchowski zbudował obok w podwórzu „amfiteatr pod gołym niebem przybrawszy i osłoniwszy boki świeżą choiną”<sup>10</sup>, co było pociągające w czasie dni pogodnych, ale w słotne odstraszało publiczność.

Jeszcze więcej przedsiębiorczości i pomysłowości musieli wykazywać dyrektorzy kompanii ruszając na prowincję. Tylko Puławy zapewniały salę teatralną w pałacu Czartoryskich. W Zamościu, Lubartowie, Białej, Międzyrzeczu, Hrubieszowie, Krasnymstawie, Łukowie, Łęcznej itd. było bardzo różnie. W ujeżdżalni czy po prostu w stajni, „w świątyni istot owies spożywających, gdzie żłób służył zapewne za pulpit dla kapeli”

<sup>7</sup> Z. Sierpiński, *Obraz miasta Lublina*, Warszawa 1839, s. 145.

<sup>8</sup> Wojewódzkie Archiwum Państwowe w Lublinie, „Magistrat”, nr 1272, s. 125 (WAPL).

<sup>9</sup> Krzesiński, *Koleje życia*, s. 133—136.

<sup>10</sup> Tamże, s. 136.

przykrego zaduchu nie mogły usunąć choiny. W Zamościu grywano w budynkach fortecznych, w jednej z kazamat, albo w gmachu akademickim. W Krasnymstawie grano też w ujeżdżalni albo w domu Cieszkowskiego, gdzie generał Słotwiński kazał grać dla swojej rodziny i zaproszonych gości. Po przedstawieniu była wieczerza z udziałem artystów i tańce. Lubartów mógł służyć tylko oberżą.

Nie brakło mniej i bardziej dramatycznych przygód. Tak np. jedna z obywaterek Krasnegostawu pożyczyła deski do budowy sceny, a Chełchowski samowolnie poobrzymał za długie. Właścicielka zażądała zwrotu, Chełchowski nie chciał oddać. Rozpoczął się długi proces sądowy. Komornik zajął parę koni z bryczką. Chełchowski dopędził go i zdobycz odebrał, co doprowadziło komornika do choroby. Wydano rozkaz aresztowania awanturniczego dyrektora, ale sprzyjający Chełchowskiemu burmistrz ostrzegł go, radząc po cichu wyjechać<sup>11</sup>.

Ten gwałtowny opór Chełchowskiego nie tylko wynikał z jego bujnego temperamentu, ale był obroną własnego środka komunikacji niezwykle cennego dla „teatru na kółkach”. Wynajmowanie koni, przeważnie u handlarzy Żydów, było bardzo kosztowne. Osobno trzeba było płacić właścicielowi koni, bryczki, półkoszka, osobno furmanowi. Chełchowski wpadł na sprytny pomysł. Mając w r. 1840 przewieźć teatr z Lublina do Radomia umówił się o kupno koni i zadatkował 10 dukatów zobowiązując się wpłacić całość na miejscu. W Radomiu odebrał zadatek, a zwrócił konie, przez co oszczędził około 500 złp<sup>12</sup>.

W Białej w czasie jednego przedstawienia „podniesienie tworzące scenę zawałiło się i aktorowie znikli pod deskami. Szczęściem nikt nie został uszkodzony”<sup>13</sup>.

Nocować trzeba było bardzo niewygodnie w oberżach lub w „sali” teatralnej, a w czasie wędrówek pod gołym niebem w stogu siana.

Takiemu życiu, pociągającemu młodych romantyką przygód i czarem oklasków choćby niewybrednych widzów prowincjuszy, towarzyszyła często bieda granicząca z głodem. Toteż skład osobowy kompanii zmieniał się: jedni trwali wiernie przy danym dyrektorze, inni szukali korzystniejszego angażu lub na własną rękę z częścią kolegów zakładali nowe towarzystwa. Dyrektorstwo obejmowały również kobiety, np. Joanna Salmonowicz. Stosunki te znalazły wymowny wyraz w powieści Sewera *U progu sztuki* obrazujące życie wędrownego teatru w Małopolsce. Mówią o tym pamiętniki aktorów, zwłaszcza dawniejszych.

<sup>11</sup> Tamże, s. 159 i n.

<sup>12</sup> K. Estreicher, *Teatra w Polsce*, Warszawa 1953<sup>2</sup>, t. III, s. 77.

<sup>13</sup> St. Krzesiński, *Krótki rys dziejów teatrów prowincjonalnych w Polsce od r. 1827 do 1839*, „Świat Dramatyczny”, (1839) 100.

Zdarzało się, że przedstawienie trzeba było odwołać żalosnym oświadczeniem: „Dla braku w kasie teatr zamyka się”<sup>14</sup>.

Dyrektorzy, nie zawsze zresztą wobec swych aktorów lojalni, ratowali sytuację uciekając się do różnych sposobów. Chełchowski np. szczęśliwie grał w karty, przecząc opinii, że to łączy się z niepowodzeniem w miłości. Znane bowiem były jego awanturki w tej dziedzinie. Raz np. „Wygrał nieszpętną sumkę w gotowiznie, powóz z końmi, i to pięknymi, zegarek złoty, bryczkę na resorach”<sup>15</sup>. Zapełniały kasę benefisy ulubionych artystów albo występy gościnne sław stołecznych, a nawet atletów i cyrkowców. Częściej jednak trzeba było się uciekać do pożyczek zaciąganych u lichwiarzy. Tak w Białej — Brzeziński, i to bez porozumienia z aktorami, wystawił taki rozpaczliwy rewers: „Sprzedaję starozakonnemu NN całą moją garderobę, dekoracje, bibliotekę, wszystkie rzeczy i moich aktorów [sic!] za 600 złp., których jeśli nie zwrócę w przeciągu czterech tygodni, wszystko do niego należy”<sup>16</sup>. Aby wykupić zastawione rzeczy potrzebne do przedstawienia, musiano zaciągać nowe długi. Tylko zapełniona widownia mogła w takich wypadkach wybawić towarzystwo z „niewoli”. Toteż zjednywano publiczność gorliwie sposobami, które dziś mogą się wydawać naiwne. Tak w małych miasteczkach organizowano uroczysty wjazd teatru. Wozy aktorów przejeżdżały pędem przez ulice. „Na czele karawany jechał na oklep na pstrokatej kobyle ortmacher-Żydek [...], jadący trzymał w ręce wielką chorągiew siedmiokolorową z napisem: «Trupa artystów pod dykcją pana X». Tak przeleciał całe miasto cwałem, na jaki się jego biedna szkapą zdobyć mogła, wołając: «Szanowna publiczności! Jutro w całej okazałości dla twojego uweselenia będzie przedstawiony monodram *Icek za pieczętowany*»”<sup>17</sup>. Rozlepiano wielkie afisze z rysunkami i przesadną reklamą, nieraz podającą niemal całą treść sztuki. Aktorzy zachwalali przedstawienie w oberżach, sklepach czy na placach albo wędrowali od domu do domu z biletami okraszając swoje odwiedziny dowcipami i anegdotami, w czym podobno celował Nowiński. Dobierano repertuar do gustów publiczności, co z kolei najlepiej umiał robić Chełchowski. Najbardziej podobały się „melodrammy” i „komedyoopery”.

<sup>14</sup> Krzesiński, *Koleje życia*, s. 132.

<sup>15</sup> Tamże, s. 150.

<sup>16</sup> Krzesiński, *Krótki rys dziejów teatrów...*, s. 101—102. Chełchowski nie przebierał w środkach, gdy chciał uwolnić się od wierzycieli. Jedna z anegdot podaje, że w r. 1846, narobiwszy długów we Lwowie, uciekł do Salzbrunn i tu podał do gazet własny nekrolog, który przedrukowały gazety krajowe. Po wykupieniu za bezcen jego weksli przez przyjaciół, wrócił do Lwowa i ukazał się oczom zdumionych lichwiarzy w sztuce *Żywy nieboszczyk*. Patrz W. Filler, *Jan Królikowski*, Warszawa 1959, s. 17—18.

<sup>17</sup> Tamże, s. 20.

Trzeba było przy tym pobudzić ciekawość fascynującym tytułem. Najczęściej zmieniano tytuł mało wymowny, co było niekiedy powodem niezadowolenia samej publiczności. „Kurier Warszawski” z 26 III 1839 zamieścił taką notatkę od swoich korespondentów z Lublina: „Życzyć by można, aby dyrektor [Cheichowski] niektórych dzieł nie przechrzcizwał [sic!]: raz *Widmo krwawe*, potem *Nieboszczka*; raz *Koszyk wiśni*, potem *Kto pod kim dołki kopie*; raz *Wdowa 30-tysiącletnia*, potem *Rycerz z feniksa*. To i autorowi krzywdę czyni i publiczność zwodzi”<sup>18</sup>. Do tytułu autentycznego dodawano wyjaśnienie za pomocą typowego słówka „czyli”, a więc np. tragedia *Inez de Castro*, czyli *morze łez*, *Szary człowiek*, czyli *podróż do Jerozolimy*. Ten tytuł jeszcze wydał się „za szary” i sztukę dano pod tytułem *Zwierciadło czarnoksiężskie*, czyli *samotnik na siedlisku czartów*. Zmiany te wywoływały czasem sprzeciw cenzury, dopatrującej się w nich chęci przemycenia jakichś sztuk nieprawomyślnych<sup>19</sup>.

Publiczność reagowała bardzo żywo, ale nie zawsze w sposób właściwy. H. Rzewuski w *Pamiętkach Pana Seweryna Soplicy* opowiada, że panowie szlachta oklaskiwali nie tylko aktorów, ale i wchodzących znajomych deputatów, albo żądali przerwania gry, „pokąd kielich rąk nie obejdzie”. Widzowie, niewybredni jeśli chodzi o warunki lokalowe i poziom artystyczny repertuaru, domagali się liczenia się ze swą opinią i swoistego szacunku. Oto mały przykład. Wielkie powodzenie miała w Lublinie w r. 1830 melodramma *Zoko*, czyli *małpa brazylijska*, o której Krzesiński mówi, że „należała do cudów teatralnych”. On właśnie grał w niej tytułową rolę małpy, wystudiowawszy „łazy małpki, którą [...] w Lublinie mieli pewni państwo”. Zastrzegł jednak swoje incognito. „Na afiszu nawet umieszczone były gwiazdki, bo miałem sobie za ubliżenie, aby nazwisko artysty kłaść przy rolach zwierzęcych”. Tymczasem pewien doboz w 3 pułku liniowym piechoty Żorż rozgłosił niby pod sekretem, że on będzie grać tę rolę. Krzesiński, nie chcąc odstąpić swych laurów, gdy rozległy się oklaski, nie pozostał na scenie nieruchomo jako małpa zabita, ale zerwał się, zdjął maskę i podziękował za owacje. Obu-

<sup>18</sup> Tamże, s. 19—20.

<sup>19</sup> W Kaliszu dano amatorskie przedstawienie pod tytułem *Natęty*, tymczasem nacelnik wojenny w czasie przedstawienia przekonał się, „że istotna nazwa jej jest *Leliwe*. Jakkolwiek zaś wedle doniesienia generał majora księcia Gołcyna sztuka ta nie mieści w sobie nic podejrzanego, z tym wszystkim z uwagi iż przedstawiona była pod tytułem zmyślonem, podobało się W. Księciu Namiestnikowi Królestwa rozkazać mi zakomunikować o powyższem, a to w celu, czy nie uznam potrzebnem wydać w tym przedmiocie odpowiednich rozporządzeń”. Pismo dyrektora Głównej Komisji Spraw Wewnętrz. i Duchown. w Warszawie do Gub. Cyw. w Lublinie z dnia 16 maja (4 czerwca) 1858 r., WAPL, „Rząd Gub. Lub.”, nr 4, s. 69.

rzenie publiczności na dobosza było tak wielkie, że musiał się w obawie pobicia ukrywać<sup>20</sup>.

Niedługo potem, gdy dawano jako benefis Nowińskiej i Chełchowskiego tragedię *Machabeusz*, czyli *wzięcie Jerozolimy* i Nowińska wywołana przez bardzo licznie zgromadzoną publiczność ośmieliła się w swej przemowie wyrazić niezadowolenie z dochodu, „Publiczność obraziła się i odstąpiła od uczęszczania”<sup>21</sup>.

Chętnymi bywalcami teatru byli oficerowie, którzy nie liczyli się z wyznaczonymi godzinami przedstawienia, a raczej zmuszali do respektowania ich rozkładu czasu: „[...] woleli przyjemne chwile wieczoru spędzić na świeżym powietrzu, czekając aż do capstrzyku, przy którym odbierali różne rozkazy, potem udawali się na kolację i dopiero przybywali do teatru”. Zdarzało się więc, że „przy większej sztuce publiczność wracała z teatru w dzień biały”<sup>22</sup>.

Z biegiem czasu zaczęła widownię zapełniać młodzież szkolna. Prawdopodobnie reagowała również bardzo żywo, co wymagało kontroli pedagogów. Pismo inspektora gimnazjum w Lublinie do prezydenta miasta z dnia 11 lutego (23 lutego) 1865 r. domaga się przysyłania do szkoły afiszów teatralnych i biletu „krzesłowego” dla dyżurującego nauczyciela. „Bez tego młodzież szkolna pozbawiona właściwego dozoru doczekałaby się w końcu stanowczego tej zabawy wzbronienia, na czym p. Dyrektor trupy najwięcej by ucierpiał”<sup>23</sup>.

Sytuacja finansowa teatru uzależniona była oczywiście od wydarzeń politycznych. Grywano zazwyczaj trzy razy w tygodniu, ale bywały dłuższe przerwy. Żałoby dworskie po zgonie cesarza i członków rodziny cesarskiej trwały najmniej parę tygodni, a po zgonie Aleksandra I i Mikołaja I — trzy miesiące. W latach 1863/64 teatr był nieczynny przez 15 miesięcy. Były jednak i okazje intratne. Teatr dawał w dni galowe (np. w rocznicę urodzin Aleksandra II) przedstawienia bezpłatne, których koszt przeważnie pokrywał gubernator<sup>24</sup>. Takim pomyślnym dla towarzystwa Nowińskiego wydarzeniem był przyjazd cesarza Mikołaja I do Zamościa w roku 1829 dla obejrzenia robót fortyfikacyjnych. W kazamatach mieszczących teatr Nowiński i Wąsowicz podali Najjaśniejszemu Panu wiersz powitalny ułożony przez Nowińskiego. Na scenie żywy obraz — apoteoza cesarza: Parnas z Apollinem, muzami i gracjami, a w głębi wśród rozsuwających się stopniowo obłoków po pierwsze Najjaśniejszego Pana z „jeniuszem sławy” ponad nim. „Pan na-

20 Krzesiński, *Koleje życia*, s. 83—84.

21 Estreicher, op. cit., t. III, s. 72.

22 Krzesiński, *Koleje życia*, s. 132.

23 WAPL, „Magistrat”, nr 1272.

24 WAPL, „Rząd Gub. Lub.”, nr 4, 62.

tychmiast oświadczył swoje zadowolenie, a nazajutrz artyści otrzymali z dobrotliwej jego ręki hojny podarek. Obraz ten był układu p. Liewen miniaturzysty obecnego naówczas w twierdzy”<sup>25</sup>.

Minęło kilkanaście miesięcy i inna atmosfera zapanowała w Lublinie. Zapał patriotyczny ogarnął całe miasto. Podsycały go oczywiście podniosłe przedstawienia teatralne, np. sztuka Dmuszewskiego *Okopy na Pradze*. Nowiński zaproponował, ażeby cały przychód oddać do Kasy Narodowej. Chełchowski chciał dać tylko połowę oświadczając, że dla ojczyzny umierać z głodu nie myśli. Doszło nawet do bójki z Nowińskim. „[...] wszyscyśmy powstałi na Chełchowskiego rzucając mu w oczy całą część na niego wypadającą, obiecując ją wypełnić z naszych następnych dochodów”<sup>26</sup>.

Antagonizm dyrektorów pogłębiał się i doszło do rozłamu. Nowiński napisał poemat sceniczny *Orzeł Biały*. Sztuka miała wielkie powodzenie. Chełchowski, wdarszy się gwałtem do teatru, dał przedstawienie pod tytułem *Mogiła Kościuszki czyli Polska powstająca* — właściwie żywy obraz alegoryczny z deklamacją i muzyką: Orzeł Biały trzymający w szponach na wstędze amarantowej napis „Polska powstająca” i postać kobiety w bieli i amarantowym płaszczu przedstawiająca Polskę. „Wszystko to oświecone ogniem bengalskim stanowiło jedyną ozdobę całego widowiska”<sup>27</sup>.

Po zajęciu Lublina przez wojska rosyjskie powrócono do repertuaru dawnego popularniejszego, jak wspomniana *Roksolana*, *Matka Żoko* czy *Chłop milionowy*. Po upadku powstania i zaostrzeniu kursu rządowego znów trzeba było zmagać się z trudnościami w wyborze sztuk. Wolno było wystawiać tylko sztuki zatwierdzone przez cenzurę warszawską i grane w teatrach warszawskich. Z tego powodu nie pozwolono na odegranie tragedii Szekspira *Król Lear* i *Makbet* ani tragedii Korzeniowskiego *Karpaccy górale*. Komedia Korzeniowskiego *Wąsy i peruka* wystawiona przez Chełchowskiego w lutym 1858 r. stała się powodem niezadowolenia wojennego naczelnika guberni lubelskiej, a tłumaczenie gubernatora cywilnego, że jest dozwolona przez cenzurę warszawską, gdyż znajduje się w księgarniach i grana była w Wilnie, uznane zostało za niewystarczające<sup>28</sup>.

W tych warunkach naśladowanie Warszawy było nie tylko pogonią za modą, ale płynęło też z konieczności spowodowanej względem na ograniczenia przez cenzurę. Teatry po powstaniu styczniowym dbały — jak

<sup>25</sup> „Świat Dramatyczny”, s. 79, w *Kolejach życia* relacja o tym przyjęciu cesarza z nieco innymi szczegółami na s. 71—72.

<sup>26</sup> Krzesiński, *Koleje życia*, s. 126.

<sup>27</sup> Tamże, s. 127.

<sup>28</sup> WAPL, „Rząd Gub. Lub.”, nr 4, s. 58.

pisze Dąbrowski — aby się nie narażać władzom niecenzuralnymi sztukami; wiecznie żywą sztuką narodową, jedyną sztuką dopuszczalną przez cenzurę rosyjską byli zawsze „Krakowiaczy i Górale, mimo że był to dla narodu proch zapalny i dynamit”<sup>29</sup>. A jednak i ona stała się w r. 1864 powodem zajścia, które przypłacił dyrektor Ratajewicz przykrościami i grzywną. W piśmie Sądu Kryminalnego do prezydenta miasta czytamy: „Aktorka Bobrowska, obecnie zbiegła, w kilku strofkach zmieniła śpiewkę przez cenzurę niedozwoloną”. Następuje polecenie zbadania, czy Bobrowska uczyniła to raz jeden i czy Ratajewicz został już ukarany grzywną 10 rubli, a na końcu prośba o szybką odpowiedź, „gdyż sprawa ta pod szczególną kontrolą władzy wyższej zostaje”<sup>30</sup>.

Wszystkie te liczne i nader dokuczliwe trudności nie zahamowały rozwoju teatru lubelskiego. W latach osiemdziesiątych cieszył się tu powodzeniem zespół A. Trapszy. W r. 1886 powstał nowy gmach teatru, obecnie teatr im. Juliusza Osterwy, którego działalność należy już do wieku XX.

Chcę jeszcze wrócić do Chełchowskiego. Z przytoczonych epizodów wyłania się postać raczej mało sympatyczna, jednak nieprzeciętna i godna opracowania specjalnego, choćby w tzw. „białej serii” PIW-u.

Mimo skromnego wykształcenia i przeciętnych zdolności aktorskich miał on duży wpływ na aktorów, zwłaszcza na młodych. O dydaktyce Chełchowskiego opinie są różne, trwają spory co do wartości jego „szkoły”, a jednak wszyscy stwierdzają, że potrafił wyczuć talenty i stworzyć zwarty zdyscyplinowany zespół zwany ongiś „pensjonatem”. Młodzież godziła się na jego despotyzm, rygor niemal wojskowy. Nie znosił oporu w organizowaniu widowisk. Jan Królikowski musiał „przywdziać spódnicę i w roli starej panny w sztuce *Z siedmiu najbrzydsza* obudzić w publicznie śmiech homeryczny”. Ale jednocześnie „miał ten dar, że umiał ze słodyczą, gdy chciał, ubarwić bardzo wszystko, o czym mówił”<sup>31</sup>. Był troskliwym opiekunem zespołu, na równi z aktorami znosił wszystkie trudy, urządzał przyjacielskie zabawy, majówki, zapewne i biesiady przy kieliszku. Dla młodych „cyganów” nienaganność etyczna nie była warunkiem autorytetu. Imponował rzutkością, pomysłowością, sprytem niemal bezczelnym, humorem. Młodzi wierzyli, że prowadzi ich do sławy.

Czy porównanie doli teatru XIX-wiecznego z dzisiejszą pozwala na jakies uogólnienia? Wobec kina, radia, telewizji, udoskonalonych środków komunikacji miejsce teatru w kulturze jest inne, inna jest też pozycja artystów. A jednak chyba postęp techniczny i przeobrażenia spo-

<sup>29</sup> S. Dąbrowski, op. cit., s. 278.

<sup>30</sup> WAPL, „Magistrat”, nr 1272, s. 8.

<sup>31</sup> Krzesiński, *Koleje życia*, s. 166.

łeczne nie zmieniły psychiki ludzkiej do gruntu. Stosunki międzyludzkie pozostały takie same w wielu dziedzinach.

LA BONNE ET LA MAUVAISE FORTUNE  
DES DIRECTEURS DES „SOCIETES” DRAMATIQUES  
Images de la vie théâtrale  
à Lublin et dans la province lublinoise au XIX<sup>e</sup> s.

Pour peindre ses images de la vie des „sociétés” — compagnies d'art dramatique à Lublin même et dans la province alentour au XIX<sup>e</sup> s. et en particulier dans la première moitié de celui-ci, l'auteur s'est servie non seulement d'études connues sur l'histoire du théâtre et de mémoires publiés par des acteurs, mais encore des matériaux inédits des Archives Voïvodales de Lublin. Elle décrit les difficultés de toutes sortes: pénurie des locaux, des ressources financières, concurrence entre compagnies, déplacements nécessaires pour des tournées dans les villes de la province, auxquelles devaient faire face les directeurs. Elle caractérise dans les lignes générales le répertoire et les obstacles suscités par la censure russe qui ne permettait que les pièces déjà jouées à Varsovie, prenait ombrage des allusions ou parenthèses relatives à la situation contemporaine et les punissait. L'auteur s'étend quelque peu sur le caractère patriotique des représentations au cours du Soulèvement de novembre 1831. Parmi les directeurs de sociétés dramatiques, elle fait une place particulière à Thomas André Chełchowski qui fut également directeur de théâtre à Cracovie et à Lwow. Elle souligne son esprit d'entreprise et ses qualités de metteur en scène, ainsi que son intuition à découvrir les jeunes talents. De son „école” sont sortis d'éminents acteurs, p. ex., Jan Królikowski. Malgré un certain despotisme, Chełchowski savait gagner les sympathies des jeunes et groupa autour de lui une troupe cohérente et pleine d'allant. Ce personnage relativement peu connu mérite, estime l'auteur, une monographie à part.