

Alicja Kędziora

## DYREKTOR TEATRU W XIX WIEKU

### Modele zarządzania teatrem na przykładzie występów gościnnych Teatru Łódzkiego w Petersburgu

Adam Grzymała-Siedlecki w *Świecie aktorskim naszych czasów* przedstawił zbiór cech, które powinny charakteryzować dobrego przedsiębiorcę teatralnego na przełomie XIX i XX wieku: „Musiał się znać na sztuce, a więc na repertuarze (choćby z punktu widzenia kasy), musiał się znać na grze aktorskiej, musiał mieć duży zapas zmysłu gospodarczego. Mógł nie być człowiekiem dobrym czy porządnym, mógł być nawet gałganem, ale musiał być sympatyczny, bez tego ani rusz! Musiał być zdrow jak koń, by znieść trudy i kłopoty. Musiał mieć twardą łapę, by trzymać w garści zbiorowość aktorską (...). Musiał swoich „milusińskich” umieć trzymać w ryzach, ale musiał też w nim żyć dar kompromisu, kompromisu między sztuką a ambicjami aktorskimi (...)”<sup>1</sup>.

Dyrektor teatru musiał być więc bardzo wszechstronnym człowiekiem. Nie tylko znajomość literatury dramatycznej, tajników aktorstwa czy sekretów reżyserii decydowały o powodzeniu przedsięwzięcia. Dobry dyrektor powinien być sprawnym przedsiębiorcą, taktownym mediatorem, zdecydowanym i energicznym człowiekiem. Dyrektor teatru końca XIX wieku był odpowiedzialny za angaż aktorów, politykę repertuarową i obsadę, wynajęcie i utrzymanie budynku, promowanie swojego teatru, współpracę z radą miasta, urzędami cenzuralnymi, zarządzanie finansami teatru. Dwuosobowy model zarządzania (dyrektor administracyjny i artystyczny) był już wówczas znany<sup>2</sup>, chociaż w zespołach prowincjonalnych i wędrownych nadal jeszcze rzadko spotykany.

W Teatrze Łódzkim w latach 1895–1903 nie było funkcji kierownika artystycznego. Dyrektorzy obejmujący stanowisko dyrektorskie byli odpowiedzialni zarówno za stronę artystyczną, jak i finansową przedsięwzięcia. Sprawne połączenie obu funkcji wymagało nie lada umiejętności i począwszy od momentu powstania pierwszej stałej sceny w Łodzi w 1888 roku aż do wybuchu rewolucji w 1905 nikomu się to nie udało.

<sup>1</sup> A. Grzymała-Siedlecki, *Świat aktorski moich czasów*, Warszawa 1973, s. 213.

<sup>2</sup> M.in. Michał Wołowski był kierownikiem artystycznym w sezonie letnim 1895 w teatrzyku ogródkowym „Wodewil”, Stanisław Przybyszewski pełnił tę funkcję podczas występów gościnnych zespołu Bolesława Bolesławskiego w Petersburgu w marcu 1903 roku, w wędrownym towarzystwie operetkowo-dramatycznym Adolfiny Zimajer kierownikiem artystycznym był Marceli Trapszo, a w Teatrze Polskim w Petersburgu (1892/1893) – Kazimierz Kamiński.

Wszyscy dyrektorzy, nazwani przez Grzymałę-Siedleckiego „dostojnym poczem samobójców finansowych”<sup>3</sup>, byli albo krytykowani za pogoń za zyskiem kosztem repertuaru, albo bankrutowali, skupiając się na wysokim poziomie artystycznym przedstawień. Pamiętać jednak należy, że Łódź była miastem specyficznym. Na przełomie wieków był to ośrodek głównie robotników i niemieckich przedsiębiorców. Nic więc dziwnego, że spotkawszy się po raz pierwszy z taką publicznością, nawet wytrawni antreprenery, tacy jak Julian Grabiński, Jan Puchniewski, Józef Teksel, Łucjan Kościelecki czy Czesław Janowski, których z całą pewnością nie można posądzić o nieudolność organizacyjną, rezygnowali z prowadzenia teatru w tym mieście. W 1895 roku dyrekcję Teatru Łódzkiego, przy ogromnym aplauzie krytyki i zadowoleniu publiczności, objął Michał Wołowski.

Michał Wołowski (1851–1900)<sup>4</sup> rozpoczął karierę aktorską w 1871 roku w teatrze krakowskim. Jego droga do dyrektorskiego stolka była raczej nietypowa. Pod pseudonimem Marzeński (Marzyński) występował w teatrach krakowskim, lwowskim oraz prowincjonalnych (m.in. Ignacego Kalicińskiego w Kórniku). W 1895 roku (1 VI–13 IX) pracował jako kierownik artystyczny w warszawskim teatrze „Wodewil”, kierowanym wówczas przez Lucjana Dobrzańskiego. Dyrekcję Teatru Łódzkiego objął 29 września 1895 roku i prowadził do marca 1900. Przez wszystkie te lata wiódł aktywne życie literackie, publicystyczne i dramatopisarskie. Był autorem wielu szkiców literackich, opowiadań, dramatów i powieści. Przez szereg lat współpracował z warszawskimi pismami (m.in. z „Kurierem Warszawskim”, „Gazetą Polską”, „Tygodnikiem Ilustrowanym”, „Wiekiem”). Doświadczenia te wpłynęły na wizerunek „dyrektora-literata”, przez jaki był postrzegany. Wołowski nie posiadał takiego doświadczenia w kierowaniu teatrem, jak wcześniejsi łódzcy antreprenery, ale znał – jako aktor – środowisko artystyczne, jako recenzent – gusty publiczności i sposoby odbioru spektakli, jako dramaturg zaś – najnowsze tendencje teatralne<sup>5</sup>. Wołowski był ponadto o wiele lepiej wykształcony i obyty ze współczesnymi nurtami artystycznymi, a dla artystów był większym autorytetem niż poprzedni dyrektorzy.

Wołowski był to właśnie „więcej kierownik artystyczny niż przedsiębiorca teatralny”<sup>6</sup>. W tym wypadku jednak pojęcie „kierownik artystyczny” to znacznie więcej niż osoba dbająca o wysoki poziom przedstawień. Wołowski nie skupił się tylko na sprawnym prowadzeniu teatru. Jego działalność obejmowała również szeroko pojęte życie teatralne Łodzi: organizowanie wieczorów fredrowskich, stworzenie pierwszego w dziejach Łodzi Teatru Ludowego, zainicjowanie pracy nad ustawami regulującymi stosunki między aktorami a dyrektorami i teatrami a urzędami, remont budynku teatralnego (Wołowski rozpoczął dyrekcję sceny łódzkiej od remontu budynku teatralnego na własny koszt). Ponadto był ciągle aktywnym dramatopisarzem i publicystą.

<sup>3</sup> A. Grzymała-Siedlecki, dz. cyt., s. 191.

<sup>4</sup> *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965* Z. Raszewskiego (red.), Warszawa 1973, t. 1, s. 809, mylnie podaje datę urodzenia Michała Wołowskiego. Dyrektor urodził się nie w 1891 roku, a w 1851.

<sup>5</sup> S. Dąbrowski, J. Tynecki, *Teatr Łódzki 1895–1900 pod dyrekcją Michała Wołowskiego*, cz. I. *Michał Wołowski (szkic biograficzny)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1900, nr 21, s. 106.

<sup>6</sup> S. Łapiński, *Dwa ostatnie sezony teatralne w Łodzi*, (w:) *Scena polska w Łodzi 1844–1901*, Łódź 1901, s. 30.

Dyrekcja Wołowskiego była najdłużej trwającą dyrekcją od powstania Teatru Łódzkiego. Była także najlepszą. Dyrektor nie szedł na żadne kompromisy repertuarowe – zrezygnował zupełnie z operetek, wodewili i melodramatów. Pokusił się również o dawanie w Łodzi prapremier. Zaprzestał praktykowanego do tej pory zwyczaju podążania w ślad za repertuarem warszawskim. Jako pierwszy w dziejach sceny łódzkiej stworzył repertuar autorski. Kształtował go według własnych upodobań literackich. Za jego dyrekcji publiczność łódzka mogła obejrzeć m.in. *Wieczór trzech króli* i *Komedię omyłek* Williama Shakespeare'a, *Szczęście w zakątku* Hermanna Sudermanna, *Dziką kaczkę* Henryka Ibsena, *Dzwon zatopiony* i *Samotnych* Gerharda Hauptmanna. Repertuar Wołowskiego był jednak zdecydowanie repertuarem rodzimym, zarówno klasycznym, jak i współczesnym. Dyrektor długo pracował nad premierą sztuki, aby inscenizacja wypadła jak najlepiej. Udało mu się skupić wokół siebie grono wybitnych artystów (m.in. Rozalia Bartoszevska, Maria Przybyłko, Władysława Ordon, Helena Zimajer-Rapacka, Michał Tarasiewicz, Antoni Fertner, Józef Mielnicki, Władysław Staszkowski) i nieprzeciętnego reżysera (Marian Winkler). Przedstawienia Teatru Łódzkiego cieszyły się aprobatą krytyki. Za kierownictwa Wołowskiego scena łódzka była bezapelacyjnie najlepszym teatrem prowincjonalnym w Polsce. Michał Wołowski planował także organizowanie konkursów dramatycznych (jeden z nich na sztukę ludowo-mieszczańską, drugi bez ograniczeń tematycznych)<sup>7</sup>, które jednak – z powodu braku funduszy – nie zostały doprowadzone do skutku. Najlepszy teatr prowincjonalny w Polsce wymagał określonych nakładów finansowych, których publiczność łódzka nie mogła zwrócić. Stanisław Łapiński, krytyk teatralny, określił Wołowskiego jako „fantastę” i „marzyciela”, zbyt idealistycznie podchodzącego do kwestii finansowych<sup>8</sup>. Teodor Jeske-Choiński dodawał, że dyrektor „dbał za wiele o stronę artystyczną przedsiębiorstwa. Nie był kupcem, spekulantem, czym zręczny dyrektor teatru być powinien”<sup>9</sup>.

Fiasko imprezy Wołowskiego wynikało nie z faktu, iż był on większym teoretykiem niż praktykiem, lecz z rozbieżności między jego wizją teatru a oczekiwaniami łódzkiej publiczności. Prowadził teatr według z góry powziętego wzorca, zbyt mało uwagi przywiązując do kosztów. Wołowski stworzył scenę, nie licząc się z zapotrzebowaniem odbiorców. A raczej licząc się z bardzo wąskim kręgiem odbiorców. Kierował repertuar głównie do polskiej inteligencji. Rozmach wystawień rzeczywiście mógł zachwycać, lecz pociągał za sobą ogromne koszty – nawet przy kompletach na widowni – które nie mogły się zwrócić.

Historycy i krytycy działalności Wołowskiego zarzucali mu skłonność do fantasmagorii, idealizm, nieostrożność w podejmowaniu decyzji, nieprzeciętne, lecz niepotrzebne zaangażowanie<sup>10</sup>. Przyczyną klęski Wołowskiego była nieumiejętność pogodzenia misji teatru z dochodowym przedsiębiorstwem. Nie umiejąc zrezygnować z kierunku, jaki obrał dla swojej sceny, doprowadził do jej finansowego upadku.

---

<sup>7</sup> A. Kuligowska-Korzeniewska, *Scena obiecana. Teatr polski w Łodzi 1844–1918*, Łódź 1995, s. 83 i 90.

<sup>8</sup> S. Łapiński, dz. cyt., s. 29–30.

<sup>9</sup> T. J. Ch. [T. Jeske-Choiński], *Światła i cienie*, „Wędrowiec” 1900, nr 24, s. 411.

<sup>10</sup> S. Dąbrowski, J. Tynecki, dz. cyt., s. 108.

Ogromne koszty, które niosły ze sobą łódzkie inscenizacje, dyrektor starał się zrekomensować wyjazdami gościnnymi – do Warszawy i Petersburga. Impreza Wołowskiego doskonale funkcjonowała w trakcie gościnnych występów. Znakomicie uwiadczała artystyczne ambicje i mechanizm administracyjny Teatru Łódzkiego. To, co nie sprawdzało się w łódzkich warunkach, znalazło doskonale pole do popisu w carskiej i polskiej stolicy.

Istotne wydają się zwłaszcza wizyty Teatru Łódzkiego w Petersburgu, gdyż pozwalają na porównanie sposobu zarządzania teatrem przez Michała Wołowskiego z modelem pracy innego antreprenera Teatru Łódzkiego, również goszczącego z zespołem w Petersburgu – Henryka Grubińskiego.

Henryk Grubiński (1846–1918)<sup>11</sup> objął dyrekcję teatru zaraz po rezygnacji Michała Wołowskiego (1900). Kierował sceną łódzką przez trzy sezony. Wychowanek warszawskiej Szkoły Dramatycznej, przez wiele lat pracował w teatrzykach ogródkowych i towarzystwach prowincjonalnych. W 1873 roku został przyjęty do zespołu dramatycznego Warszawskich Teatrów Rządowych. Grywał role komiczne i charakterystyczne. Od 1882 do 1889 roku pełnił funkcję reżysera w Teatrze Małym i Teatrze Farsy. Wykładał w Szkole Dramatycznej Emila Derynga i w Klasie Dykcji i Deklamacji przy Warszawskim Towarzystwie Muzycznym. Dyrekcja Teatru Łódzkiego w latach 1900–1903 była jego debiutem na stanowisku kierowniczym. W polskich teatrach przełomu XIX i XX wieku funkcję dyrektorów pełnili zazwyczaj aktorzy, a Henryk Grubiński, wychowany w środowisku teatralnym, miał wielką szansę na poznanie tajników zarządzania tą instytucją.

Grubiński powrócił do typu teatru czysto komercyjnego („zarobkowego”<sup>12</sup>). Jego repertuar był niemal dokładnie wzorowany na warszawskim, uzupełniany wielokrotnie farsami i operetkami. Nie oznacza to jednak, że był to repertuar płytki. Grubiński wystawiał także wartościowe pozycje dramaturgiczne, zwłaszcza współczesne dramaty polskie i europejskie. Posiadał jednak większy od Wołowskiego zmysł administracyjny. Dostosowywał repertuar do potrzeb publiczności. Teatr Łódzki był instytucją prywatną, bez jakiegokolwiek subwencji był zupełnie zależny od frekwencji widowni. Być może taka polityka repertuarowa sprawdziłaby się w teatrzykach ogródkowych, jednak w Łodzi zawiodła zupełnie. Nowy dyrektor ratował deficyty kasowe również wyjazdami gościnnymi i zapraszaniem znanych artystów (Helena Marcello, Roman Żelazowski, Aleksandra Lüde, Sada Yacco, Wanda Siemaszkowa, Kazimierz Kamiński, Bolesław Leszczyński) na występy. Nie udało mu się jednak nigdy osiągnąć tak wysokiego poziomu artystycznego, na jaki wyniósł łódzką scenę Michał Wołowski, powodzenie teatru było więc dużo mniejsze. Pomijając brak racjonalnej polityki repertuarowej, Grubiński nie skompletował solidnego zespołu. Bardzo szybko ujawniły się braki obsadowe, czego nie mogła zrekomensować obecność kilku wybitnych artystów.

Nowy dyrektor położył zdecydowanie większy nacisk, niż poprzedni, na administracyjną stronę teatru. Doprowadził, co nie udało się Wołowskiemu, do powstania konkursu dramatycznego. Wkrótce po objęciu teatru rozpoczął opracowywanie planu założenia kasy zapomogowo-pożyczkowej oraz ustawy pozwalającej na wypłacanie

<sup>11</sup> *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, dz. cyt., s. 209.

<sup>12</sup> *Szlakami dyrekcji teatru łódzkiego*, „Scena i sztuka” 1908, nr 47, s. 2.

aktorom części gaży w okresie letnim. Nie udało mu się tych zamierzeń doprowadzić do końca. Nieudana wyprawa do Petersburga przechyliła szalę goryczy aktorów, którzy zmusili dyrektora do odejścia.

Obaj dyrektorzy starali się właściwie interpretować intencje publiczności, przewidywać ich zapotrzebowania. Michał Wołowski, nie godząc się na kompromisy repertuarowe, powołał do życia Teatr Ludowy (1898) – pierwszy w Łodzi teatr dla publiczności rekrutującej się z warstw robotniczych. Krytycy zarzucali dyrektorowi, że była to bardzo spóźniona inicjatywa, a przecież przygotowanie takiego przedsięwzięcia, wypracowanie odpowiedniego kierunku rozwoju, pokonanie wielu przeszkód administracyjnych i znalezienie na ten cel funduszy wymagało ogromnego poświęcenia.

Dyrektor teatru miał być nie tylko pośrednikiem między sceną a publicznością, ale także powinien normować stosunki między artystami a różnymi urzędami. Zarówno Grubiński, jak i Wołowski starali się unormować prawny status aktorów, a także uregulować ich prawa i powinności. Podczas pierwszej petersburskiej wizyty (1898) Wołowski, korzystając z pomocy tamtejszych prawników, opracował Ustawę Stowarzyszenia Pomocy Aktorów Prowincjonalnych<sup>13</sup>. Ponieważ nie udało się zatwierdzić dekretu, ciężko wyrokować, jak duży posiadałby zasięg. Jednak samo podjęcie inicjatywy zasługuje już na uznanie. To, co nie udało się Wołowskiemu, udało się przeprowadzić jego następcy. W 1903 roku Henryk Grubiński doprowadził do powstania Towarzystwa Teatralnego<sup>14</sup>.

Teatr łódzki gościł w Petersburgu trzykrotnie. Dwukrotnie, w roku 1898 (26 II/10 III–17 III/29 III) i w 1900 (2/15 III–28 III/10 IV) zespół łódzki przywiózł do carskiej stolicy Michał Wołowski, natomiast raz, w 1903 roku (24 II/9 III–7/20 III), przyjechał Henryk Grubiński. Pierwsza gościnna wizyta łódzkiego zespołu była najlepiej przygotowana i zyskała największe powodzenie finansowe. Michał Wołowski zadbał o nawiązanie kontaktów zarówno artystycznych (z Polonią i artystami rosyjskimi), jak i administracyjnych. Dyrektor wyjeżdżał do carskiej stolicy kilka dni wcześniej od reszty zespołu. Wykorzystywał ten czas na dopełnienie niezbędnych formalności: uzyskanie odpowiednich pozwoleń od rady miasta i urzędów cenzuralnych, wynajęcie sali, roz reklamowanie występów w prasie, ogłoszenie repertuaru oraz na porozumienie z rosyjską Polonią, bez której żadne przedsięwzięcie kulturalne w Petersburgu nie mogło liczyć na powodzenie. Zwłaszcza stosunki dyrektora z prasą petersburską były przyjazne. Polskojęzyczny „Kraj” na wiele dni przed rozpoczęciem występów ogłaszał repertuar polskiego teatru. Przed ponownym przyjazdem zespołu do Petersburga na jego łamach ukazała się obszerna charakterystyka – apoteoza Teatru Łódzkiego<sup>15</sup>. Oba pobyty w carskiej stolicy zyskały pochlebne recenzje, nie tylko w petersburskim „Kraju”<sup>16</sup>, rodzimym „Gońcu Łódzkim”<sup>17</sup>, „Gazecie Warszawskiej”<sup>18</sup>, ale także

<sup>13</sup> „Kurier Warszawski” 16 III 1898, nr 87, s. 6.

<sup>14</sup> *Suplement siódmy do dziejów teatralnych miasta Łodzi. W 75-lecie powstania Polskiego Towarzystwa Teatralnego w Łodzi 1903–1978*, Łódź 1978.

<sup>15</sup> Ursyn, *Teatr łódzki w Petersburgu*, „Kraj” 28 II 1900, nr 9, s. 13.

<sup>16</sup> „Kraj” 28 II 1898, nr 1; 14 III 1898, nr 11; 7 I 1900, nr 1; 31 III 1900, nr 13.

<sup>17</sup> „Goniec Łódzki” 19 II 1898, nr 15; 21 III 1898, nr 40; 10 II 1900, nr 43; 1 IV 1900, nr 87.

<sup>18</sup> „Gazeta Warszawska” 4 III 1898, nr 72; 15 III 1898, nr 82; 18 III 1898, nr 85.

w pismach rosyjskojęzycznych<sup>19</sup>. To, że Wołowski był finansowym optymistą, nie zmieniało faktu, iż był on zapobiegliwym administratorem. Karol Estreicher napisał o Wołowskim, że jako jeden z nielicznych przedsiębiorców teatralnych potrafił zadbać o dobrą organizację przedstawień na wysokim poziomie<sup>20</sup>.

Dobór sztuk i obsada podczas wizyt w warszawskich teatrach i w Petersburgu były wyłącznie decyzją dyrektorów. Obaj ściśle przestrzegali tej zasady. Prawą ręką antreprenera był najczęściej reżyser. Za dyrekcji Michała Wołowskiego funkcję tę pełnili Marian Winkler i Marceli Trapszo, Henryka Grubińskiego – Ludwik Wostrowski i Antoni Róžański. Petersburskie przedstawienia Łódzkiego Teatru w 1898 i 1900 roku reżyserował Marceli Trapszo, w 1903 roku – Antoni Róžański. Obaj artyści dorywczo zajmowali się reżyserowaniem przedstawień w Łodzi, Trapszo reżyserował w Teatrze Łódzkim od 1890 roku, Róžański – od 1893.

Pierwsza wizyta Teatru Łódzkiego wyznaczyła początek końca dramatu pozytywistycznego na scenach polonijnych. Wołowski zdecydował się na pokazanie dziesięciu utworów pozytywistycznych (m.in. *Pierwszy bal* i *Bzy kwitną* Zygmunta Przybylskiego, *Spudlowani* i *Syn Kazimierza Zalewskiego*, *Sprawa kobiet* Michała Bałuckiego), które istotnie cieszyły się największym powodzeniem. Oprócz tego wystawiono dwie sztuki ludowe (*Maciek Samson* Jana Galasiewicza i *Marcin Łuba* Sewera), jedną historyczną (*Towarzysz pancerny* Michała Wołowskiego), jeden utwór Aleksandra Fredry (*Pan Benet*) i jeden dramat modernistyczny Gabrieli Zapolskiej (*Małka Szwarcenkopf*).

Na pierwszy wieczór drugiej wizyty (1900) Michał Wołowski wybrał *Ciężkie czasy* Michała Bałuckiego i *Straduję* Zofii Mellerowej. W ciągu kolejnych wieczorów wystawiono osiem polskich komedii (*Grochowy wieniec* Antoniego Małeckiego, *Amerikanina* Mieczysława Skirmunta, *Burzę* Ignacego Grabowskiego, *Towarzysza pancernego* Michała Wołowskiego, *Flirt* oraz *Gęsi i gąski* Bałuckiego, *Dwór we Włodkowicach* Zygmunta Przybylskiego, *Oddajcie mi żonę* Adolfa Abrahamowicza). Trzy pozostałe utwory to ukłon Wołowskiego w stronę nowej dramaturgii. *Woźnica Henschel* i *Kolega Crampton* Gerharda Hauptmanna oraz *Ścigana* Tadeusza Jaroszyńskiego świadczą o nieuchronnej reformie dramatu i teatru, a zarazem rozpoczynają nowy kierunek przedstawień polonijnych. Doskonale świadczy to o aktualności repertuaru Wołowskiego. Dyrektor, oprócz żywego reagowania na nowinki dramaturgiczne, umiał stworzyć jednolity, koherentny obraz swojego teatru. Wołowski w większym stopniu narzucał publiczności własną wizję teatru, niż odczytywał ją z zapotrzebowania widowni, chociaż podczas występów gościnnych nie miało to aż tak dużego znaczenia, jak podczas pracy w stałym teatrze.

Zespół Michała Wołowskiego podczas pierwszej petersburskiej wizyty zaprezentował 23 sztuki w ciągu dziesięciu wieczorów<sup>21</sup>, podczas drugiej – 14 utworów w ciągu trzynastu wieczorów. Henryk Grubiński pokazał 15 sztuk podczas czternastu wieczorów. Trzecia wizyta pokazała, że nowy dyrektor przyjeżdżając do Petersburga, nie miał konsekwentnej linii repertuarowej. Dyrektor Teatru Łódzkiego większy nacisk – niż wszyscy przedsiębiorcy do tej pory – położył na współczesną dramaturgię. Utwory

<sup>19</sup> Przychylnie nastawione było zwłaszcza petersburskie pismo „Teatr i isskustwo”.

<sup>20</sup> K. Estreicher, *Drużyny teatralne*, Kraków 1899, s. 6.

<sup>21</sup> Stałą praktyką zespołów goszczących w Petersburgu było wystawianie podczas jednego wieczoru dwóch lub trzech utworów. Najczęściej łączono ze sobą sztukę kilkuaktową z jednoaktówkami.

Tadeusza Konczyńskiego (*Otchłań*), Edwarda Grabowieckiego (*Sprawa Kępiny*), Stanisława Graybnera (*Salamandra*), Kazimierza Tetmajera (*Sfinks*), Stanisława Kozłowskiego (*Luminarz*) i Jana Augusta Kisielewskiego (*W sieci*) to bez wątpienia sztuki nowatorskie nie tylko dla polonijnej publiczności. Ponieważ jednak nie cieszyły się one tak dużą popularnością, jak farsy i komedie, Grubiński szybko zrezygnował z wystawiania kolejnych dramatów współczesnych, chociaż w planach miał pokazanie jeszcze co najmniej pięciu: *Małych dusz* Stefana Krzywoszewskiego, *Kajetana Oruga* Tadeusza Konczyńskiego, *Dianę* Stanisława Kozłowskiego<sup>22</sup>, *Matkę* Stanisława Przybyszewskiego i *Ahasvera* Gabrieli Zapolskiej<sup>23</sup>. Kolejne wieczory wypełniły sztuki Mariana Gawalewicza (*Barkarola*, *Babunia*, *Stare długi*), Adolfa Abrahamowicza (*Teść*), Ryszarda Ruszkowskiego (*Wesele Fonsia*), Michała Bałuckiego (*Pan Damazy*, *Grube ryby*), Albina Sylwane (*Rezerwista*) i Cyryla Danielewskiego (*Z własnych funduszy*). Dyrektor nie zaprezentował, jak jego poprzednik, jednolitego wizerunku teatru. Dobór sztuk świadczył raczej o kierowaniu się w wyborze repertuaru gustami publiczności.

Michał Wołowski przywiózł w 1900 roku do Petersburga 19 artystów. Dwa lata później zespół zapewne był tak samo liczny, chociaż znamy nazwiska tylko 10 artystów. Henryk Grubiński zdecydował się na zaangażowanie dużego trzydziestopięcioposobowego zespołu.

Parą amantów podczas pierwszej petersburskiej gościny byli Władysław Ordon i Michał Tarasiewicz. Role bohaterskie odtwarzali Ewelina Wróblewska i Antoni Różański. Józef Sosnowski kreował amantów serio i bohaterów, Józef Mielnicki – lekkich amantów, Amelia Rotter – subretki. W skład zespołu wchodziło także: dwóch komików – Marian Winkler i Mieczysław Frenkiel, czterech aktorów charakterystycznych – Marcei Trapszo, Marian Kiernicki, Edward Olszewski, Władysław Staszkowski oraz dwie artystki charakterystyczne – Józefa Modzelewska i Rozalia Bartoszevska. Zespół uzupełniały Helena Zimajer-Rapacka, Dominika Kiernicka i Aleksandra Trapszo.

Charakterystyczna (Rozalia Bartoszevska), amantka (Amelia Rotter), naiwna (Wanda Biernacka), jedna aktorka do ról salonowych (Stefania Gromnicka) oraz wszechstronna Gabriela Morska stanowiły zespół kobiecy podczas występów w 1900 roku. Na zespół męski składali się: lekki amant (Józef Mielnicki), amant bohaterski (Karol Kopczewski) oraz dwóch komików charakterystycznych (Edward Olszewski i Antoni Różański). Marian Winkler, oprócz ról komicznych, kreował w tym roku także postacie serio charakterystyczne. Jest bardzo prawdopodobne, że w Petersburgu występowali także inni artyści, lecz ponieważ nie odnotowała ich żadna, nawet nie-przychylna, recenzja, z czystym sumieniem można je uznać jako siły po prostu „użyteczne”.

Korespondenci, zwłaszcza warszawscy, zgodnie podkreślali wysoki, w porównaniu z poprzednimi zespołami, poziom artystyczny Teatru Łódzkiego, zarówno pod względem repertuarowym, jak i wykonawczym<sup>24</sup>. Witold Filler, charakteryzując zespoły

<sup>22</sup> „Kraj” 31 I 1903, nr 5, s. 21.

<sup>23</sup> „Kraj” 18 I 1903, nr 3, s. 20.

<sup>24</sup> „Kurier Warszawski” 1 III 1898, nr 72, s. 9–10; „Gazeta Warszawska” 18 III 1898, nr 85, s. 3.

prowinjonalne, mówił o tym, „jak głęboka przepaść dzieliła styl gry zespołu Wołowskiego od wrzaskliwego »Kulissenreizerstwa« jego poprzedników”<sup>25</sup>.

Grubiński skompletował grupę 35 artystów. Najbardziej doświadczeni byli aktorzy zaangażowani jeszcze przez Wołowskiego, a w Rosji występujący po raz kolejny: Stefania Gromnicka, Antoni Różański, Karol Kopczewski, Rozalia Bartoszevska, Józef Mielnicki, Edward Olszewski, Wanda Audran. Do nich dołączyła amantka Zofia Trzcńska (Rawicz), aktorki komiczno-charakterystyczne: Sabina Ceremużyńska i Helena Czarnecka, liryczno-charakterystyczne: Zofia Czaplńska, Laura Dunin i Zofia Jakubowska, charakterystyczna Stanisława Słubicka, naiwne: Helena Pawłowska (Łącka), Irena Gniewosz (Leśniewska), Jadwiga Turowicz. Oraz aktorzy charakterystyczni: Karol Ceremużyński, Janusz Orliński, Roman Bartoszewski, Waław Gurynowicz, Jan Jakubowski, Kazimierz Stepnowski (Kazimierz Junosza-Stępowski), aktor charakterystyczno-komiczny Stanisław Miciński, 19-letni komik Jerzy Leszczyński, amanci: Zygmunt Noskowski, Włodzimierz Kosiński, Władysław Lenczewski, Aleksander Hubert. Do Petersburga pojechali także artyści znani obecnie już tylko z nazwiska: Kołakowski, Dworakowska, Romańska, Brydziński.

Kariery tych artystów potoczyły się różnie, niektórzy z nich zniknęli ze sceny po kilku sezonach, o niektórych nie wiemy zgoła nic, inni zdobyli sławę w Warszawie lub Krakowie. W 1903 roku stanowili oni zespół przeciętny, wyższy poziomem artystycznym od trup wędrownych, lecz niski w porównaniu z innymi teatrami stałymi.

Zespół Henryka Grubińskiego był mniej zgrany niż trupa Michała Wołowskiego. Ten ostatni zdecydował się na zabranie ze sobą tylko tych artystów, którzy występowali w – z góry zaplanowanym – repertuarze. Wołowski zaangażował artystów do określonego projektu. Repertuar i zespół były od siebie wzajemnie zależne. Wołowski nie mógł swobodnie dobierać sztuk już podczas pobytu w Petersburgu, gdyż nie miał wystarczającej liczby artystów o odpowiednim emplingu. Na to natomiast mógł sobie pozwolić Henryk Grubiński, dysponując 35-osobowym zespołem, w którym samych aktorów charakterystycznych było co najmniej dziewięciu. Tak duży zespół był bez wątpienia zaletą występów petersburskich, gdyż podnosił poziom artystyczny przedstawień i pozwalał na wystawianie sztuk wieloobsadowych. Z punktu widzenia finansowego był jednak fatalną decyzją.

Najbardziej zadowolający, zarówno pod względem artystycznym, jak i finansowym, był pierwszy pobyt Teatru Łódzkiego w Petersburgu. Żadna z kolejnych wizyt nie wzbudziła takiego zainteresowania prasy, jak pierwsza. Żadna też nie zdobyła takiego sukcesu finansowego, choć na wszystkie przedstawienia publiczność chodziła z równym zapalem. Aktorzy i reżyser zyskali uznanie krytyki. Dyrektora chwalono za dobór repertuaru, skład zespołu, dobrą organizację. Dochód pozwolił na opłacenie wszystkich kosztów i powrót do Łodzi ze sporym zyskiem. Artyści, oprócz rzęsiстых oklasków na każdym przedstawieniu, otrzymali również kosze kwiatów i kosztowne podarunki. W miarę upływu czasu zainteresowanie Teatrem Łódzkim, niestety, malało. Nie można tu oczywiście mówić o niepowodzeniu finansowym czy pustej widowni, ale z całą pewnością w 1900 roku artyści wrócili z lżejszymi kieszeniami niż dwa lata wcześniej.

---

<sup>25</sup> W. Filler, *Melpomena i piwo*, Warszawa 1960, s. 214.



Anna Kuligowska-Korzeniewska<sup>26</sup> podkreśla, że trzecia wyprawa Teatru Łódzkiego nad Nową była najmniej udana pod względem finansowym. Jest to bez wątpienia prawdą, choć nie można tu mówić o kompletnym niepowodzeniu. Teatr Grubińskiego odnosił sukcesy, widownia na większości przedstawień była zapełniona, artyści otrzymali na zakończenie występów kosze kwiatów, drogie upominki i szczerze słowa podziękowań, przez cały pobyt występom towarzyszyły pochlebne recenzje.

Czy zaciekawieniem publiczności petersburskiej można mierzyć poziom artystyczny Teatru Łódzkiego? Publiczność uczęszczająca na polskie przedstawienia była bardzo grymaśna i nielojalna. Spadek zainteresowania występami zespołu łódzkiego nie musi świadczyć o jego degradacji artystycznej, repertuarowej czy aktorskiej, może równie dobrze oznaczać znudzenie tym teatrem, kolejny, tak częsty w historii teatru polonijnego w Rosji, kaprys publiczności. Można natomiast pokusić się o porównanie stylów zarządzania teatrem obu dyrektorów. Dla Henryka Grubińskiego występy gościnne w Petersburgu były ostatnią deską ratunku dla jego finansów. Michał Wołowski „nie traktował letniej wizyty swego teatru jedynie jako okazji do zbitcia majątku, lecz także jako dalszy ciąg walki o prawdziwy teatr”<sup>27</sup>.

Obie wizyty Wołowskiego były starannie zaplanowane. Odpowiednia reklama (zwłaszcza podczas drugiej gościnny), nawiązanie kontaktów z artystami rosyjskimi, które potem zaowocowały występami rosyjskich zespołów w Łodzi, współpraca z prasą i odpowiednimi urzędami to podstawy powodzenia dwóch pierwszych wizyt Teatru Łódzkiego w carskiej stolicy. Wielu artystów zespołu Wołowskiego występowało wcześniej w Petersburgu. Być może dzięki nim dyrektor dokładnie poznał warunki pracy. Wołowski był przekonany o słuszności wyjazdu do Rosji, w czym upewniła go wizyta w Petersburgu w styczniu 1898 roku, a więc bez mała trzy miesiące przed rozpoczęciem występów. Zapewne już wtedy odbyły się wstępne rozmowy z właścicielami sal teatralnych, urzędnikami magistratu i urzędów cenzuralnych.

Występy gościnne Grubińskiego były zdecydowanie bardziej chaotyczne niż występy Wołowskiego. Nowy dyrektor popełnił kilka błędów organizacyjnych, które w znaczący sposób wpłynęły na zmniejszenie dochodów. Przede wszystkim przywiózł do Petersburga zbyt wielu artystów. 35 osób, nawet wybitnych, to zbyt liczny zespół na występy gościnne. Ponadto był to ciągle jeszcze zespół mało zgrany. Wołowski opuścił stanowisko kierownicze, gdy teatr nie funkcjonował najlepiej. Nowy dyrektor, nie rozwiązawszy istniejących konfliktów, wyjechał do Rosji w nadziei na kolosalne zyski. Nie mając wcześniej kontaktu z petersburską Polonią, Grubiński nie znał ani warunków pracy, ani oczekiwań widowni. Widząc brak akceptacji dla dramatów współczesnych, nagle zmienił repertuar na lekkie komedie, jednoaktówki i farsy. Antreprener, mając tak znakomitego reżysera, jakim był Ludwik Wostrowski<sup>28</sup>, powierzył reżyserię większości sztuk bardziej doświadczonemu, lecz bez polotu, Antoniemu Rózańskiemu<sup>29</sup>.

Na mniejsze niż dotychczas powodzenie wpłynęły także warunki zewnętrzne, niezależne od Grubińskiego. Była już mowa o tym, iż publiczność polonijna była bardzo kapryśna i szybko się nudziła jednym przedsięwzięciem, Teatr Łódzki przyjechał na-

<sup>26</sup> A. Kuligowska-Korzeniewska, dz. cyt., s. 109.

<sup>27</sup> W. Filler, *Rendez vous z warszawską operetką*, Warszawa 1977, s. 210–211.

<sup>28</sup> A. Grzymała-Siedlecki, dz. cyt., s. 138.

<sup>29</sup> „Teatr i iszkustwo” 1903, nr 10, s. 225.

tomiast do Petersburga już po raz trzeci. Ponadto niespełna miesiąc wcześniej zakończył cykl swych przedstawień Stanisław Przybyszewski – niewątpliwa gwiazda sezonu.

Pod względem artystycznym nie można nie przyznać Wołowskiemu wyższości, nie wolno jednak pominąć milczeniem faktu, że Grubiński miał o wiele trudniejsze warunki pracy, zarówno w Łodzi, jak i podczas występów gościnnych w Petersburgu. Wołowski dysponował większymi finansami niż Grubiński. Były to, co prawda, jego prywatne pieniądze, co nie zmienia jednak faktu, że dzięki nim mógł realizować swoją artystyczną wizję teatru. Wołowski, zwłaszcza na początku dyrekcji, inwestował w stronę artystyczną przedstawień. Wyjeżdżał na europejskie premiery, by potem, wzorując się na nich, wystawiać te utwory w Łodzi. Sprowadzał kosztowne kostiumy i dekoracje. Ponadto „Wołowski pojmował teatr jako świątynię sztuki dramatycznej, skarbnicę języka i ideałów narodowych, instytucję społeczną najłatwiej z desek scenicznych przemawiającą do tłumu, najskuteczniej kształcącą i rozwijającą smak estetyczny przy jednoczesnym uszlachetnianiu obyczajów”<sup>30</sup>.

Wszystko to jednak pociągało za sobą ogromne koszty, których nawet dochodowe wizyty w Petersburgu nie mogły pokryć. Nie oznacza to jednakże, że Wołowski był złym administratorem. Wręcz przeciwnie. Zarządzał teatrem w sposób racjonalny, wartościowy dla publiczności, aktorom pozwalający na rozwijanie ich artystycznych zdolności. Prowadzenie teatru na takim poziomie, jaki założył sobie Wołowski, było, niestety, niemożliwe. Były tylko dwa wyjścia. Albo zredukować koszty, obniżając jednocześnie poziom przedstawień, albo prowadzić teatr na dotychczasowym poziomie, ryzykując bankructwem. Wołowski wybrał drugą możliwość. Henryk Grubiński pierwszą, co nie uchroniło go jednak od ogromnych deficytów i ostatecznie zmusiło do rezygnacji.

---

<sup>30</sup> *Teatr polski w Łodzi*, „Rozwój” 1900, nr 223.