

## Pierwszy sezon Teatru Narodowego w Toruniu Dyrekcja Franciszka Frączkowskiego (1920/21)

*Artur Duda  
Katedra Kulturoznawstwa  
UMK Toruń*

W 2015 r. minęło 95 lat od otworzenia pierwszego w Toruniu polskiego stałego, zawodowego teatru publicznego. Przy tej okazji warto spojrzeć raz jeszcze na początki tej sceny, nazwanej zobowiązująco Teatrem Narodowym na Pomorzu. Istnieją, co prawda, dwa omówienia tego tematu: Stanisława Kwaskowskiego *Teatr w Toruniu 1920–1939* oraz Jana Bełkota *Kultura w latach 1920–1939*, ale oba mają pewne mankamenty. Kwaskowski był wielkim admiratorem teatru, ale nie miał stosownego warsztatu naukowego, a także pełnej swobody pisania o wszystkich kwestiach. Jego tezy, zwłaszcza niepoparte dokumentami, staram się w tym artykule weryfikować. Z kolei rzetelne omówienie Bełkota stanowi z konieczności syntezę, którą należy rozwinąć zwłaszcza o konteksty teatrologiczne. Historię teatru tworzą bowiem ludzie i przedstawienia. Zależało mi bardzo na przypomnieniu właśnie twarzy toruńskich artystów i – jeżeli to możliwe w wypadku ulotnych dzieł sztuki teatru – spektakli prezentowanych toruńskiej widowni w tym pierwszym sezonie. Sporo miejsca poświęcam sytuacji w teatrze bydgoskim, gdyż akurat w tym momencie historii (tak będzie jeszcze kilka razy w późniejszych latach) losy scen w obu miastach były ze sobą ściśle powiązane.

Jeszcze jedna uwaga: piszę o teatrze w międzywojennym Toruniu z perspektywy performatycznej. Performatyka znalazła już trwałe miejsce w polskiej teatrologii, choć dla jednych stanowi komplemen-

tarną wobec semiotycznej perspektywę badawczą, dla drugich ujęcie transdyscyplinarne<sup>1</sup>. Mianem performansu obejmuje się kategorię zjawisk, które łączy podobieństwo ontologiczne, a różnicują funkcje pełnione w kulturze. Zasadniczo można powiedzieć, że kultura człowieka przejawia się w performansach (nazywanych przez niektórych badaczy widowiskami lub przedstawieniami kulturowymi), które stanowią uporządkowane sekwencje działań zarazem symbolicznych (referencyjnych) i performatywnych (autoreferencyjnych): 1) będące powtórzeniem tradycyjnego lub wymyślonego wzorca, 2) dokonywane w obecności (i/lub współpracy) członków wspólnoty lokalnej, społeczeństwa czy narodu, 3) dzięki którym dana zbiorowość realizuje swoje potrzeby, zmienia rzeczywistość i jednocześnie poznaje i/lub wyraża siebie w swego rodzaju kulturowej autoprezentacji<sup>2</sup>. Performansami kulturowymi nazywamy zatem wszelkiego rodzaju przedstawienia, widowiska, obrzędy, rytuały, ceremonie, zawody, gry, zabawy. Historia polskiego teatru w Toruniu zaczyna się od performansu narodowego oznaczającego przejście miasta w polskie ręce. Toruń wraz z częścią Pomorza i Wielkopolską został przyłączony do Polski dopiero w styczniu 1920 r. Ziemie te weszły pod zarząd powołanego specjalnie dla nich Ministerstwa byłej Dzielnicy Pruskiej z siedzibą w Poznaniu. W niedzielę 18 stycznia 1920 r. polskie wojska wkroczyły do Torunia udekorowanego zielenią i barwami narodowymi. Przy wejściach na Rynek

---

<sup>1</sup> Na język polski zostały przełożone najważniejsze książki zachodnich przedstawicieli *performance studies*: Richarda Schechnera *Performatyka. Wstęp* (Wrocław 2006), Eriki Fischer-Lichte *Estetyka performatywności* (Kraków 2008), Marvina Carlsona *Performans* (Warszawa 2007) oraz Jona McKenziego *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu* (Kraków 2011).

<sup>2</sup> Zob. szerzej na ten temat: A. Duda, *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji*, Toruń 2011. Spolszczenie „okropnego” i „irytującego” niektórych słowa „performans” zawdzięczamy Tomaszowi Kubikowskiemu (podobnie jak termin „performatyka”). Zob. tegoż uwagi tłumacza w: R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*. Dla porządku wymienię kilka publikacji polskich performatyków, które dowodzą różnorodności stanowisk badawczych: T. Kubikowski, *Reguła Nibelunga. Teatr w świetle nowych badań świadomości*, Warszawa 2004; D. Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, Warszawa 2010; J. Wachowski, *Performans*, Gdańsk 2011; M. Kocur, *Źródła teatru*, Wrocław 2014; *Performans, performatywność, performer*, red. E. Bal i W. Świątkowska, Kraków 2013; *Performatyka. Źródła i perspektywy*, red. J. Tyszka, Poznań 2014.

Staromiejski i Rynek Nowomiejski ustawiono bramy triumfalne, na gmachach publicznych pojawiły się flagi biało-czerwone, w oknach portrety bohaterów: Ignacego Paderewskiego i generała Józefa Hallera. Do miasta wjechali witani entuzjastycznie ułani, mostem kolejowym – pociągi pancerne „Wilk” i „Boruta”. Przemarsz wojsk odbywał się ulicami Warszawską, św. Katarzyny i Szeroką – od strony miejskiego dworca kolejowego. Nadburmistrz Arnold Hasse przekazał w ratuszu władzę nad miastem przedstawicielom Polskiej Rady Ludowej i wojskowym. Wtedy to nastąpiło „nagłe i równoczesne zjawienie się godeł i sztandarów narodowych na wieżycy, wieżyczkach i wszystkich czterech frontach prastarego Ratusza toruńskiego” – wspominała Helena Steinbornowa<sup>3</sup>. Zebrany na Rynku Staromiejskim tłum odśpiewał religijną pieśń *Kto się w opiekę odda Panu swemu*. Z balkonu ratusza przemawiał pułkownik Stanisław Skrzyński, orkiestra wojskowa zagrała Mazurka Dąbrowskiego. W toruńskich kościołach rozbrzmiewało uroczyste *Te Deum*. Niemieccy mieszkańcy Torunia spędzili dzień w swoich domach.

## Kandydaci na dyrektora

Jaki teatr mógł powstać w mieście Kopernika po tak wyraźnej publicznej, narodowo-katolickiej introdukcji? To nie było jasne na początku. Kandydatów na dyrektora teatru w Toruniu było kilku. Przede wszystkim nadzieje na kontynuację miał dyrektor niemieckiego Stadttheater Roman Kalkowski (1881–??), który przyszedł na to stanowisko w 1919 r. ze Stadttheater w Grudziądzu. Kalkowski urodził się w Warszawie w rodzinie polskiego architekta Emila Kalkowskiego i Niemki z Kurlandii Marie von Spitzbarth. Bardziej znana jest jego o dwa lata młodsza siostra Eleonora Kalkowska, aktorka, poetka i dramatopisarka, autorka m.in. głośnego w latach trzydziestych XX w. dramatu *Józef (Sprawa Jakubowskiego)* o mordzie sądowym dokonany na polskim robotniku rolnym. Roman i Eleonora spędzili dzieciństwo z mat-

---

<sup>3</sup> Cyt. za: M. Wojciechowski, *Przejęcie Torunia przez władze polskie w styczniu 1920 roku*, [w:] *Historia Torunia*, t. 3, cz. 2; *W czasach Polski Odrodzonej i okupacji niemieckiej (1920–1945)*, red. M. Biskup, Toruń 2006, s. 15.

ką (ojciec zmarł wcześniej) we Wrocławiu i St. Petersburgu. Po wielu latach wędrowki po scenach niemieckich (Eleonora kształciła się nawet w 1908 r. w szkole założonej przy Deutsches Theater przez Maksa Reinhardta, Roman próbował swoich sił w dramacie i operetce – miał za sobą studia śpiewu w Mediolanie i ukończone konserwatorium w Lipsku). W 1912 r. Roman Kalkowski (bez „ł” w nazwisku) został dyrektorem teatru w Grudziądzu.

Jego epizod w Toruniu w czasach niepewnych i przejściowych, kiedy na konferencji pokojowej w Wersalu ważyły się losy mieszkańców zaboru pruskiego, pokazuje paradoksy relacji polsko-niemieckich w tamtym czasie. Kandydatura Kalkowskiego wywołała w toruńskim Magistracie obawy (podsyczone obywatelskim donosem), że oto niemiecką scenę obejmie Polak. Sam zainteresowany bronił się, że jest wiernym pruskim poddanym wyznania ewangelickiego<sup>4</sup>. Rok później dla polskich władz jego podstawową wadą stało się właśnie niemieckie obywatelstwo, a Kalkowski tym razem używał jako argumentu znajomość języka polskiego i gotowość prowadzenia teatru dla publiczności polskiej i niemieckiej. Marek Podlasiak na podstawie dokumentów przedstawia pomysł Kalkowskiego przedłożony Magistratowi Torunia w marcu 1920 r.<sup>5</sup> Najprawdopodobniej ta koncepcja wyszła z bydgoskiego Magistratu, o czym świadczą list komisarycznego prezydenta Jana Maciaszka do prezydenta Torunia z 25 lutego 1920 r.<sup>6</sup> i stanowisko bydgoskiego decernenta teatru, radcy Besserta<sup>7</sup>, który został właśnie wiceprezydentem u boku Maciaszka. Kalkowski proponował powołanie kombinatu teatralnego Toruń–Bydgoszcz, prowadzone-

---

<sup>4</sup> Zob. Curriculum vitae Romana Kalkowskiego na formularzu Stadttheater Graudenz w Archiwum Państwowym w Toruniu, Aktach Miasta Torunia 1920–1939 (dalej cyt. APT, AMT), sygn. D 3358, dokument 292.

<sup>5</sup> M. Podlasiak, *Deutsches Theater in Thorn. Vom Wander- zum ständigen Berufstheater (17. – 20. Jahrhundert)*, Berlin 2008, s. 97.

<sup>6</sup> APT, AMT, 1920–1939, sygn. D 3359, dok. 1.

<sup>7</sup> Zob. relację z posiedzenia Rady miasta Bydgoszczy 17 VI 1920 r., Dziennik Bydgoski 1920, nr 137, s. 1. W czerwcu w „Bromberger Zeitung” (nr 137, 20 VI 1920, s. 5) Bessert, odpowiadając na zarzuty Polaków, wspominał nie tylko o planach utworzenia wspólnie z Toruniem polsko-niemieckiego teatru oraz o odmowie władz Torunia, lecz także o podobnym projekcie z Grudziądzem lub Inowrocławiem (który także nie doszedł do skutku).

go przez jednego dyrektora i mającego w repertuarze zarówno przedstawienia po polsku, jak i po niemiecku. W Toruniu pierwsza część sezonu miała być poświęcona polskiej operze i niemieckiemu dramatu, w tym czasie w Bydgoszczy odwrotnie. W drugiej połowie sezonu miała następować zamiana: program bydgoski w Toruniu, a toruński w Bydgoszczy. Dyrektor Kalkowski akcentował nade wszystko dążenie do rentowności obu scen.

Bezpośrednim konkurentem Romana Kalkowskiego był Ludwik Dybizbański (1882–1927), dyrektor objazdowego Teatru Polskiego pod patronatem Ministerstwa byłej Dzielnicy Pruskiej odrodzonej II Rzeczypospolitej. Rząd w Warszawie myślał o teatrze w kategoriach medium polityczno-propagandowego. Tam, gdzie odbywała się próba sił między starą i nową władzą, zwłaszcza na terenach zaboru pruskiego, wysyłano polskie wędrownie zespoły teatralne, występujące zwykle w przygodnych salach (w Toruniu w sali Parku „Wiktoria”), aby podtrzymywały ducha polskości i zapowiadały nadejście wolnej Polski. Dybizbańskiemu nie sposób odmówić ani patriotyzmu, ani zmysłu praktycznego. Występy na Pomorzu rozpoczął w grudniu 1919 r. i konsekwentnie dążył do objęcia posady dyrektora dużego teatru w regionie. Zrazu była to działalność wędrowna zapoczątkowana 5 grudnia 1919 r. w sali Patzera w Bydgoszczy przedstawieniem *Dam i huzarów* Aleksandra Fredry. W repertuarze dominowały komedie i gatunki teatru muzycznego. Frekwencja była słaba, dochody marne lub przeciętne. 12 lub 13 grudnia 1919 r. zespół Teatru Polskiego L. Dybizbańskiego wyruszył parowcem „Zbyszko”, użyczonym przez prywatnego przedsiębiorcę, Wisłą do Torunia. Z przygodami, bo parowiec utknął w lodzie i został uratowany przez załogę niemieckiego statku. O tym pierwszym toruńskim pobycie trupy Dybizbańskiego wiemy niewiele. Zespół występował przez kilka dni w sali Parku „Wiktoria”; „nie zadowolili publiczności program, który prócz pierwszych dwóch wieczorów wykonywał repertuar nieodpowiedni. – Nam tu potrzeba więcej podniety duchowej, aniżeli rozrywki – teatr nasz powinien być przybytkiem sztuki i kultury – niejako uczelnią” – pisał czytelnik „Gazety Toruńskiej”

w liście dotyczącym drugiego pobytu zespołu w Toruniu<sup>8</sup>. „Gra artystów za pierwszej bytności znalazła szczere uznanie” – dodawał.

Trochę więcej wiadomo o występach w styczniu i lutym 1920 r. Po bożonarodzeniowych spektaklach w Bydgoszczy zespół Teatru Polskiego grał w Toruniu w sali Parku „Wiktoria” przez trzy dni. Zaczęło się niefortunnie. Przedstawienie *Betleem polskie* Lucjana Rydla grane 1 stycznia 1920 r. zostało zerwane przez 30–40 pruskich żołnierzy, którzy wdarli się do sali z okrzykiem „Raus mit den Pola[c]ken”. Na widowni wybuchła panika, widzowie i aktorzy (w kostiumach) uciekali przez okna. Zostało pobojuwisko: połamane krzesła, wybite szyby, porzucane części garderoby, zniszczone dekoracje. Kilka aktorek zasłało<sup>9</sup>. „Gazeta Toruńska” z 6 stycznia 1920 r., zachowując wstrzeźliwość, apelowała do władz niemieckich o oddanie kwestii porządku w mieście strażom ludowym – polskiej i niemieckiej. Nazajutrz jednak doszło do wystawienia w Toruniu *Dziadów* Adama Mickiewicza, a 3 stycznia podczas jednego wieczoru pokazano *Bojomira i Wandę*, komediooperę Karola Kurpińskiego, i *Verbum nobile*, operę Stanisława Moniuszki. Frekwencja znów była niska<sup>10</sup>, autor wspomnianego listu do „Gazety Toruńskiej” widział przyczynę w dużej liczbie imprez kulturalnych organizowanych przez 30 stowarzyszeń działających w Toruniu. I w braku pieniędzy. Ci, którzy przyszli, gorąco oklaskiwali artystów.

Brak, niestety, recenzji z toruńskich występów. Można natomiast co nieco wywnioskować na podstawie opisu spektakli w Bydgoszczy. *Betleem polskie* Lucjana Rydla, misterium bożonarodzeniowe z licznymi kolędami i postaciami z historii Polski włączonymi w czas i przestrzeń historii biblijnej, reżyserował Władysław Stoma (1888–1968), wówczas 32-letni, z krótkim doświadczeniem pracy w Teatrze Polskim w Poznaniu (1918–1919), w przyszłości długoletni dyrektor Teatru Miejskiego w Bydgoszczy (1927–1938). Stefania Tuchołkowa chwaliła cały zespół za mistrzowskie wykonanie, z imienia i nazwiska wymieniła tylko świetnie śpiewających w spektaklu Bolesława Roślana (1882–1952), Marię Grabowską (1880–1963) i Galewskiego, a także tańczących: Ste-

<sup>8</sup> Gazeta Toruńska 1920, nr 4, s. 1.

<sup>9</sup> Zob. *ibid.*, s. 3.

<sup>10</sup> *Napaść żołnierzy na Polaków*, Gazeta Toruńska 1920, nr 4, s. 1.

fana Morozowicza (1901–1944), chyba najmłodszego w zespole, i Marię Płonowską (na scenie od 1916 – zm. 1943)<sup>11</sup>.

Więcej wiadomo o prawdopodobnie pierwszej w historii Bydgoszczy i Torunia inscenizacji *Dziadów*. W Bydgoszczy były grane 27 i 29 grudnia w sali Teatru Concordia, w Toruniu 2 stycznia 1920 r. Reżyserował Bolesław Roslan. Pierwsze, sobotnie przedstawienie w Bydgoszczy „wypadło nadspodziewanie dobrze. Techniczne trudności starano się pokonać wszelkimi siłami”<sup>12</sup>. Spektakl rozpoczął się z opóźnieniem, gdyż do ostatniej chwili trwały prace wykończeniowe przy dekoracjach. Poza tym iluzja w scenach z duchami została zakłócona przez zbyt jasne światło na scenie. Niektórzy aktorzy grali podwójne role. Władysław Stoma Guślarza i Kaprała, „takich, jakimi ich sobie chyba sam twórca *Dziadów* wyobrażał”<sup>13</sup>. Widmo Złego Pana i Sobolewskiego – Józef Andrzejewski (1884–1952), doświadczony już aktor-reżyser, który uczył się u Edmunda Rygiera w Poznaniu, miał też za sobą lata pracy na scenach niemieckich, a w latach 1912–1918 z przerwami pracował w Teatrze Polskim w Poznaniu (później w sezonie 1922–1923 jako aktor i reżyser w Grudziądzu, w latach 1925–1934 natomiast w Teatrze Miejskim w Bydgoszczy):

Pan Andrzejewski potrafił w trudną rolę upiora wlać tyle grozy, że aż mróz szedł widzom po kościach. Jako Sobolewski z odczuciem wygłosił swą opowieść<sup>14</sup>.

„Po mistrzowsku”, zarówno niewidomego starca, jak i księdza Piotra, zagrał Władysław Konarski (1869–1949, on także znajdzie się w zespole Wandy Siemaszkowej w sezonie 1920/21). Recenzentka zarejestrowała pomniejsze role równie zdawkowo, więc nie będę ich wszystkich

---

<sup>11</sup> Dziennik Bydgoski 1919, nr 298, 28 XII, s. 2. Przypisuję autorstwo Stefanii Tuchołkowej, gdyż w tym czasie była ona redaktorką „Dziennika Bydgoskiego”, mocno zaangażowaną w życie teatralne miasta. Zwykle nie podpisywała swoich relacji z przedstawień, czasem można jednak znaleźć ślad personalny, np. w recenzji *Nie damy ziemi* w nr. 21 z 28 I 1920 r., s. 2, lub *Tajemniczego Dżemsa* w nr. 133 z 15 VI 1920 r., s. 2 (podpis St. T.).

<sup>12</sup> Dziennik Bydgoski 1919, nr 299, 30 XII, s. 2.

<sup>13</sup> Dziennik Bydgoski 1919, nr 300, 31 XII, s. 2.

<sup>14</sup> Ibid.

wymieniać. Warto wspomnieć jeszcze o kilku aktorkach. „Widmo płochy Zosi” kreowała Helena Czechowska (1891–1972) – świeżo poślubiona w 1919 r. żona Władysława Stomy (a zarazem siostra Jadwigi Grek-Koreckiej, która znalazła się w zespole F. Frączkowskiego w Toruniu w sezonie 1920/21; Czechowska była później aktorką Teatru Miejskiego w Bydgoszczy w latach 1928–1938). Archaniola zagrała Romana Andrzejewska (1892–1975), która debiutowała jako Irena Wysocka w Teatrze Polskim w Poznaniu w 1915 r., żona Józefa Andrzejewskiego, w latach 1926–1933 zatrudniona w Teatrze Miejskim w Bydgoszczy. Gustawa-Konrada zagrał „con amore” Władysław Kieszczyński (1888–1954), 32-letni aktor z doświadczeniami w różnych zespołach wędrownych i w Teatrze Lutnia w Wilnie (1917–1919). On także znalazł się w sezonie 1920/21 w bydgoskim zespole Wandy Siemaszkowej. Tuchołkowa pisała o jego kreacji w *Dziadach*:

Artysta we wszystkich obrazach potrafił zachować należyłą miarę, aby nie popaść w przesadę. Zarówno jako obłąkany pustelnik, odtwarzający scenę bóleści i rozstania, jak i jako więzień w samotności wylewający swe uczucia i wzlatujący myślą do nieba, odznaczał się szlachetną dykcją<sup>15</sup>.

Dlaczego tyle miejsca poświęcam wędrownemu zespołowi Dybizbańskiego? Przecież w czasach pruskich polskie zespoły objazdowe nieraz występowały na Pomorzu<sup>16</sup>. A jednak sezon 1919/20 był pod wieloma względami wyjątkowy. Czasy były niepewne, przejściowe. Zbliżał się termin wcielenia w życie postanowień wersalskich. W Toruniu i Bydgoszczy działały niemieckie teatry miejskie, ale exodus niemieckich obywateli przybierał na sile. Wielu członków trupy Dybizbańskiego zapisało się w tym czasie i później w historii teatru Pomorza i Kujaw, niezależnie od tego, czy tworzyli teatr na odpowiednim poziomie artystycznym, czego nie sposób stwierdzić na podstawie nielicznych i zwykle pochwalnych recenzji. Za pewnego rodzaju symbol można uznać dwie aktorki z jego zespołu, które akurat w *Dziadach* nie zagrały: żonę dyrektora Antoninę Podgórską (1879–1953), która pra-

---

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> Zob. Z. Raszewski, *Z tradycji teatralnych Pomorza, Wielkopolski i Śląska*, Wrocław 1955, zwłaszcza rozdziały poświęcone Gdańskowi i Bydgoszczy.



cowała później w latach 1926–1938 w Teatrze Miejskim w Bydgoszczy (za dyrekcji Dybizbańskiego i Stomy), oraz Natalię Morozowicz-Truskowską (1879–1964), matkę wspomnianego wyżej Stefana Morozowicza, która w Bydgoszczy występowała w latach 1920–1939, a potem 1945–1969, tu obchodziła jubileusze: w 1922 r. 25-lecia, następnie 30-, 40- (już po wojnie), 50-, 60- i 65-lecia! Bez tych postaci trudno sobie wyobrazić historię teatru w Bydgoszczy.

Co to ma jednak wspólnego z teatrem w Toruniu? Ano ma. Otóż Ludwik Dybizbański stał się bohaterem wydarzeń o wielkiej randze symbolicznej. Performansów teatralnych odrodzonej Polski – nie na ulicy i nie w restauracyjnej sali. Jako pierwszy podjął próbę stworzenia stałego polskiego teatru w tej części zaboru pruskiego. Najpierw dał pierwszy spektakl w języku polskim na dużej scenie teatru miejskiego w regionie, na którą nie dopuszczano dotąd polskiego repertuaru. Stało się to w Bydgoszczy 22 stycznia 1920 r. Podczas galowego przedstawienia na scenie Stadttheater przemawiał prezydent Jan Maciaszek, a chór odśpiewał *Marsz Dowbora-Muśnickiego*. W części teatralnej pojawiły się fragmenty *Dziadów* Adama Mickiewicza w reżyserii Bolesława Rosłana oraz *Warszawianka* S. Wyspiańskiego w reżyserii Józefa Andrzejewskiego, z Władysławem Stomą w roli generała Chłopickiego. Na koniec odśpiewano chóralnie *Boże, coś Polskę*.

W Toruniu sprawy biegły trochę wolniej. Pierwsze polskie przedstawienie – *Zaczarowane koło* Lucjana Rydla – zostało pokazane na scenie Teatru Miejskiego właśnie przez trupę Dybizbańskiego 8 kwietnia 1920 r.<sup>17</sup> To był jego czwarty pobyt w mieście Kopernika. Po występach grudniowych i styczniowych nastąpiła seria spektakli w dniach 19-24 lutego 1920 r. ponownie w sali Parku „Wiktoria”: *Mąż z grzeczności* Ryszarda Ruszkowskiego i Adolfa Abrahamowicza (19 II), *Alzacja* Gastona Leroux (20 i 23 II), *Grube ryby* Michała Bałuckiego (21 II), komedia Kazimierza Zalewskiego *Oj, mężczyźni, mężczyźni* (22 II), a na koniec *Zemsta za mur graniczny* Aleksandra Fredry (24 II). Co

---

<sup>17</sup> Zob. M. Podlasiak, *Deutsches Theater in Thorn*, s. 98. Niestety, Podlasiak nie podaje źródła tej informacji. Nie udało mi się znaleźć informacji w prasie toruńskiej (ze względu na brak zachowanych egzemplarzy „Gazety Toruńskiej” z tego okresu) lub bydgoskiej.

ciekawe, Dybizbański pokazał w Toruniu *Zemstę* wcześniej niż w Bydgoszczy. Reżyserował Władysław Konarski, który zagrał także Cześnika Raptusiewicza. W roli Papkina wystąpił Stoma. „Pan Stoma nie grał, on był Papkinem od początku do końca w każdym szczególe i w każdej drobnostce” – pisała recenzentka „Dziennika Bydgoskiego”<sup>18</sup>. Równie gorąco chwaliła kreację Józefa Andrzejewskiego jako Rejenta Milczka. Podgórska zagrała Podstolinę, a parę amantów Czechowska (Klara) i Kieszczyński (Wacław).

Można tylko przypuszczać, że inscenizacja *Zaczarowanego koła* była w Toruniu równie wspaniała jak w Bydgoszczy. Bodaj najważniejszy utwór Rydla całą swoją siłą czerpie z kreacji aktorskich tworzących baśniowy, pełen okrucieństwa świat. Pierwszoplanową rolę Młynarki mężobójczyni, należąca do popisowych ról polskich aktorek (np. Wandy Siemaszkowej), stworzyła „nasza wielka tragiczka p. Podgórska”<sup>19</sup>, partnerował jej Stoma w roli Janka:

Oboje artyści potrafili wyrazić po mistrzowsku całą skalę uczuć i napiętości, zarówno w chwilach sielankowo erotycznych, jak i w chwilach o silnym napięciu dramatycznym, potęgującym się miejscami do grozy<sup>20</sup>.

Bydgoska recenzentka zwróciła jeszcze szczególną uwagę na Marię Płonowską (działała od 1916 – zm. 1943), która w Teatrze Miejskim w Bydgoszczy była zatrudniona w latach 1920–1924. W *Zaczarowanym kole* zagrała głupiego Maciusia, uzdolnionego muzycznie pastuszka, niby wioskowego głupka, ale potrafiącego przechytryć diabła: „P. Płonowska chwytła wprost za serca i budziła ich zachwyty w roli Maciusia”<sup>21</sup>. Pewnie i w Toruniu mogła się podobać.

Co ciekawe, Dybizbański grał już wtedy na dwa fronty. Jego Teatr Polski ulokował się wcześniej w Bydgoszczy, tam zawarł kontrakt z dyrektorem Stadttheater Maksem Biedermannem na gościnne występy od 26 lutego do 4 marca 1920 r.<sup>22</sup> Umowa ta posłużyła w negocja-

<sup>18</sup> Dziennik Bydgoski 1920, nr 47, 28 II, s. 2.

<sup>19</sup> Dziennik Bydgoski 1920, nr 49, 2 III, s. 2.

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Vertrag zwischen Herrn Direktor Max Biedermann und Herrn Direktor Ludwik Dibisbanski, APT, AMT, Sprawy Teatru Miejskiego, sygn. D 3359.

cjach z Magistratem toruńskim, gdzie składał wnioski o dzierżawę teatru u schyłku dyrekcji Kalkowskiego i po jej wygaśnięciu<sup>23</sup>. Pełną kontrpropozycję w stosunku do Kalkowskiego wyłożył Dybizbański w liście pisanym 18 marca 1920 r. po niemiecku do pierwszego polskiego (komisarycznego) prezydenta Torunia Bolesława Wolszlegiera<sup>24</sup>. Wiadomo już było, że 16 marca radni Bydgoszczy odrzucili pomysł powołania dwóch dyrektorów – Polaka i Niemca – do prowadzenia połączonych scen w Toruniu i Bydgoszczy. Miał być jeden dyrektor. Dybizbański nie dawał za wygraną. Z obszernego listu można wywnioskować, czego od niego oczekiwano i których oczekiwań nie chciał spełnić. Był gotów sam poprowadzić oba teatry w Toruniu i w Bydgoszczy, wolał jednak decyzje dotyczące repertuaru w języku niemieckim – i zwłaszcza odpowiedzialność materialną – scedować na wicedyrektora (*Subdirektor*) pochodzenia niemieckiego. Dość kategorycznie odmawiał podjęcia ryzyka poprowadzenia stałego teatru operowego w Bydgoszczy lub w Toruniu ze względu na ogromne koszty. Argumentował, że nawet w lepszych przedwojennych czasach nad Brdą nie było to możliwe. Proponował zapraszanie na gościnne występy dobrych zespołów operowych lub urządzenie miesiąca operowego po sezonie (tak jak to już było praktykowane przed wojną).

Plany te spełzły jednak na niczym. Dybizbański łapał dwie sroki za ogon, nie złapał żadnej. Magistrat toruński odrzucił projekt spółki z Bydgoszczą. W obu miastach w kwietniu wygasły kontrakty niemieckich dyrektorów, Kalkowski ruszył w świat<sup>25</sup>, Biedermann do sanatorium. W Toruniu sprawy teatru ruszyły dopiero w lipcu 1920 r. po

---

<sup>23</sup> List L. Dybizbańskiego (po niemiecku) do Magistratu Torunia z dnia 18 III 1920 r. (APT, AMT, Sprawy Teatru Miejskiego, sygn. D 3359), list L. Dybizbańskiego (po polsku) do Magistratu Torunia z dnia 12 IV 1920 r. z prośbą o możliwość korzystania z budynku teatru po zakończeniu dyrekcji Kalkowskiego.

<sup>24</sup> List L. Dybizbańskiego z 18 III 1920 r. (APT, AMT, Sprawy Teatru Miejskiego, sygn. D 3359).

<sup>25</sup> Jan Bełkot pisze, że Kalkowski ustąpił ze stanowiska przed końcem sezonu (zob. tenże, *Kultura w latach 1920–1939*, [w:] *Historia Torunia*, t. 3, cz. 2, s. 399). Nie zgadza się to z faktem, że jeszcze w marcu 1920 r. walczył o utrzymanie dyrekcji niemieckiej sceny (choć szukał też pracy na terenie Niemiec). Przychyłam się więc do stanowiska Marka Podlasiaka, że Kalkowski wypełnił kontrakt do końca (zob. M. Podlasiak, *Deutsches Theater in Thorn*, s. 98)

wybraniu nowej komisji teatralnej zdominowanej przez Polaków. Miasto miało jednak problemy z budżetem i nie myślało o wyraźnym finansowym wsparciu teatru. Tymczasem nad Brdą Dybizbański był w ofensywie – od 17 kwietnia ruszył jego Polski Teatr Miejski jako teatr stały, dający regularnie premiery. Dyrektor nie miał jednak legitymacji Rady miasta – w gruncie rzeczy niemieckiej, gdyż nowe wybory odbyły się dopiero w czasie wakacji. Opierał swoje dyrektorowanie na wsparciu Ministerstwa byłej Dzielnicy Pruskiej i ustnej umowie z komisją teatralną pod wodzą polskiego urzędnika Magistratu i wydawcy „Dziennika Bydgoskiego” – Jana Teski. W czerwcu Dybizbański dowiedział się, że teatr zostanie zamknięty 1 lipca w celu przeprowadzenia koniecznego remontu. Być może dla radcy Besserta, decernenta teatru, był to pretekst, aby pozbyć się pretendenta do dyrekcji, forsującego w dodatku wyłącznie polski repertuar. Wywołało to lawinę konsekwencji: w „Dzienniku Bydgoskim” ukazał się list protestacyjny przeciw wyrzuceniu trupy Dybizbańskiego<sup>26</sup>. Teska nazajutrz zdystansował się wobec tego listu. Zwołano Radę miasta, gdzie odbyła się burzliwa debata, bez konkluzji, bo brakowało kworum. Radca Bessert tłumaczył się szczegółowo na łamach „Bromberger Zeitung”<sup>27</sup>, bronił prawa niemieckich obywateli do własnego teatru. Dybizbański interweniował w Poznaniu w Ministerstwie byłej Dzielnicy Pruskiej, na przedstawieniu *Moralności pani Dulskiej* 21 czerwca pojawił się decernent teatralny z tegoż ministerstwa. 26 czerwca został zorganizowany przez „protestantów” wiec narodowy w Domu Polskim w Bydgoszczy w sprawie teatru miejskiego, „który ma być wyłącznie polskim i że kierownikiem ma być nadal dyrektor p. Dybizbański”<sup>28</sup>. „Dziennik Bydgoski” nabrał wody w usta, nie chcąc dolewać oliwy do ognia, a w dodatku bydgoska deputacja teatralna zdementowała niektóre twierdzenia Dybizbańskiego. W efekcie mógł kontynuować pracę w teatrze jeszcze po 1 lipca 1920 r., ale nie został na dłużej w Bydgoszczy. Na dyrektora Teatru Miejskiego, który ruszył 4 września, została wybrana wybitna aktorka Wanda Siemaszkowa. Dybizbański

---

<sup>26</sup> Dziennik Bydgoski 1920, nr 134, 16 VI, s. 2.

<sup>27</sup> Bromberger Zeitung 1920, nr 137, 20 VI, s. 5.

<sup>28</sup> Dziennik Bydgoski 1920, nr 144, s. 2.

stanął jeszcze przed deputacją teatralną w Toruniu jako kandydat na dyrektora 23 lipca 1920 r., ale bez powodzenia. Natomiast teatr bydgoski objął dopiero w sezonie 1926/27, który okazał się ostatnim rokiem jego życia.

Teatr w Toruniu w czasie tego „interregnum” nie stał zupełnie pusty. Na wniosek radcy miejskiego i decernenta teatralnego Mielcarzewicza<sup>29</sup> użyczono budynku teatralnego zespołowi Karola Adwentowicza (1881–1958), wybitnego aktora, specjalisty od ról Ibsenowskich – na cztery przedstawienia od 25 czerwca 1920 r. Przeważała tematyka narodowo-historyczna: *Konstytucja 3 Maja*, *Ksiądz Marek*, *Przystań* i *Pan Wołodyjowski*. Adwentowicz korzystał ze wsparcia władz wojskowych, sam był legionistą. 14 lipca 1920 r. do komisji teatralnej w Toruniu wybrano pięciu członków z Rady miasta, którzy dołączyli do pięciu reprezentantów Magistratu. Dzień później Magistrat wyraził zgodę na występy zespołu Henryka Czarneckiego w Teatrze Miejskim pod warunkiem wpłaty do kasy miejskiej 500 marek za wieczór, opłacenia kosztów oświetlenia i uporządkowania teatru, a także zapłacenia „podatku spektaklowego”. Decyzję podpisali komisaryczny prezydent miasta Bolesław Wolszlegier i radca Mielcarzewicz. Czarnecki (ok. 1880 – ok. 1949), dyrektor teatru objazdowego, który bawił w tym czasie w Ciechocinku<sup>30</sup>, tuż za granicą byłego zaboru pruskiego, miał długoletnie doświadczenia w wędrowności z zespołami po miastach Kongresówki. Wielokrotnie odwiedzał m.in. Włocławek, Ciechocinek, Płock czy Lipno. Nie tylko uzyskał zgodę na gościnne występy, ale także wygrał rywalizację z Dybizbańskim i przez komisję teatralną został nominowany na stanowisko dyrektora teatru w Toruniu na trzy sezony. Nie ma jednak racji Stanisław Kwaskowski, twierdząc, że władze Torunia ostatecznie poparły dyrektora Czarneckiego<sup>31</sup>. Radni na sesji 4 sierpnia 1920 r. głosowali przeciw propozycji komisji teatralnej: „Uchwala się teatru w tych poważnych czasach wcale nie wydzierza-

---

<sup>29</sup> Wniosek notariusza Mielcarzewicza z dnia 21 VI 1920 r., APT, AMT, Sprawy Teatru Miejskiego, sygn. D 3359.

<sup>30</sup> S. Kwaskowski, *Teatr w Toruniu 1920–1939*, Gdańsk-Bydgoszcz 1975, s. 11–12.

<sup>31</sup> Ibid.

wiać”<sup>32</sup>. „Te poważne czasy” to kulminacja wojny polsko-bolszewickiej w postaci bitwy warszawskiej, która zbliżała się wielkimi krokami.

Wspomnę o jeszcze jednej decyzji, o której nie pisze Kwaskowski. Otóż na kolejnym posiedzeniu, 15 września 1920 r., Rada miasta Torunia wybrała jednak nowego dyrektora:

Uchwalono deputację teatralną upoważnić do zawarcia kontraktu z p. Edmundem Rygierem, jednakowoż uprasza się zaznaczyć w kontrakcie jak najwyraźniej, że w razie niemożności odbywania się przedstawień z powodu braku światła lub opału nie powstaną dla miasta Torunia z tego powodu żadne zobowiązania<sup>33</sup>.

Kandydatura Edmunda Rygiera wydawała się o niebo lepsza niż Czarneckiego czy Dybizbańskiego. Starsi widzowie mogli go pamiętać z występów gościnnych w Toruniu wraz z Teatrem Polskim z Poznania, którego był dyrektorem w latach 1896–1908<sup>34</sup>. Wcześniej zbierał doświadczenia aktorskie w Warszawskich Teatrach Rządowych i w Teatrze Miejskim w Krakowie za dyrekcji Koźmiana i później Pawlikowskiego. Miał więc odpowiednie doświadczenie i poważny dorobek. Nie zdążył objąć stanowiska, gdyż wkrótce – niczym deus ex machina – pojawił się w Toruniu Franciszek Frączkowski (1878–1931) z nominacją od Wincentego Witosa, premiera Rządu Obrony Narodowej powołanego podczas wojny polsko-bolszewickiej. Wywołało to – jak pisze

---

<sup>32</sup> Protokollbuch der Stadtverordneten-Versammlung od 9 VII 1919 do 23 III 1921 r. (APT, AMT 1920-39, sygn. D 400), księga uchwał Rady miasta prowadzona najpierw po niemiecku, stopniowo już tylko po polsku.

<sup>33</sup> APT, AMT 1920-39, sygn. D 400.

<sup>34</sup> Zespół Rygiera odwiedził Toruń w dniach 25 V – 1 VI 1899 r., zagrał osiem spektakli: *Kontrolera wagonów sypialnych*, *Malgę Szwarcenkopf* (dwukrotnie), *Adama i Marylę*, *Odsiecz Wiednia*, *Lygię* (dwukrotnie) i *Sprawę kobiet* (zob. Gazeta Toruńska 1899, nr 117-124), drugi raz występy gościnne odbyły się w dniach 21-23 V 1902 r., zagrano, jak się zdaje, tylko trzy spektakle: *Kraj*, *Ulicznika paryskiego* i *Dzierżawcę z Olesiowa*, choć planowany był pobyt o dwa dni dłuższy (zob. Gazeta Toruńska 1902, nr 115-120). O działalności E. Rygiera w Poznaniu pisze obszernie A. Przybyszewska, *Teatr Polski w Poznaniu za dyrekcji Edmunda Rygiera (1896–1908)*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. E. Nowickiej, Poznań 2012, w repozytorium UAM, <https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/6001/1/Teatr%20Polski%20w%20Poznaniu%20za%20dyrekcji%20E.%20Rygiera.pdf>. Jej informacje o występach Teatru Polskiego są nieprecyzyjne, więc je poprawiam i uzupełniam.

Kwaskowski – konsternację w zarządzie miasta, gdyż decyzja nie była konsultowana ani z władzami lokalnymi, ani z Ministerstwem byłej Dzielnicy Pruskiej. Na to jednak Kwaskowski nie przedstawia dowodów. Z powyższej uchwały Rady miasta wynika raczej, że teatr był w tamtym czasie dla miasta sporym ciężarem, którego chętnie by się pozbyło. Przejęcie przez wojewodę pomorskiego było więc Magistratowi na rękę. Teatr został upaństwowiony. Jesienią 1920 r. ruszył pod nazwą Teatr Narodowy na Pomorzu jako pierwsza polska stała zawodowa scena dramatyczna w historii Torunia. Niemieckim teatromanom na kolejne dziesięciolecia pozostały przedstawienia amatorów z Deutsche Bühne Thorn, która działała w latach 1922–1940 w miejscu, gdzie dziś mieści się Teatr „Baj Pomorski”.

#### Inauguracja dyrekcji Franciszka Frączkowskiego. 28 listopada 1920 r.

Rozpoczynający działalność Teatru Narodowego dyrektor Franciszek Frączkowski, warszawianin z urodzenia, miał 42 lata, za sobą wiele ról charakterystycznych w krakowskim Teatrze Miejskim, m.in. Przechrztzy w *Nie-Boskiej komedii* Z. Krasńskiego czy Doktora w *Dziadach* A. Mickiewicza, epizod dyrektorski w Teatrze Ludowym (1906, A. Grzymała-Siedlecki we wspomnieniowym *Świecie aktorskim moich czasów* pisał: „W roku 1905 [luty] [sic!] wraz z Franciszkiem Frączkowskim założyliśmy w Krakowie Teatr Ludowy. Zgodnie z obyczajem po kilku miesiącach zbankrutowaliśmy”<sup>35</sup>), wyjazd do Ameryki, pracę ponownie w Krakowie, potem we Lwowie, Warszawie i powrót do Lwowa. Czy należał do całej rzeszy urzędników i artystów z Krakowa i ziem zaboru austriackiego, którzy z pobudek patriotycznych postanowili przenieść się na ziemie zachodnie? Możliwe. W programach Teatru Narodowego znalazło się jego ideowe credo:

A my artyści Teatru Narodowego dostąpiliśmy wielkiego zaszczytu, o którym może w najśmielszych marzeniach nie śnili nasi Wielcy Ojcowie sztuki dramatycznej.

---

<sup>35</sup> A. Grzymała-Siedlecki, *Świat aktorski moich czasów*, Warszawa 1957, s. 28.

Oto dla tych braci, rodaków, którzy jęcząc pod jarzmem wroga, zapomnieli ojczystego języka – będziemy dziś pierwszymi misjonarzami wyznania polskiej wiary<sup>36</sup>.

W „Słowie Pomorskim” z 23 marca 1921 r. przeciw tej „romantycznej” wizji zaprotestował energicznie zarząd Towarzystwa Naukowego w Toruniu, wyliczając skrupulatnie osiągnięcia i formy aktywności polskich stowarzyszeń pod zaborem pruskim, m.in. fakt, że „Gazeta Grudziądzka” w 1914 r. miała 124 tysiące prenumeratorów, co dawało jej pierwsze miejsce wśród polskich gazet na świecie.

Z pewnością Frączkowski był doświadczonym aktorem, udało mu się w trudnych politycznie i ekonomicznie czasach zebrać zespół teatralny, z którym zapisał pierwszą kartę polskiego teatru publicznego w Toruniu. Koszty działania sceny miały być finansowane częściowo przez miasto, a częściowo z budżetu centralnego. W księdze komisji teatralnej, która nadzorowała sprawy związane z życiem teatru, napisano:

Teatr Miejski oddany zostaje Województwu Pomorskiemu. Przeciąg czasu jeszcze później wyznaczony będzie. Miasto przejmuje połowę oświetlenia i opłaca wodę. Opał przejmuje Województwo. Miasto dostarcza jednego urzędnika, tj. kasztelana. – Wydzierżawienie wolnych wieczorów jest tylko dozwolone za zgodą Komitetu dla teatru państwowego na Pomorzu i Magistratu Torunia. Miasto Toruń pobiera za widowisko 20%<sup>37</sup>.

Oficjalną umowę zawarto po twardych, wielomiesięcznych negocjacjach między wojewodą pomorskim i prezydentem miasta w marcu 1921 r.

Sezon, w którym przyszło działać dyrektorowi Frączkowskiemu, należał do gorących w sferze polityki międzynarodowej. Młoda, wyzwolona Polska dopiero co zakończyła wojnę z Rosją Radziecką, trwała też walka o włączenie do Polski Górnego Śląska. Nic dziwnego zatem, że rytm sezonu teatralnego podlegał rozlicznym wpływom wydarzeń politycznych i manifestacji narodowych. Inauguracja działalności Teatru Narodowego w Toruniu miała miejsce 28 listopada 1920 r.

---

<sup>36</sup> Słowo Pomorskie 1921, nr 66, s. 4.

<sup>37</sup> Cyt. za: S. Kwaskowski, *Teatr w Toruniu*, s. 12.



Jej przebieg znamy z obszernych opisów w toruńskim „Słowie Pomorskim” i „Dzienniku Bydgoskim” oraz w gazetach poznańskich. Właściwie w dniu inauguracji odbył się cały łańcuch uroczystych performansów: poranna msza w pobliskim kościele Najświętszej Marii Panny, o 12.30 akademie w teatrze odświętnie przystrojonym białoczerwonymi wstęgami – z przemówieniami, recytacjami i okrzykami na cześć premiera i Józefa Piłsudskiego<sup>38</sup>, o 16.00 bankiet w sali Hotelu Rzymskiego z udziałem premiera Witosa.

W pierwszej części akademii przemawiali kolejno komisaryczny prezydent miasta Bolesław Wolszlegier i wojewoda pomorski Jan Brejski (notabene absolwent polonistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim i długoletni redaktor „Gazety Toruńskiej”), po nich prof. Eugeniusz Baliński z miejscowego gimnazjum, Walery Jastrzębiec-Rudnicki, przedstawiciel Związku Artystów Scen Polskich, oraz dyrektor Franciszek Frączkowski z krótką prezentacją swojego artystycznego programu. Część drugą wypełniły recytacje utworów lirycznych i fragmentów dramatów: Marian Peliński wykonał *Odę do młodości* Adama Mickiewicza, Zofia Szreniawa – *Czego chcesz od nas, Panie* Jana Kochanowskiego, Ida Michorowska – *Pieśń Wajdeloty* z *Konrada Wallenroda* A. Mickiewicza, Edmund Rygier, niedoszły dyrektor, *Psalm dobrej woli* Zygmunta Krasińskiego, Piotr Hryniewicz *Opis bitwy pod Grunwaldem z Zawiszy Czarnego* Juliusza Słowackiego, na koniec pojawił się fragment dialogu Demeter (Wiktoria Arciszewska) z Korą (Ida Michorowska) z *Nocy listopadowej* S. Wyspiańskiego.

W wieczornej premierze *Zemsty za mur graniczny* Aleksandra Fredry w reżyserii Frączkowskiego sam reżyser zagrał Papkina. W parę antagonistów: Cześnika i Rejenta, wcielił się niedoszły dyrektor Edmund Rygier i Mieczysław Petrzycki, w parę zakochanych Klarę i Wacława – Henryka Szelling i Jerzy Szyndler, a Podstolinę zagrała Ida Michorowska. Ponieważ „Słowo Pomorskie” swój pierwszy numer wypuściło dopiero w drugiej połowie grudnia 1920 r., pierwszy artykuł o teatrze (o kilku premierach naraz) ukazał się dopiero na Boże Narodzenie. Władysława Tatarzanka o *Zemście* napisała jedno zdanie:

---

<sup>38</sup> Z. Tr., *Uroczyste otwarcie teatru w Toruniu*, Dziennik Poznański 1920, nr 277, s. 2.

Starannem wykonaniem młody zespół położył wielką zasługę<sup>39</sup>.

Znacznie więcej uwagi poświęciła misji toruńskiej sceny:

Obejmując też – wśród innych budowli – gmach teatru w Toruniu, objęła Rzeczpospolita Polska placówkę, która musi się stać twierdzą ducha polskiego na Pomorzu, ośrodkiem naszej narodowej kultury<sup>40</sup>.

Jej zdaniem, teatr na Pomorzu ma inne zadania niż w pozostałych dzielnicach: nade wszystko budzenie i ugruntowanie wyższej świadomości narodowej, „zechcemy zrozumieć, że jest pod sztukę polską na Pomorzu teren świeży i młody, co świeżości, młodości pragnie”<sup>41</sup>. Wybór komedii Fredry na inaugurację był z tego powodu bardzo trafny, bo *Zemsta* należy do dzieł „wiecznie młodych”.

Nieco więcej o *Zemście* wiemy z relacji poznańskich dziennikarzy. „Specjalny sprawozdawca” „Kuriera Poznańskiego” pisał, że „przedstawienie było niezwykle starannie wyreżyserowane i wykazywało szereg momentów doskonałych, w których dowcip Fredrowski skrzył się jak kamień drogocenny. Śmiało powiedzieć można, że na taką trójkę pierwszych postaci w *Zemście*, jaką tworzyli pp. Rygier (Cześnik), Frączkowski (Papkin) i Petrzycki (Milczek), nie bylejaki teatr zdobyć się może. I reszta ról w dobrych spoczywała rękach [...]”<sup>42</sup>.

Autor relacji w „Dzienniku Poznańskim” także pisał w tonie pochwalnym:

Zwłaszcza wykonawcy ról męskich [...] tworzyli zespół, jakiego nie powstydziliby się żadna scena.

I dalej:

Doskonała reżyseria, piękna wystawa i śliczne stylowe kostiumy złożyły się na całość zupełnie udatną<sup>43</sup>.

---

<sup>39</sup> W. Tatarzanka, *Teatr na Pomorzu*, Słowo Pomorskie 1920, nr 6, s. 3.

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> b.-m., *Otwarcie Teatru Narodowego na Pomorzu*, Kurier Poznański 1920, nr 276, s. 2.

<sup>43</sup> Z. Tr., *Uroczyste otwarcie teatru w Toruniu*, s. 2.

## Przebieg sezonu teatralnego 1920/21

Także w kolejnych miesiącach odbywały się w Teatrze Narodowym uroczyste wieczory teatralne. Chociażby 18 stycznia 1921 r., kiedy obchodzono pierwszą rocznicę powrotu Torunia i Pomorza do Polski. Jak zawsze, loże udekorowano zielenią i barwami narodowymi, przemawiał najpierw Eugeniusz Baliński, aktorzy recytowali poezję. Ogromne wrażenie wywołała Ida Michorowska wierszem Kornela Makużyńskiego *Jenerale* adresowanym do generała Józefa Hallera, który cieszył się w Toruniu uznaniem większym niż Józef Piłsudski. W części trzeciej wieczoru zagrano drugi akt *Konfederatów barskich* Mickiewicza ze świetnymi kreacjami Hryniewicza (Pułaski) i Rygiera (Książ Marek) oraz czytelnymi aluzjami do współczesności. Władysława Tatarzanka pisała:

I ciężko przyjdzie się zadumać nad słowami De Choisy: „Każdy z Was [tj. Polaków – przyp. A. D.] jako jednostka to olbrzym, a razem jesteście...” – „Karły” – dopowiada Pułaski, który w dramacie Mickiewicza jest najtragiczniejszym z bohaterów, bo on przyczynę przegranej... rozumie<sup>44</sup>.

W lutym 1921 r. trwały w Toruniu zbiórki na wsparcie akcji propagandowej przed plebiscytem na Górnym Śląsku. Podczas Dnia Aktora zbierano pieniądze na ten cel (i na cele ZASP-u). W marcu na kumulację wydarzeń politycznych teatr toruński odpowiedział serią specjalnych przedstawień. 18 marca odbyła się uroczysta akademie z okazji imienin Naczelnika Państwa Józefa Piłsudskiego. W tym samym dniu został podpisany w Rydze traktat pokojowy z Rosjanami. Dzień wcześniej uchwalono nową konstytucję (tzw. marcową). A już 20 marca w całej Polsce tłumy wzięły udział w manifestacjach narodowych w plebiscytową niedzielę.

Przy dźwiękach *Kto się w opiekę odda Panu swemu* z toruńskich kościołów wychodzą procesje błagalne: z kościoła św. Jakuba idą Straż obywatelska i skauci, od Świętych Janów – cechy rzemieślnicze, uczniowie gimnazjów, seminariów męskich i żeńskich, od Najświętszej Marii Panny – członkowie Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół”, ucz-

---

<sup>44</sup> W. Tatarzanka, *Uroczysty wieczór w Teatrze*, Słowo Pomorskie 1921, nr 16, s. 2.

niowie szkół ludowych, chór „Lutnia” i Towarzystwo Wzajemnej Pomocy. O 10.30 czoło wielkiej procesji ustawia się przy Teatrze Narodowym, a później wszyscy przechodzą na Rynek Staromiejski, gdzie odbywa się seria uroczystości religijno-narodowych: msza polowa, wspólne śpiewanie *Boże coś Polskę*, przemawia wojewoda pomorski i wszyscy składają ślubowanie, recytując *Rotę* Marii Konopnickiej. Drugą część manifestacji plebiscytowych stanowią wieczornice zorganizowane w kilku miejscach: w Teatrze Narodowym, w wielkiej sali Parku „Wiktoria” oraz w restauracji „Eldorado” na Chełmińskim Przedmieściu. Program wypełniają przemówienia, recytacje, śpiew. Szczególnie udziela się Cyryl Danielewski, toruński urzędnik i dramatopisarz, specjalizujący się – o dziwo – zarówno w utworach patriotycznych, jak i w dziełach lekkiej muzy. Recytacje Danielewskiego uświetniają każdą z trzech wieczornic. W Teatrze Narodowym grają także jego jednoaktówkę *W Państwie Bojaźni Bożej*.

Do końca sezonu Teatr Narodowy uczcił jeszcze rocznicę uchwalenia Konstytucji Trzeciego Maja, setną rocznicę śmierci Napoleona (5 maja 1921 r.), gościł na spektaklu marszałka Józefa Piłsudskiego (5 czerwca). W czasie majówki teatr zagrał oczywiście *Sułkowskiego* Stefana Żeromskiego. Uwagę recenzentki Władysławy Tatarzanki zwróciła kreacja młodego amanta Jerzego Szyndlera w roli adiutanta Napoleona i „polskiego Hamleta”. O miłości Sułkowskiego – Szyndlera do włoskiej księżniczki Agnesiny – Idy Michorowskiej pisała:

P. Michorowska ma głos silny w wyższych tonach – ale wtedy jest on też... za silny, podczas gdy w lirycznych momentach brak mu ciepła, uroku i naturalności, jaki głos Agnesiny mieć musi, jeśli ma być prawdą to, co o niej mówi Sułkowski: „Słabość, subtelność, miłość.” – Co do mimiki p. Michorowskiej, to można ją określić, że jest to tzw. „robienie dramatyczności” z całą skalą towarzyszących jej sztucznych, zimnych wstrząsów i ruchów nerwowych. Wiało też chłodem od tej postaci, a cały ten dramat młodych serc przeszedł prawie bez wrażenia w przeciwieństwie do dramatu narodowego, który przez grę p. Szyndlera wysunął się na plan pierwszy. Ta najcudniejsza w głębi i pięknie miłość rycerza polskiego i księżniczki włoskiej wywołała wrażenie

jakiegoś fatalnego nieporozumienia czy omyłki ze strony młodego oficera, który swe afekta serdeczne najniżej skierował<sup>45</sup>.

Rocznica śmierci Napoleona dała asumpt do wspomnień o jego przyjeździe do Torunia w „roku owym” 1812 w celu wizytacji twierdzy i przeglądu wojsk. Cesarz zatrzymał się w Hotel de Varsovie, zwanym potocznie „Białym Orłem”, gdzie przed 1807 r. mieścił się staromiejski dom weselny i odbywały się występy wędrownych trup teatralnych. W czasach pruskich powstał w tym miejscu istniejący do dziś gmach poczty na Rynku Staromiejskim. Napoleon przebywał w Toruniu od 2 do 6 czerwca. Opuścił miasto przez Bramę Chełmińską, tuż obok miejsca, gdzie dziś znajduje się budynek teatru. Cztery lata wcześniej mieszkańcy Torunia uhonorowali cesarza Francji, przemianowując ulicę Szeroką na ulicę Napoleona<sup>46</sup>.

Z kolei marszałka Piłsudskiego teatr witał inscenizacją dramatu historycznego Władysława L. Anczyca *Kościuszko pod Raclawicami*. Marszałek przybył tuż przed północą, zagrano dla niego końcowy obraz *Powrót kosynierów*. Potem udał się na raut. W środowisku teatralnym był to już jednak czas dość gorący. Ministerstwo Sztuki i Kultury w porozumieniu z wojewodą pomorskim ogłosiło w kwietniu konkurs na stanowisko dyrektora Teatru Narodowego w Toruniu, dokumenty można było składać do 15 maja 1921 r. W prasie warszawskiej ukazały się głosy krytyczne na temat dyrekcji Frączkowskiego w Toruniu, broniło go „Słowo Pomorskie” na swoich łamach, pokazując mocne punkty repertuaru i pracowitość dyrektora, skupienie na doskonaleniu zespołu<sup>47</sup>. Miejscowi notable spotkali się 21 czerwca i po dyskusji przyjęli dwie rezolucje: w obronie dobrego imienia dyrektora Frączkowskiego i zespołu Teatru Narodowego oraz prośbę do wojewody o przemyślenie decyzji w sprawie obsadzenia stanowiska dyrektora<sup>48</sup>. Nic to pospolite ruszenie jednak nie dało. Dyrekcja Frączkowskiego dobiegła końca.

---

<sup>45</sup> W. Tatarzanka, *Sułkowski*, *Słowo Pomorskie* 1921, nr 91, s. 2.

<sup>46</sup> J. Łęgowski, *Pobył Napoleona I w Toruniu (W czerwcu 1812 r.)*, *Słowo Pomorskie* 1921, nr 101, s. 2-3.

<sup>47</sup> [autor niepodpisany], *W sprawie teatru w Toruniu*, *Słowo Pomorskie* 1921, 19 IV, nr 137, s. 5.

<sup>48</sup> *Konferencja w sprawie Teatru Narodowego*, *Słowo Pomorskie* 1921, nr 141, s. 4.

Na przełomie czerwca i lipca Teatr Narodowy zorganizował coś w rodzaju festiwalu „the best of”, w ciągu tygodnia zagrano siedem spektakli z minionego sezonu: od *Zemsty* po *Śluby panięskie*. Być może ministerstwo miało prawo surowo oceniać działalność toruńskiego teatru w pierwszym sezonie, ale zestaw tytułów wskazuje na wielkie ambicje dyrektora, który nie miał jednak do dyspozycji pełnowartościowego, doświadczonego zespołu. Podczas wystawienia *Ślubów panięskich* 3 lipca 1921 r. Toruń żegnał dyrektora Franciszka Frączkowskiego kwiatami i brawami na stojąco. Aktorzy pożegnali się inscenizacją *Moralności pani Dulskiej* – 7, 9 i 10 lipca 1921 r. Dulską zagrała doświadczona Wiktoria Arciszewska, Felicjana – Mieczysław Petrzycki, budzącą współczucie Melę – Henryka Szelinzanka, Hesię – Miła Sokolska, Zbyszka – Jerzy Rychter, a Juliasiewiczową – Ida Michorowska. W „Gazecie Toruńskiej” Stanisław Riess zauważył, że „pani Michorowska odtwarzała rolę Juliasiewiczowej z całym bestializmem”<sup>49</sup>.

## Repertuar i zespół

Do końca roku 1920 zespół Frączkowskiego dał sześć premier. Dominowała dramaturgia polska, i to komediowa: na otwarciu *Zemsta* Fredry, później *Piosenki ulańskie* Witolda Bunikiewicza, *Dzierżawca z Olesiowa* Zygmunta Przybylskiego i *Dom otwarty* Michała Bałuckiego w noc sylwestrową. Poza tym dramat Gabrieli Zapolskiej *Tamten* i misterium *Betleem polskie* Lucjana Rydla, znane torunianom za sprawą przedstawienia zespołu Dybizbańskiego z początku roku. W. Tatarzanka, domagająca się od teatru w Toruniu młodzieńczego entuzjazmu, dość przychylnie powitała trzy z czterech pierwszych premier. Najostrzej potraktowała *Tamtego* G. Zapolskiej, nie widząc „zupełnie” sensu w wystawianiu go po wyzwoleniu Polski:

Skończyć już musimy z tym nowożytnym pseudohamletyzmem estetycznym i narodowym, który nie buduje, nie umacnia, nie daje siły i wiary, lecz pogrąża w beznadziejną analizę uczuć i myśli, i pozostawia po sobie pustkę

---

<sup>49</sup> S. Riess, *Moralność pani Dulskiej*, Gazeta Toruńska 1921, nr 155, s. 2.

smutku i przygnębienia. Nie usprawiedliwi też tej sztuki występ takich artystów, jak p. Rygier lub wprost świetny w roli pułkownika Kornilowa p. Hryniewicz<sup>50</sup>.

Widzowie byli, zdaje się, innego zdania. Inscenizację dramatu *Zaczarowane koło* L. Rydla zagrano 15 razy, równie często jak inny przebój sezonu – *Zaczarowane koło* L. Rydla.

W sumie w pierwszym sezonie Teatr Narodowy w Toruniu dał 21 premier (sezon był krótki, rozpoczął się w końcu listopada i objął częściowo lipiec, miesiąc urlopowy). Dyrekcja chętniej sięgała po utwory znanych polskich autorów ostatniego stulecia: od epoki romantyzmu (*Dziady* i *Konfederaci barscy* Adama Mickiewicza, *Mazepa* Juliusza Słowackiego, *Zemsta*, *Śluby panieńskie* oraz *Damy i huzary* Aleksandra Fredry), przez pozytywizm (*Dom otwarty* i *Grube ryby* Michała Bałuckiego, *Pan Damazy* Józefa Blizińskiego, *Kościuszek pod Racławicami* Władysława L. Anczyca) po *Młodą Polskę* (*Zaczarowane koło* Lucjana Rydla, *Sułkowski* Stefana Żeromskiego). Dzieła te przeważały nad utworami lekkimi, jak *Wesele Fonsia* Ryszarda Ruskowskiego czy *Ach, to Zakopane* Adolfa Walewskiego. Uderza brak w repertuarze zagranicznych fars i komedii muzycznych, które już wkrótce staną się ratunkiem dla kasy teatru. Tymczasowo jednak finanse sceny toruńskiej były dzięki dotacjom rządowym stabilne.

Jak natomiast wyglądała kondycja zespołu teatralnego? Niemieccy dyrektorzy mieli do dyspozycji zespół 25- (sam dramat) lub 39-osobowy (dramat i operetka)<sup>51</sup>. Frączkowski zatrudnił 30 osób: 13 aktorek i 17 aktorów (wliczając i jego samego) do zespołu tylko dramatycznego<sup>52</sup>. Teatr miał jednego etatowego malarza dekoratora Włodzimierza Kuhna, który poruszał się w dobrze znanych już w XIX w. realiach sceny kulisowej z malowanymi płótnami przedstawiającymi perspektywiczne ujęcia wnętrza zamków i pałaców, ulic miejskich i wiejskich pejza-

---

<sup>50</sup> W. Tatarzanka, *Teatr na Pomorzu*, s. 3.

<sup>51</sup> T. Zegarski, *Karta z niemieckiej przeszłości teatru*, [w:] *Trzechlecie Teatru Narodowego w Toruniu 1920–23*, red. W. Pawłowski, Toruń 1924, s. 9.

<sup>52</sup> S. Kwaskowski pisze o 13 kobietach i 18 mężczyznach (*Teatr w Toruniu*, s. 12). W *Trzechleciu Teatru Narodowego* pojawia się natomiast 13 aktorek i 16 aktorów (pominięto, nie wiadomo dlaczego, Sołtana).

ży. Nawiasem mówiąc, w podobnym malarsko-realistycznym stylu dekoratorskim funkcjonował jeszcze w czasach II wojny światowej etatowy dekorator Stadttheater Thorn Wolf Hochheim, z tym że dekoracje dla niemieckiego teatru początków XX w., z których korzystali polscy artyści po roku 1920, powstawały w pracowniach Bremy i Coburga<sup>53</sup>, natomiast Hochheim wytwarzał je we własnych warsztatach po drugiej stronie ulicy, w budynku dzisiejszego Banku Gospodarki Żywnościowej.

W 1920 r. problemem były kostiumy do sztuk dziejących się w szlacheckim dworcu lub dotyczących polskiej historii z czasów Napoleona czy zaborów. Pewne światło na tę kwestię rzuca wypowiedź Mieczysława Szpakiewicza w *Trzechleciu Teatru Narodowego*:

Repertuar sezonu pierwszego posiadał co prawda wiele arcydzieł, nie wiem jednak, w jakiej oprawie grane były owe arcydzieła, gdyż po objęciu teatru nie znalazłem dekoracji ani kostiumów, które by mogły świadczyć o poważnym traktowaniu tych widowisk<sup>54</sup>.

W recenzjach pisanych przez Władysławę Tatarzankę w „Słowie Pomorskim” nie sposób znaleźć jakiegokolwiek wzmianki o stronie plastycznej przedstawień. Autorka, 27-letnia dyrektorka Miejskiego Gimnazjum Żeńskiego w Toruniu, Podhalanka z pochodzenia, świeżo po doktoracie z historii i języka polskiego w Krakowie<sup>55</sup>, pisała regularnie o premierach Teatru Narodowego, koncentrując się wszakże na problematyce wystawianych dzieł i – na szczęście dla nas – na kreacjach aktorskich. Tak więc tylko o aktorach na podstawie lektury jej recenzji można coś więcej powiedzieć.

Teatr miał czterech reżyserów, wszyscy byli aktywnymi aktorami, którzy nieraz występowali we własnych spektaklach: Edmund Rygier,

---

<sup>53</sup> W aktach miejskich można znaleźć korespondencję z firmami z tych miast (APT, AMT 1793-1920, sygn. C6010). Nie wiem, na jakiej podstawie Kwaskowski opiera swoje przekonanie, że były to przedsiębiorstwa z Berlina i Bydgoszczy. Por. S. Kwaskowski, *Teatr w Toruniu*, s. 15.

<sup>54</sup> M. Szpakiewicz, *Trzechlecie Teatru Narodowego*, [w:] *Trzechlecie Teatru Narodowego w Toruniu 1920–23*, s. 12.

<sup>55</sup> K. Przybyszewski, *Władysława Tatarzanka (1893–1970), pedagog, dyrektorka Miejskiego Gimnazjum Żeńskiego w Toruniu*, *Rocznik Toruński*, t. 40, 2013, s. 233-242.



Piotr Hryniewicz, Marian Bogusławski i sam dyrektor Frączkowski. Najbardziej doświadczony był niedoszły dyrektor Edmund Rygier. Starsi widzowie mogli go pamiętać z występów gościnnych Teatru Polskiego z Poznania, któremu dyrektorował w latach 1896–1908<sup>56</sup>. Był aktorem w starym stylu dziewiętnastowiecznym, opierającym swoją ekspresję na mocnym, donośnym głosie i mimice, zwłaszcza umiejętności gry oczami, co predysponowało go do ról tragicznych. Na toruńskiej scenie zagrał kilka ważnych ról: Cześnika w *Zemście*, Drwala w *Zaczarowanym kole* (na zmianę z Frączkowskim, „wczuł się najzupełniej w tę rolę, stwarzając postać żywą i świetną” – pisała Tatarzanka<sup>57</sup>), a także popisową rolę Księdza Marka w II akcie *Konfederatów barskich*. Reżyserował *Mazepę* J. Słowackiego, ale w kolejnej popisowej roli – Wojewody, o którą kiedyś walczył w teatrze krakowskim, ostatecznie nie wystąpił z powodu problemów zdrowotnych. Zagrał ją Franciszek Frączkowski. We wspomnieniach Adama Grzymały-Siedleckiego o poznańskiej dyrekcji Edmunda Rygiera znajdziemy taką oto jego charakterystykę:

Lubił grać od kulisy do kulisy, dramatyczność zaś odtwarzanych stanów duszy opierał niemal wyłącznie na sile swojego głosu, a nie było na świecie tak wielkiego stadionu, którego by nasz Makbet ze starego krakowskiego teatru nie nappełnił swoim tubalnym barytonem<sup>58</sup>.

Drugim z doświadczonych reżyserów był dyrektor Franciszek Frączkowski, który zrealizował osiem premier w sezonie 1920/21. Grał role znaczące, jak Wojewoda w *Mazepie*, Papkin w *Zemście*, Radost w *Ślubach panińskich*, Nowosilcow *Dziadach*, i pomniejsze, choć budzące entuzjazm widowni: śmieszny farmaceuta Fujarkiewicz w *Domu otwartym* czy stary Jan w *Kościuszcze pod Raclawicami* („przepiękny liryzm wydobył z roli lirnika – starego Jana – Frączkowski”<sup>59</sup>). O jego kreacji Papkina nie mamy, niestety, bliższych informacji, ale dzięki recenzentce „Słowa Pomorskiego” wiemy sporo o kreacji Wojewody i inscenizacji *Dziadów*. Dają one pewien obraz teatru toruńskiego za dy-

<sup>56</sup> Pisze o tym okresie obszernie A. Przybyszewska, op. cit.

<sup>57</sup> W. Tatarzanka, *Zaczarowane koło*, Słowo Pomorskie 1921, nr 14, s. 2.

<sup>58</sup> A. Grzymała-Siedlecki, *Świat aktorski moich czasów*, s. 206.

<sup>59</sup> W. Tatarzanka, *Kościuszek pod Raclawicami*, Słowo Pomorskie 1921, nr 121, s. 3.

rekcji Frączkowskiego. W roli Wojewody znalazł się Frączkowski niespodziewanie dwa dni przed premierą z powodu niedyspozycji Edmunda Rygiera. Władysława Tatarzanka zaznaczyła to jako okoliczność łagodzącą, ale nie kryła niedosytu, gdyż przez cztery akty Frączkowski świetnie wywiązywał się z roli:

Ujął tu i skupił w niej wszystko, a więc dumę magnata, boleść ojcowską, obrażone uczucie zdradzonego męża i porywał wprost szeroką skalą mimiki, co wyrażała wszystkie tony miotających nim uczuć i wrażeń. Czy w scenie z Królem, gdy dopiero pierwsze przebłyski podejrzeń miotają jego sercem, czy w tem bezlitosnem i straszem w zgrozie odniesieniu się do żony, – czy w jęku zranionego lwa, gdy krzyczy głosem przenikającym do szpiku kości: „chłopak mój zabity”, – czy wreszcie w następnej chwili półobłąkania, gdy zapowiada pogrzeb „za ryczałtem” – wszędzie p. Frączkowski umiał znakomicie wczuć się w linię psychicznego stanu postaci, poprowadzić ją bez zarzutu z zastosowaniem wszelkich odcieni rosnących w miarę akcji. Wojewoda p. Frączkowskiego w czterech pierwszych aktach był każdym drgnieniem serca prawdziwym z kości i krwi człowiekiem, bez cienia tak łatwego w tej roli szarżowania. Biła z niego prawda i szczerłość głęboka! Inaczej jednak się przedstawiał w piątym akcie. Czy wskutek zmęczenia, czy wskutek braku zupełnego opanowania tej sceny (w czem nie ma nic dziwnego, bo jak nas informują, p. Frączkowski, obejmując tę rolę w zastępstwie chorego p. Rygiera miał do jej przygotowania niecałe... dwa dni) linia psychiczna Wojewody, poprowadzona dotąd bez zarzutu, załamała się w piątym akcie, bo w miejsce szalonego uczucia-gromu, który przedstawił magnat-obłąkaniec dał p. Frączkowski „nerw aktora”, który nie wywołał wrażenia mocy i prawdy. Innymi słowy, operując tu zręczną techniką, nie opanował p. Frączkowski uczuciowo kreacji, nie wniknął psychicznie w całą zgrozę i tragiczną prawdę tej postaci. Stąd scena ta nie wywołała takiego efektu, jaki wywołać powinna i jakiego, sądząc po czterech aktach od Wojewody – p. Frączkowskiego spodziewać się śmiało było można!<sup>60</sup>.

Jak natomiast wyglądała inscenizacja *Dziadów*? Tatarzanka przyjęła spektakl sceptycznie, jako moment próby dla zespołu, której to próbie nie wszyscy sprostali. Frączkowski skorzystał ze sprawdzonego wzorca inscenizacji przygotowanego przez Stanisława Wyspiańskiego. Pierwsza zrealizowana przez toruński zespół inscenizacja arcydramatu

---

<sup>60</sup> W. Tatarzanka, *Mazepa II*, Słowo Pomorskie 1921, nr 35, s. 3.

Mickiewicza (spektakl Teatru Polskiego Dybizbańskiego z 2 stycznia 1920 r. to jednak występ gościnny) miała premierę 5 marca 1921 r. Jak już wiemy, teatr nie dysponował odpowiednimi kostiumami czy dekoracjami. Zespół aktorski nie miał odpowiedniego doświadczenia. Gustawa-Konrada zagrał Marian Peliński, wtedy około trzydziestoletni aktor. Tatarzanka zarzuciła mu deklamacyjność kosztem głębokiego przeżycia roli:

My nadto mamy w pamięci każde słowa, my nadto jesteśmy świadomi, że tu każde słowo było opłacone krwią i wytrysło z tętnic serca, by nas mógł zadowolić ten „deklamujący” strofy *Dziadów* – Konrad – dekadent czy hysteryk, w którym prócz gry nerwów nic dostrzec nie można – a jakiego w swoim Konradzie dał p. Peliński<sup>61</sup>.

W efekcie Wielka Improwizacja była pozbawiona siły, a wiele jej momentów wypadło nienaturalnie. „Pan Peliński ześrodkował w tej scenie wszystko w jakichś upiornych jękach i wykrzyknikach odpowiednich dla nowoczesnego impresjonistycznego dramatu, ale nie w *Dziadach*, gdzie mimo całego »romantyzmu« drga wielki lot prawdziwych uczuć i prawdziwej szczerości”. Wcześniej „cała przemiana psychiczna Gustawa w Konrada zaginęła w powodzi gestów i deklamowanych słów”<sup>62</sup>. Także interpretacja Pustelnika pozostawiała wiele do życzenia, kojarzył się recenzentce z dwudziestoletnim Józiem z ballady *To lubię*. Równie słabo wypadła Ida Michorowska jako pani Rollison. Do przekonania recenzentki trafiły natomiast role Mariana Bogusławskiego jako Złego Pana w II części *Dziadów* i Piotra Hryniewicza jako Księdza Piotra. W recenzji znajdziemy także lakoniczne pochwały dla Frączkowskiego jako Nowosilcowa, Bolesława Bolki jako Guślarza i Tadeusza Jejdego jako Kaprała, a także mnóstwo kwaśnych uwag do toruńskich „aniołków”, czyli młodych, nieopierzonych aktorek. W konkluzji Tatarzanka podkreśliła brak dwóch kluczowych elementów: uroczystego uczucia i poprawnego zespołowego wykonania, które pozwoliłyby zagrać Mickiewiczowskie misterium narodowe.

---

<sup>61</sup> W. Tatarzanka, *Dziady (dokończenie)*, Słowo Pomorskie 1921, nr 57, s. 2.

<sup>62</sup> Ibid.

Trzecim reżyserem i wicedyrektorem Teatru Narodowego w sezonie 1920/21 był Piotr Hryniewicz (1874–1932), warszawianin, wówczas 46-letni, mający za sobą doświadczenie pracy w Warszawskich Teatrach Rządowych, gdzie debiutował w 1898 r. rolą Józefa w inscenizacji sztuki Przybylskiego *Bzy kwitną*. Debiut sceniczny zaliczył dwa lata wcześniej w prologu *Wyprawa na Olimp* napisanym na otwarcie warszawskiego teatrzyku ogródkowego „Wodewil”. Zagrał poetę u boku Gabrieli Zapolskiej w roli Muzy<sup>63</sup>. W zespole Warszawskich Teatrów Rządowych grał role charakterystyczno-dramatyczne do końca I wojny światowej. W Toruniu wyreżyserował cztery spektakle, zagrał pułkownika Kornilowa w *Tamtym*, Pułaskiego w *Konfederatach barskich*, Zbigniewa w *Mazepie* i – jak już była mowa – bardzo dobrze Księdza Piotra w *Dziadach*, a także samego Kościuszkę w inscenizacji sztuki W. L. Anczyca. Władysława Tatarzanka zwróciła uwagę także na jego rolę w jednoaktówce Krzywoszewskiego *Piękna ogrodniczka*:

Pan Hryniewicz w roli Widelkiewicza zdobył znowu sukces przez kreację postaci ujmującej prostotą, bólem i szczerością. Te wszystkie rysy umiał p. Hryniewicz podkreślić swoją grą i wyrazistą mimiką<sup>64</sup>.

W grudniu 1920 r. Hryniewicz obchodził w Teatrze Narodowym jubileusz 25-lecia pracy artystycznej. Jako jedyny z aktorów-reżyserów pozostał na kolejne lata w Toruniu.

Najmłodszy z czwórki reżyserów w sezonie 1920/21, urodzony w Ciechanowie 34-letni Marian Bogusławski (1886–1962), także w czasie I wojny światowej występował w Warszawie. Wyreżyserował w Teatrze Narodowym w Toruniu cztery przedstawienia, głównie z lekkiego repertuaru. Zagrał chwalone role Telesfora w *Domu otwartym*, widma Złego Pana w *Dziadach*, pogodnego emeryta Ciaputkiewicza w *Grubych rybach*, Herkulesa d’Este w *Sułkowskim*. Dostało mu się jednak za role wykraczające poza jego emploi aktora charakterystycznego. Tatarzanka krytykowała jego Wojewodę w *Zaczarowanym kole*, króla Jana Kazimierza w *Mazepie* za nazbyt sztywny gest i głos wychodzący z czeluści grobowych oraz brak „szarmanterii”<sup>65</sup>, a także Księdza w IV

<sup>63</sup> [autor niepodpisany], *Jubileusz artysty*, Słowo Pomorskie 1921, nr 281, s. 5.

<sup>64</sup> W. Tatarzanka, *Dzień aktora*, Słowo Pomorskie 1921, nr 32, s. 3.

<sup>65</sup> W. Tatarzanka, *Mazepa*, Słowo Pomorskie 1921, nr 35, s. 3.

części *Dziadów*, tu „dał sylwetkę naiwnego nudziarza, od którego młody Gustaw uciekłby już nie na jakiś »wzgórek podmiejski«, gdzie bawił się z towarzyszami, ale na ostatni kraniec świata”<sup>66</sup>.

Nie sposób tu scharakteryzować wszystkich aktorów w zespole Frączkowskiego. Większość z nich przemknęła jak meteory przez toruńską scenę. Na przykład wspomniane toruńskie „aniołki” jak: Ida Michorowska (1897–1966), Halina Lechowska (działała od 1910, zm. 1954), Stefania Neromska (1895–październik 1921), Irena Orzecka (1890–1964, jako postać Jurgieluszki, babci klozetowej w hotelu „Monopol”, można zobaczyć ją w *Popiele i diamentach* Andrzeja Wajdy, a jako babcię boksera Ciapuły w *Mężu swojej żony* Stanisława Barei), Miła (Emilia) Sokolska (1856–1956), Henryka Szellinżanka (zm. 1985), Maria Roszkiewiczowa (właśc. Płonka-Fiszler, 1893–1989).

Zatrzymajmy się na koniec na trójce aktorów z różnych pokoleń. Najpierw kilka zdań o Wiktorii Arciszewskiej (1883–1954), która trafiła do Torunia z Teatru Polskiego w Cieszynie, gdzie grała w sezonie 1919/20, i doświadczenie zdobywała pracując od początku wieku w Krakowie, w tym we współpracy z Frączkowskim w jego zespole w 1908 r. W sezonie 1920/21 zagrała świetnie i stylowo Żegocinę w *Panu Damazym* oraz Dobrońską w *Ślubach panińskich* u boku Frączkowskiego jako Radosta.

Kolejny aktor – Tadeusz Jejde (1886–1944), tak jak ojciec specjalizujący się w rolach charakterystycznych, debiutował w 1905 r. w Teatrze Miejskim w Krakowie i pracował po 1920 r. przez wiele sezonów – z przerwami – w międzywojennym teatrze w Toruniu. W tym pionierskim sezonie śmieszył publiczność zwykle w drugoplanowych rolach, np. Organisty w *Zaczarowanym kole* czy Kapelana w *Damach i huzarach*, przyciągał uwagę np. jako Kapral w *Dziadów* części III, rzadziej pojawiał się w rolach głównych, np. Pana Damazego w komedii J. Blizińskiego. W. Tatarzanka chwaliła go w tym właśnie spektaklu za mimikę i zachowanie spokoju w grze na scenie:

Ponadto cenię jeszcze p. Jejdego za jedno, a mianowicie za to, że w momentach ważniejszych, gdy akcja idzie przyspieszonym tempem – umie on

---

<sup>66</sup> W. Tatarzanka, *Dziady (dokończenie)*, s. 2.

opanować się i nie biegać tak, jak to umieją czynić inni, nadając scenie wrażenie kinematografu<sup>67</sup>.

Jednym z najmłodszych aktorów w zespole Frączkowskiego był Jerzy Szyndler (1898–1944), świeżo po studiach filozoficznych i Szkole Dramatycznej w Warszawie. Warunki fizyczne predestynowały go do ról romantycznych kochanków. Już na inaugurację sezonu zagrał Wacława w *Zemście*, później Szatana w *Betleem polskim* („Sytuację ratował doskonały Szatan p. Szyndlera”<sup>68</sup>), głupiego Maciusia w *Zaczarowanym kole*, Sobolewskiego w *Dziadach*, Fonsia w *Weselu Fonsia*, Sułkowskiego (którą to rolę, wychwalała Tatarzanka), Albina w *Ślubach panieńskich* i Edmunda w *Damach i huzarach*. Zestaw ról dla początkującego aktora zaiste imponujący. Rola Albina stanowi, jak się zdaje, kwintesencję aktorskich osiągnięć Szyndlera w pierwszym sezonie w Toruniu, a także – zdaniem recenzentki „Słowa Pomorskiego” – swoiste podsumowanie działalności Franciszka Frączkowskiego. Tatarzanka wychwala kreację Szyndlera:

I stąd też włosy stawały na głowie na myśl o przyszłych losach Albina – p. Szyndlera, który wykazał w swojej roli całą rozległą skalę swego talentu, jako sentymentalny kochanek Klary. P. Szyndler po kilku ćwiczeniach w celu osiągnięcia doskonałości w nawlekaniu igły (dziwić się nie można bohaterowi napoleońskiemu!) odtworzył istotnie klasycznie typ mazgaja płacziwego, który z rozmaitymi Filonami może iść w zawody, co do jęków i westchnień, które tę quasi-męską duszę poruszają. P. Szyndler dał też sylwetkę świetną, co do mimiki i głosu, a przypominającą tak żywo tych bohaterów, którzy „po stokroć razy umierali z rozpacz”, ale w końcu zasiadali do dobrego, choć z przyzwyczajenia często łzami skrapianego... obiadu<sup>69</sup>.

Wysoka ocena recenzentki wydaje się o tyle istotna, że Szyndler grał w tym spektaklu nie tylko z „aniołkami” – Zofią Szreniawą w roli Anieli i Miłą Sokolską w roli Klary, ale także z doświadczonymi aktorami: Frączkowskim (Radostem), Arciszewską (Dobrójską) i wreszcie wychwalanym przez Tatarzankę Marianem Pelińskim w roli Gucia, „który porwał, rozśmieszył i oczarował wszystkich”<sup>70</sup>.

<sup>67</sup> W. Tatarzanka, *Pan Damazy*, *Słowo Pomorskie* 1921, nr 80, s. 3.

<sup>68</sup> W. Tatarzanka, *Betleem polskie L. Rydla II*, *Słowo Pomorskie* 1920, nr 9, s. 2.

<sup>69</sup> W. Tatarzanka, *Śluby panieńskie II*, *Słowo Pomorskie* 1921, nr 106, s. 3.

<sup>70</sup> *Ibid.*, s. 3.

*Śluby panięskie* miały premierę równo pięć miesięcy po inauguracyjnej *Zemście za mur graniczny*. Dało to asumpt do porównań między Fredrowskimi inscenizacjami i oceny działalności dyrektora. *Tatarzanka* nie miała wątpliwości, że zespół w tym czasie rozwinął swoje umiejętności:

Kiedy też *Zemsta* polegała głównie w wykonaniu na mniej lub więcej udatnych ruchach „kontuszowych”, ale daleka była od ducha Fredrowskiego, który w zasadzie swojej jest duchem rdzennie polskim, zdrowym, ujawniającym się przez pryzmat genialnego komizmu autora – to *Śluby panięskie* tchnęły na scenie toruńskiej nie tylko tym olbrzymim, wiecznym czarem poezji młodości, w ramy dworku polskiego ujętym, ale i duchem, a raczej ogniem talentu, który w polskie życie nie potrzebował „wnikać”, bo tego życia był nam uosobieniem najlepszym i najprawdziwszym<sup>71</sup>.

Ten postępek dokonał się dzięki wytężonej pracy dyrekcji, zespołu artystycznego i technicznego.

Jak oceniać dyrekcję Franciszka Frączkowskiego w Toruniu w sezonie 1920/21? Naturalnie trzeba brać pod uwagę trudną sytuację polityczną państwa polskiego, którego byt nie był wtedy jeszcze stabilny, trudną sytuację ekonomiczną, która wpływała na to, czy widzowie chętnie wybierali się do teatru. Kolejna rzecz to zbyt krótki czas na zbudowanie zespołu teatralnego na odpowiednim poziomie, a także wychowanie wiernej i dobrze zaznajomionej z teatrem publiczności. Z tymi samymi problemami będą się borykali kolejni dyrektorzy toruńskiej sceny. Wszystkie one nikną w świetle faktu, że był to pierwszy polski teatr w historii Torunia, pierwszy polski zespół, a także w wielu wypadkach – toruńskie prapremiery dzieł polskiej dramaturgii. I jeszcze jedna ważna informacja w kontekście niedawnych obchodów 250-lecia teatru publicznego w Polsce: Teatr Narodowy za dyrekcji Franciszka Frączkowskiego był pierwszą sceną tego rodzaju w odrodzonej Drugiej Rzeczypospolitej. Teatr Narodowy w Warszawie został otwarty dopiero 3 października 1924 r.<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> Ibid., s. 3.

<sup>72</sup> Pisze o tej kwestii W. Dudzik, *Gdzie był teatr narodowy w II Rzeczypospolitej?*, Pamiętnik Teatralny 2015, z. 3-4, Scena Narodowa 1765–2015, s. 330.

## Bibliografia

1. *Historia Torunia*, t. 3, cz. 2: *W czasach Polski Odrodzonej i okupacji niemieckiej (1920–1945)*, red. Marian Biskup, Toruń 2006.
2. *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, red. Zbigniew Raszewski, Warszawa 1973 (t. 1), Warszawa 1994 (t. 2).
3. Stanisław Kwaskowski, *Teatr w Toruniu 1920–1939*, Gdańsk-Bydgoszcz 1975.
4. *Trzechlecie Teatru Narodowego w Toruniu 1920–23*, red. W. Pawłowski, Toruń 1924.
5. *Teatr w Bydgoszczy i w Toruniu. Wydanie specjalne z okazji 100. Premier PTZP*, Bydgoszcz 1955.
6. *80 lat teatru w Toruniu*, red. Janusz Skuczyński, Toruń 2000.
7. Marek Podlasiak, *Deutsches Theater in Thorn. Vom Wander- zum ständigen Berufstheater (17.–20. Jahrhundert)*, Berlin 2008.
8. Zbigniew Raszewski, *Z tradycji teatralnych Pomorza, Wielkopolski i Śląska*, Wrocław 1955.
9. Alicja Przybyszewska, *Teatr Polski w Poznaniu za dyrekcji Edmunda Rygiera (1896–1908)*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. Ewy Nowickiej, Poznań 2012, w repozytorium UAM, <https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/6001/1/Teatr%20Polski%20w%20Poznaniu%20za%20dyrekcji%20E.%20Rygiera.pdf>.
10. Adam Grzymała-Siedlecki, *Świat aktorski moich czasów*, Warszawa 1957.
11. Kazimierz Przybyszewski, *Władysława Tatarzanka (1893–1970), pedagog, dyrektorka Miejskiego Gimnazjum Żeńskiego w Toruniu*, *Rocznik Toruński*, t. 40, 2013.
12. Akta z Archiwum Państwowego w Toruniu: AMT 1920–39 D 400, D 3358, D 3359, D 3374, AMT 1793–1920 C6010, w toruńskim archiwum nie zachowały się afisze teatralne z sezonu 1920/21.
13. Czasopisma  
„Gazeta Toruńska” 1918–1920  
„Bromberger Zeitung” 1920  
„Thorner Zeitung” 191–1920  
„Słowo Pomorskie” 1920–1921 – recenzje Władysławy Tatarzanki  
„Dziennik Bydgoski” 1919–1921  
„Dziennik Poznański” 1920  
„Kurier Poznański” 1920



The first season of the National Theatre in Toruń:  
under the management of Director Franciszek Frączkowski  
(1920/21)

The article concerns the background of the creation of the National Theatre in Toruń, the theatrical season in the years 1920–1921, the repertoire of the theatre and the team headed by Director Franciszek Frączkowski. Referring to the files of the State Archive in Torun, the Polish and German press from the beginning of the 20<sup>th</sup> century and the teatrological literature of the subject matter, the author attempts to verify the thesis by Stanisław Kwaskowski and show the process of the creation of the Polish theatre, the significance of the Polish public theatre in the history of Toruń in the new light: in terms of the directors' and actors' work, and the quality of performances created by them. The performative perspective allows us to look not only at theatrical performances, but also at various kinds of public performances through which inhabitants of Toruń could express their beliefs and emotions in one of the most important historical moments.

Die erste Saison des Nationaltheaters in Thorn  
unter der Intendantur von Franciszek Frączkowski (1920/21)

In dem Artikel geht es um die Entstehung des Nationaltheaters in Thorn und um den Verlauf der Theatersaison 1920/21, um das Repertoire und das Ensemble, das von Franciszek Frączkowski als Intendanten geleitet wurde. Der Autor stützt sich auf Akten aus dem Staatsarchiv in Thorn, der polnischen und deutschen Presse vom Beginn des 20. Jahrhunderts und auf die theaterwissenschaftliche Literatur zum Thema. Dabei ist er bemüht, die Thesen von Stanisław Kwaskowski zu verifizieren und den Weg zur Eröffnung des polnischen Theaters sowie die Bedeutung der ersten öffentlichen polnischen Bühne in der Geschichte Thorns in neuem Licht darzustellen. Er befasst sich mit der Arbeit der Regisseure und Schauspieler ebenso wie mit der Qualität der von ihnen gestalteten Aufführungen. Aus dieser performativen Perspektive lassen sich nicht nur die Theateraufführungen betrachten, sondern auch öffentliche Aufführungen verschiedener Art, mit deren Hilfe die Thorner ihre Überzeugungen und Emotionen in einem der wichtigsten historischen Momente in der Geschichte der Stadt zum Ausdruck bringen konnten.