

Artur Duda

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

TEATR NARODOWY NA POMORZU W KONTEKŚCIE TORUŃSKIEJ DROGI DO WOLNOŚCI¹

Kiedy Józef Piłsudski wypuszczony z twierdzy w Magdeburgu docierał do Warszawy, w Toruniu – tak jak w całej II Rzeszy niemieckiej – trwała właśnie rewolucja listopadowa. Rady robotników i żołnierzy przejęły władzę w mieście. Na ulicach zaroilo się od porządkowych z czerwonymi kokardami. Wprowadzono godzinę policyjną. Zrządzeniem losu miejscowy Stadttheater prowadzony przez dyrektora Hugona Hasskerla przygotowywał się do premiery *Wilhelma Tella*, Schillerowskiej opowieści o walce z tyranią o wolność ludu. Ze względu na napiętą sytuację w mieście zamknął jednak swoje podwoje, a premiera została przerwana. Dzięki temu słynna scena przysięgi szwajcarskich spiskowców na łące Rütli (akt II, scena 2) zamiast w teatrze została zagrana na ulicach Torunia. Lud wypowiedział posłuszeństwo cesarzowi, aktorzy uliczni performowali w realnym życiu sceny dotąd przez lata uchodzące za niewinne i historyczne, nieodnoszące się do władzy, która patronowała teatrowi miejskiemu.

Toruńscy Polacy zachowali w czasie rewolucji listopadowej wstrzeźliwość. W Radzie Żołnierskiej, która powstała 10 listopada 1918, nie było ich wcale. W Radzie Robotniczej stanowili niemal połowę, ale przedmiotem działań obu rad, które połączyły się wkrótce, nie stała się sprawa narodowa. Polityczną reprezentacją Polaków była Polska Rada Ludowa, ukonstytuowana podczas zebrania w sali teatralnej w Parku Wiktorii. Można powiedzieć, że restrykcyjna polityka kulturalna Prus doprowadziła do powstania w mieście Kopernika dwóch teatrów: z jednej strony eleganckiej niemieckiej świątyni sztuki, zaprojektowanej przez duet architektów z Wiednia – Ferdinanda Fellnera i Hermanna Helmera, z drugiej między innymi kombinatu gastronomiczno-rozrywkowo-politycznego, czyli restauracji w Parku Wiktorii. Dysponowała ona dwiema salami, w tym

¹ Wybrane wątki z historii teatru w Toruniu prezentuję w tym artykule na podstawie mojej książki *Teatr w Toruniu 1904–1944. Opowieść performatyczna* (w przygotowaniu).



Budynek teatru w Toruniu na początku XX wieku, pocztówka

dużą wyposażoną w scenę służącą całej pałecie urządzanych tutaj zarówno przez Polaków, jak i Niemców performansów ludycznych, teatralnych i politycznych: przedstawień teatralnych, zwykle lekkiej muzy (operetki i variété), pokazów kinematograficznych, występów magików, karnawałowych zabaw, wreszcie zebrań i posiedzeń instytucji społecznych. W oficjalnej niemieckiej rokokowo-secesyjnej bombonierce nie padało ze sceny polskie słowo, w teatrze letnim Parku Wiktorii i owszem, a im bliżej wyzwolenia, tym częściej miejsce to stawało się centrum polskiej polityki i kultury.

Mimo konspiracyjnych działań na rzecz utworzenia polskich sił zbrojnych w Toruniu (m.in. powołana przez Towarzystwo „Sokół” Tajna Organizacja Wojskowa, a później Organizacja Wojskowa Pomorza), w mieście nie doszło do otwartej konfrontacji z armią pruską. Twierdza Toruń cały czas była silnie obsadzona przez oddziały wojskowe, poza tym Polacy zachowywali wstrzemięźliwość w obliczu toczących się pertraktacji pokojowych w Wersalu. Na przeszkodzie stanęły także czynniki wojskowe – armia gen. Józefa Hallera nie dotarła na Pomorze w styczniu 1919, a władze niemieckie dokonały aresztowań wśród przewodniczących polskich organizacji.²

² M. Wojciechowski, *Toruń w latach 1914–1920, zwłaszcza podrozdział Rewolucja listopadowa i jej oddziaływanie na życie miasta (XI–XII 1918)*, [w:] *Historia Torunia*, t. III *W czasach zaboru pruskiego (1793–1920)*, red. M. Biskup, Toruń 2003.

Wszystko to działo się w... „tańczącym Toruniu”. Osobliwą konsekwencją godziny policyjnej stał się obyczaj tańczenia od zmierzchu do jedenastej w nocy w licznych lokalach rozrywkowych. Czytelnik „Die Presse” pisał:

Tańczy się *one step* i *turkey trot* oraz wszystkie pozostałe dozwolone i niedozwolone tańce, tańczy wojsko i cywile, na biało i na czarno, z krepą i bez krepy. Tańczy się zatem według reguł sztuki i również wbrew nim, i tak nasze miasto nie jest już od dni rewolucji Toruniem przygnębionym, jak w minionych czterech latach wojny.³

Trudno to zjawisko odczytywać inaczej niż jako odreagowanie wspomnianych lat wojny oraz powrót do fin de siècle’owej dekadencji. Toruń tańczył i bawił się w teatrze, kiedy w mieście zapanowała rewolucja, potem w grudniu 1918, gdy wybuchło powstanie wielkopolskie, oraz latem 1919, kiedy obradował kongres pokojowy w Wersalu i podejmowano ostateczne decyzje o powrocie sporej części ziemi zaboru pruskiego do Polski.

Ostatnim dyrektorem niemieckiego Stadttheater został Roman Kalkowski (1881 – data śmierci nieznana), syn pochodzącego z Wielkopolski warszawskiego architekta Emila Kałkowskiego oraz Niemki z Kurlandii Marie von Spitzbarth. Jego siostrą była odkrywana dzisiaj na nowo aktorka, poetka i pisarka lewicowa Eleonora Kalkowska, między innymi autorka wydanych także po polsku dramatów *Józef (Sprawa Jakubowskiego)* i *Doniesienia drobne*. Kalkowski zajął stanowisko dyrektora w Toruniu z rekomendacją odchodzącego po prawie dekadzie Hugona Hasskerla. Sam przez wiele lat pracował w niemieckich teatrach prowincjonalnych jako tenor operetkowy, a od 1912 jako dyrektor teatru w Grudziądzu, o którym, niestety, niewiele wiadomo poza tym, że mieścił 600 widzów i dominował w nim za sprawą dyrektora lekki repertuar muzyczny.⁴ Wraz z żoną, operetkową divą Heddy Nietan-Kalkowski trafił do Torunia już w letnim okresie 1919 (od czerwca do sierpnia), a potem zarządzał toruńskim Stadttheater w ostatnim sezonie jego istnienia. Otworzył w ten sposób galerię dyrektorów, którzy zamierzali wykorzystać swoje pięć minut w tym politycznie niepewnym czasie. Decyzja o powrocie Torunia i znacznej części Pomorza do Polski zapadła na kongresie wersalskim 28 czerwca 1919. Rozpoczął się exodus niemieckich obywateli, widownia Stadttheater topniała z dnia na dzień. Dyrektor Kalkowski zaplanował cały sezon 1919/20, wypełniając repertuar nade wszystko operetkami i operami, w których brylował z żoną u boku, jak w *Róży Stambułu* Leo Falla, nowej wersji toruńskiego superprzeboju lata 1918, kiedy

³ „Es werden getanzt Schieber- und Wackeltänze und alle sonstigen erlaubten und nicht erlaubten Tänze, auch wird getanzt von Militär und Zivil, in weiß und schwarz, mit und auch ohne Trauerflor. Also getanzt wird nach allen und auch ohne alle Regeln der Kunst, und so ist unsere Stadt seit den Tagen der Revolution überhaupt nicht mehr das betrübte Thorn wie in den verfloßenen vier Jahren des Krieges.“ (*Das tanzende Thorn*, „Die Presse“ 1918 nr 294, s. 3).

⁴ Zob. np. „Neuer Theater-Almanach 1919”, wyd. Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, Berlin 1919.

to kilkanaście razy tytułową partię wyśpiewała oklaskiwana burzliwie Maria Janowska (-Kopczyńska, 1890–1977), wtedy 28-letnia śpiewaczka Stadttheater z Poznania u progu wielkiej kariery.

Do końca 1919 Kalkowski, nawiązując do szczytowej fazy rozwoju toruńskiej sceny muzycznej, wystawił 8 oper, m.in. *Carmen* Bizeta, *Wolnego strzelca* Webera, *Zaczarowany flet* Mozarta, *Trubadura* Verdiego, wreszcie utwór *Der Evangelimann* Kienzla. Dołożył do tego przebojowe operetki oraz szczyptę klasyki z *Marią Stuart* – już w pierwszym tygodniu sezonu – i *Zbójcami* Schillera oraz *Marią Magdaleną* Hebbła. W sumie 30 premier w ciągu pół sezonu w najzupełniej nienormalnym czasie, kiedy frekwencja będąca objawem zmęczenia teatrem („Theatermüdigkeit”) spadała na łeb na szyję.⁵ Premiera opery *Der Evangelimann* austriackiego kompozytora Wilhelma Kienzla odbyła się w dniu Bożego Narodzenia. Jednym z mocniejszych akcentów muzycznego dramatu o dwóch braciach, Johannesie i skrzywdzonym przez niego Matthiasie, który po latach więzienia wędruje przez świat jako człowiek głoszący Ewangelię, była zapewne finałowa pieśń dziecięcego chóru po tym, jak przed śmiercią Johannes doszło do pojednania braci: „Selig sind, die Verfolgung leiden um der Gerechtigkeit willen, denn ihrer ist das Himmelreich“. To z Ewangelii według św. Mateusza (Mt 5:10): „Błogosławieni, którzy cierpią prześladowanie dla sprawiedliwości, albowiem do nich należy królestwo niebieskie.” Ciekawe, w jakim stopniu toruńscy Niemcy odczytywali dzieło Kienzla jako aluzję do współczesności. Do sytuacji własnego kraju, który poniósł ogromne straty terytorialne i finansowe na skutek Wielkiej Wojny i postanowień wersalskich.

Trzy tygodnie wcześniej na scenę historii teatru na Pomorzu wkroczył na czele swojej wędrowniej trupy teatralnej Ludwik Dybizbański (1882–1927). Jako dyrektor objazdowego Teatru Polskiego pod patronatem Ministerstwa byłej Dzielnicy Pruskiej odrodzonej II Rzeczypospolitej przyjechał do Bydgoszczy. Występy zainaugurował 5 grudnia 1919 w sali Patzera wystawieniem *Dam i huzarów* Aleksandra Fredry. Z frekwencją było krucho. W repertuarze dominowały komedie i gatunki teatru muzycznego. Niezrażony trudnymi początkami Dybizbański ruszył do Torunia na pokładzie parowca „Zbyszko” użyczonego przez prywatnego przedsiębiorcę. Statek ugrzązł w lodzie. Uratowani przez załogę niemieckiego statku aktorzy dotarli w końcu do celu, czyli do sali w Parku Wiktorii, jedynej w owym czasie theatrum polskiego w mieście. O tym pierwszym toruńskim pobycie trupy Dybizbańskiego wiadomo niewiele,

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

⁵ W rubryce „Wocheplauderei“, „Die Presse“ 1919 nr 302.



Ludwik Dybizbański

– pisał czytelnik „Gazety Toruńskiej” w liście dotyczącym drugiego pobytu zespołu w Toruniu.⁶ „Gra artystów za pierwszej bytności znalazła szczere uznanie” – dodawał.

Trochę więcej wiadomo o występach w styczniu i lutym 1920. Po bożonarodzeniowych spektaklach w Bydgoszczy zespół Teatru Polskiego grał w Toruniu w sali Parku Wiktorii przez trzy dni. Zaczęło się niefortunnie. Przedstawienie *Betleem polskiego* Lucjana Rydla 1 stycznia 1920 zostało zerwane przez niemieckich żołnierzy. Kiedy wdarli się do sali w sile trzydziestu-czterdziestu chłopów z okrzykiem „Raus mit den Polaken”, na widowni wybuchła panika, widzowie i aktorzy (w kostiumach) uciekali oknami. Zostało pobojowisko: połamane krzesła,

⁶ „Gazeta Toruńska” 1920 nr 4.

wybite szyby, porozrzucane części garderoby, zniszczone dekoracje. Kilka aktorek zaniemogło.⁷ „Gazeta Toruńska” z 6 stycznia 1920 powściągliwie apelowała do władz niemieckich o oddanie kwestii porządku w mieście straży ludowej – 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* Stanisława Mońszki. Frekwencja była niska.⁸ 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.

Z toruńskich występów trupy Dybizbańskiego nie zachowały się recenzje. Te same przedstawienia grano w Bydgoszczy, więc można wnioskować na podstawie publikacji w tamtejszej prasie. Na przykład prawdopodobnie pierwsza w historii Bydgoszczy i Torunia inscenizacja *Dziadów* została zagrana w mieście nad Brdą 27 i 29 grudnia 1919 w sali Teatru Concordia, a w mieście Kopernika 2 stycznia 1920. Reżyserował Bolesław Roslan. Pierwsze, sobotnie przedstawienie w Bydgoszczy „wypadło nadspodziewanie dobrze. Techniczne trudności starano się pokonać wszelkimi siłami”.⁹ 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 Kaprala, „takich jakimi ich sobie chyba sam twórca *Dziadów* wyobrażał”¹⁰, a 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 poznańskim Teatrze Polskim:

Pan Andrzejewski potrafił w trudną rolę upiora wlać tyle grozy, że aż mróz szedł widzom po kościach. Jako Sobolewski z odczuciem wygłosił swą opowieść.¹¹

„Po mistrzowsku” zarówno niewidomego starca, jak i księdza Piotra zagrał Władysław Konarski (1869–1949). Stefania Tuchołkowa odnotowała pomniejszych role równie zdawkowo, więc nie ma potrzeby ich wszystkich wymieniać, wspominając jeszcze o kilku aktorkach. „Widmo płoczej Zosi” ukazała Helena Czechowska (1891–1972), świeżo poślubiona żona Stomy. Archanioła zagrała Romana Andrzejewska (1892–1975), która pod nazwiskiem Irena Wysocka debiutowała w Teatrze Polskim w Poznaniu w 1915, żona Józefa Andrzejewskiego.

⁷ Zob. „Gazeta Toruńska” 1920 nr 4.

⁸ *Napaść żołnierzy na Polaków*, „Gazeta Toruńska” 1920 nr 4.

⁹ „Dziennik Bydgoski” 1919 nr 299.

¹⁰ „Dziennik Bydgoski” 1919 nr 300.

¹¹ Ibidem.

Gustawa-Konrada zagrał „con amore” Władysław Kieszczyński (1888–1954), trzydziestodwuletni aktor z doświadczeniami w różnych zespołach wędrownych i w Teatrze Lutnia w Wilnie (1917–1919). Recenzentka napisała o jego kreacji w *Dziadach*:

Artysta we wszystkich obrazach potrafił zachować należytą miarę, aby nie popaść w przesadę. Zarówno jako obłąkany pustelnik, odtwarzający scenę bolesti i rozstania, jak i jako więzień w samotności wylewający swe uczucia i wzlatujący myślą do nieba, odznaczał się szlachetną dykcją.¹²

Dybizbański od początku grał na dwa fronty. Krążył z zespołem między Bydgoszczą i Toruniem, najwyraźniej szukając sobie posady dyrektorskiej w jednym z dwóch miast, a nawet w obu naraz. Nad Brdą, prawdopodobnie w kręgu niemieckich rajców, powstała zimą 1920 koncepcja, jak się okazało zupełnie utopijna, powołania kombinatu teatralnego Toruń – Bydgoszcz z dwoma zespołami, polskim i niemieckim. W toruńskim Archiwum Państwowym zachował się list komisarycznego prezydenta Bydgoszczy Jana Maciaszka do prezydenta Torunia z 25 lutego 1920¹³, a także stanowisko bydgoskiego decernenta teatru, radcy Besserta¹⁴, który został właśnie wiceprezydentem u boku Maciaszka (za nieocenione w tym czasie zasługi w zaopatrzeniu miasta w węgiel). W tej propozycji pojawiła się szansa dla Romana Kalkowskiego, którego kontrakt właśnie wygasł. Kalkowski proponował, że poprowadzi dwumiejski kombinat teatralny. Jego polskie korzenie, m.in. znajomość języka, okazywały się teraz atutem. Marek Podlasiak przedstawił na podstawie dokumentów koncepcję Kalkowskiego przedłożoną magistratowi Torunia w marcu 1920.¹⁵ W Toruniu pierwsza część sezonu miała być poświęcona polskiej operze i niemieckiemu dramatowi, 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.

Propozycja Kalkowskiego została odrzucona. W orbicie zainteresowania pozostał Ludwik Dybizbański, który jednak w liście pisanym 18 marca 1920 (po niemiecku!) do pierwszego polskiego (komisarycznego) prezydenta Torunia Bolesława Wolszlegiera¹⁶ sceptycznie odnosił się do zarówno do sugestii, aby odpowiadał za repertuar niemieckojęzyczny, jak też by prowadził stały teatr operowy

¹² Ibidem.

¹³ Akta Miasta Torunia 1920–1939, sygn. D 3359, dok. 1.

¹⁴ Zob. relację z posiedzenia rady miasta Bydgoszczy 17 VI 1920, „Dziennik Bydgoski” 1920 nr 137. W czerwcu w „Bromberger Zeitung” (1920 nr 137) 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).

¹⁵ M. Podlasiak, *Deutsches Theater in Thorn. Vom Wander- zum ständigen Berufstheater (17.–20. Jahrhundert)*, Berlin 2008, s. 97.

¹⁶ List L. Dybizbańskiego z 18 III 1920 (Akta Miasta Torunia, „Sprawy Teatru Miejskiego”, sygn. D 3359).

– ze względu na ogromne koszty. Starania o objęcie polskiego teatru w Bydgoszczy lub Toruniu udały się połowicznie. W Toruniu, jak się zdaje, jego inicjatywę blokował do końca urzędujący dyrektor Stadttheater Roman Kalkowski. W Bydgoszczy miał Dybizbański o tyle łatwiej, że dyrektor Max Biedermann, wybierający się po zakończeniu sezonu do sanatorium, był bardziej skłonny do negocjacji.

W relacjach tej trójki przedsiębiorców teatralnych należy upatrywać różnic w terminach inauguracji polskiego życia teatralnego w obu miastach. Pierwszy polski spektakl na scenie bydgoskiego Stadttheater odbył się już 22 stycznia 1920. Najpierw przemawiał prezydent Jan Maciaszek, chór odśpiewał *Marsz Dowbora-Muśnickiego*. W części teatralnej pojawiły się fragmenty *Dziadów* w reżyserii Bolesława Rošana oraz *Warszawianka* Wyspiańskiego w reż. Józefa Andrzejewskiego, z Władysławem Stomą w roli generała Chłopickiego. Na koniec odśpiewano chóralnie *Boże, coś Polskę*.

Toruńskie celebracje wyzwolenia miasta 18 stycznia 1920 i w dniach następnym ominęły Stadttheater. Odbywały się raczej w tradycji ulicznych teatrów polskich, jako seria performansów publicznych. Oczom wkraczających do Torunia polskich żołnierzy ukazały się udekorowane zielenią i barwami narodowymi ulice miasta. Przy wejściach na Rynek Staromiejski i Nowomiejski ustawiono bramy triumfalne, na gmachach publicznych pojawiły się flagi biało-czerwone, w oknach portrety bohaterów: Ignacego Paderewskiego i Józefa Hallera. Do udekorowanego 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 wojskowemu. 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.¹⁷ Zebrany na Rynku Staromiejskim tłum odśpiewał *Kto się w opiekę odda Panu swemu*. Z balkonu ratusza przemawiał pułkownik Stanisław Skrzyński, dowódca 4 Dywizji Strzelców Wielkopolskich, orkiestra wojskowa zagrała Mazurka Dąbrowskiego. W kościołach rozbrzmiewało uroczyste *Te Deum*. Torunianie witali polskich żołnierzy i przedstawicieli władz przede wszystkim na ulicach w ramach swoistego karnawału wolności, który pokrywał się przecież z rzeczywistym corocznym czasem karnawału.

W godzinach porannych 21 stycznia 1920 przybył do miasta generał Józef Haller. Przemierzał ulice konno, witany wszędzie kwiatami. Pod pomnikiem Kopernika złożył wieniec, mówiąc: „Skladam hołd największemu Polakowi z krwi i kości, którego wróg nasz chciał razem z ziemią anektować. Cześć mu i chwała po wieczne czasy!”. Można tę chwilę potraktować jako performatywny

¹⁷ Cyt. za: M. Wojciechowski, *Przejęcie Torunia przez władze polskie w styczniu 1920 r.*, [w:] *Historia Torunia 1920–1945*, op. cit., s. 15.

gest przejścia na powrót w polskie posiadanie wielkiego astronoma i jego miasta. Niestety nie zachowało się konne zdjęcie generała Hallera przejeżdżającego koło teatru (inaczej niż w wypadku gen. Dowbor-Muśnickiego na tle Stadttheater w Bydgoszczy). Potem była msza polowa, uroczysty obiad i raut w Dworze Artusa. Performanse narodowe, teatru polskie wszędzie – tylko nie w niemieckim dotąd teatrze. Tak jakby rozentuzjzmowani torunianie woleli inny scenariusz obchodów, święto ludu pod gołym niebem w stylu proponowanym przez Jeana Jacquesa Rousseau w *Liście o widowiskach*. Odpowiedzi można jednakże udzielić inaczej: nie było odpowiedniego zespołu, nie było także opału i energii elektrycznej. Wielka Wojna przyniosła wielki kryzys energetyczny. Wycofujący się z Pomorza Niemcy wywozili m.in. zapasy węgla, o czym alarmowały polskie gazety w tym czasie.

Budynek teatru po zakończeniu kontraktu Romana Kalkowskiego nie stał wszakże pusty. Istnieje pewna luka w wiedzy o tym, do kiedy ostatni niemiecki dyrektor dawał przedstawienia oraz kiedy odbył się pierwszy polski spektakl, zagrany w byłym pruskim Stadttheater. Marek Podlasiak pisze o *Zaczarowanym kole* Rydla, które miało zostać pokazane tutaj 8 kwietnia 1920 (w grę wchodziłaby trupa Dybizbańskiego, który starał się o użyczenie teatru¹⁸). Niestety, badacz nie podaje źródła tej informacji. Nie udało się znaleźć potwierdzenia w prasie lokalnej (ze względu na brak egzemplarzy „Gazety Toruńskiej” z tego okresu). W tym samym czasie w Bydgoszczy Dybizbański uruchomił dający regularnie premiery w budynku dawnego Stadttheater Polski Teatr Miejski. Swoje przedsiębiorstwo oparł na ustnej umowie z komisją teatralną pod kierunkiem polskiego urzędnika magistratu i wydawcy „Dziennika Bydgoskiego” Jana Teski oraz na rekomendacji Ministerstwa byłej Dzielnicy Pruskiej. Polski Teatr Miejski przetrwał do początku lipca 1920, w atmosferze konfliktu między Polakami i Niemcami, i pod pretekstem remontu w budynku teatru został z niego usunięty. Dybizbański starał się potem o dyrekcję w Toruniu. W Bydgoszczy działalność Teatru Polskiego zainaugurowała 1 września 1920 Wanda Siemaszkowa. Dybizbański starał się o dyrekcję w Toruniu, ale bezskutecznie.

To było apogeum wojny polsko-bolszewickiej. Latem Toruń szykował się na odparcie najazdu Armii Czerwonej. W teatrze odbywały się sporadycznie przedstawienia gościnne. W końcu czerwca wystąpił zespół Karola Adwentowicza z czterema spektaklami: *Konstytucja 3 Maja*, *Ksiądz Marek* Słowackiego, *Przystań* i *Pan Wołodyjowski* według Henryka Sienkiewicza. Przeważała tematyka narodowo-historyczna. Przez moment wydawało się, że teatr obejmie Henryk Czarnecki, który wystąpił ze swoim wędrownym zespołem na toruńskiej scenie, a potem uzyskał aprobatę komisji teatralnej. Jego kandydatura, wbrew temu, co

¹⁸ Zob. M. Podlasiak, op. cit., s. 98. List L. Dybizbańskiego (po niemiecku) do magistratu Torunia z dnia 18 marca 1920 (Akta Miasta Torunia, „Sprawy Teatru Miejskiego”, sygn.. D 3359), list L. Dybizbańskiego (po polsku) do magistratu Torunia z dnia 12 kwietnia 1920 o możliwość korzystania z budynku teatru po zakończeniu dyrekcji Kalkowskiego.

piisał Stanisław Kwaskowski, została jednak odrzucona przez radę miasta, która na sesji 4 sierpnia 1920 zagłosowała przeciw:

Uchwała się teatru w tych poważnych czasach wcale nie wydzierzawiać.¹⁹

Te „poważne czasy” to kulminacja wojny polsko-bolszewickiej w postaci bitwy warszawskiej, która zbliżała się wielkimi krokami. W książce Kwaskowskiego nie znajdziemy także kolejnego kandydata do objęcia teatru w Toruniu – Edmunda Rygiera. Na kolejnym posiedzeniu, 15 września 1920, rada miasta Torunia wybrała 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.²⁰

Edmund Rygier, stary, doświadczony aktor, niegdysiejszy dyrektor Teatru Polskiego w Poznaniu (1896–1908) wydawał się kandydatem doskonałym. Starsi widzowie mogli go pamiętać z występów gościnnych w Toruniu wraz z Teatrem Polskim.²¹ Zespół Rygiera odwiedził miasto dwukrotnie. W dniach 25 maja – 1 czerwca 1899 zagrał osiem spektakli: *Kontrolera wagonów sypialnych*, *Malkę Szwarcenkopf* (dwukrotnie), *Adama i Marylę*, *Odsiecz Wiednia*, *Lygię* (na podstawie *Quo vadis* Sienkiewicza, dwukrotnie) i *Sprawę kobiet*. Po raz drugi występy gościnne odbyły się w dniach 21–23 maja 1902, zagrano, jak się zdaje, tylko trzy spektakle: *Kraj* Jerzego Tadeusza Orszy (czyli Kazimierza Zalewskiego), *Ulicznika paryskiego* Jeana François Bayarda w przekładzie Konstantego Maje-ranowskiego i *Dzierżawcę z Olesiowa* Zygmunta Przybylskiego, choć planowany był pobyt o dwa dni dłuższy. Toruński kontrakt Rygiera ostatecznie nie wszedł w życie. Przeszkody okazały się prozaiczne: brak światła i opału.

Ostatecznie pierwszym dyrektorem polskiego teatru w Toruniu został Franciszek Frączkowski (1878–1931). Wbrew temu, co pisał Kwaskowski, dla władz miasta była to kandydatura być może niewygodna ze względów politycznych, z drugiej jednak strony chętnie zrezygnowały z ciężaru utrzymywania sceny i podzieliły się kosztami z wojewodą pomorskim, który wynegocjował przejęcie teatru na pięć lat. Frączkowski okazał się jedynym szczęśliwcem w galerii przed-

¹⁹ „Protokollbuch der Stadtverordneten-Vesammlung“ od 9 VII 1919 do 23 III 1921 (Akta Miasta Torunia 1920–1939, sygn. D 400); księga uchwał rady miasta prowadzona była najpierw po niemiecku, stopniowo już tylko po polsku.

²⁰ Akta Miasta Torunia 1920–1939, sygn. D 400.

²¹ Zob. „Gazeta Toruńska” 1899 nr 117–124; „Gazeta Toruńska” 1902 nr 115–120. O działalności E. Rygiera w Poznaniu zob.: A. 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>. Jej informacje o występach Teatru Polskiego są nieprecyzyjne, więc je poprawiam i uzupełniam.



Franciszek Frączkowski, pierwszy dyrektor Teatru Narodowego na Pomorzu

siębiorców teatralnych, którzy „polowali” na dyрекcję teatru w Toruniu. W czasie wojny polsko-bolszewickiej zaciągnął się do Armii Ochotniczej dowodzonej przez generała Hallera. Jako referent propagandy Generalnego Inspektoratu tej armii przy Dowództwie Okręgu Generalnego „Pomorze” objeżdżał jesienią 1920 miejscowości regionu, organizując wiece oświatowo-werbunkowe. Podczas tego objazdu po Pomorzu wygłosił memoriał postulujący

stworzenie państwowego teatru wędrownego, obejmującego swoim turnee [!] wszystkie miasta Pomorza i Wolne Miasto Gdańsk, a opartego na wyborowym, odpowiednio do tych celów ułożonym repertuarze, postawionym na wysokim poziomie wykonania, a bezwzględnie niezależnym od wszystkich wpływów ubocznych, spekulacyjno-zarobkowych.²²

Za memoriałem poszła nominacja od Wincentego Witosa, premiera Rządu Obrony Narodowej powołanego podczas wojny. W listopadzie pułki ochotnicze

²² *Brak teatru narodowego na Pomorzu*, „Gazeta Grudziądzka” 1920 nr 121.

zostały zdemobilizowane, Frączkowski zdjął mundur i mógł objąć dyrekcję teatru, który rozpoczął działalność 28 listopada 1920 pod nazwą Teatr Narodowy na Pomorzu jako pierwsza polska stała zawodowa scena dramatyczna w historii Torunia.

Ocena tego pierwszego, skróconego z konieczności sezonu, z zespołem zbieranym naprędce i z repertuarem na miarę jego możliwości, musi być wyważona. Na pewno wielkim osiągnięciem Frączkowskiego było powołanie do istnienia pierwszej polskiej sceny pod nazwą Teatru Narodowego w II Rzeczypospolitej. Udało się to na fali entuzjazmu wywołanego powrotem ziem byłego zaboru pruskiego do Polski. Toruń od początku aspirował do miana stolicy Pomorza – w świetle politycznych decyzji o ogłoszeniu Gdańska Wolnym Miastem pod zarządem Ligi Narodów. Gdyby spojrzeć na rzecz z historycznej perspektywy, teatr w Toruniu tylko trzy razy w swojej historii nosił miano narodowego: najpierw w sezonach 1920/21 (dyrekcja Frączkowskiego) i 1921/22 (tylko pierwszy sezon Szpakiewicza, notabene na tyle starczyło patriotycznego entuzjazmu w kręgach rządowych), potem w sezonie 1933/34, gdy Józef Cornobis, ucieszony niedużą dotacją rządową na wyrost i bez związku z programem i poziomem swojego teatru nadał mu tę zobowiązującą nazwę. Po raz trzeci zaś tuż po drugiej wojnie światowej, za dyrekcji Wilama Horzycy, który inaczej niż Cornobis nie używał dumnej nazwy, ale za to tworzył rzeczywiście narodowy teatr monumentalny, kontynuując tradycje międzywojenne.

Z tej perspektywy dyrekcja Franciszka Frączkowskiego powinna być pamiętana jako wydarzenie szczególnej rangi. Frączkowski miał bez wątpienia poczucie misji, przybył do germanizowanego bezwzględnie od ponad stulecia regionu, więc w programie swojego Teatru Narodowego umieścił ideowe credo:

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

Oto dla tych braci, rodaków, którzy jęcząc pod jarzmem wroga, zapomnieli ojczyznojęzyka – będziemy dziś pierwszymi misjonarzami wyznania polskiej wiary.²³

W „Słowie Pomorskim” z 23 marca 1921 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 miała 124 tysiące prenumeratorów, co dawało jej pierwsze miejsce wśród polskich gazet na świecie. To jedno z wielu zderzeń „przybyszy” z „tubylcami” w międzywojennym Toruniu. Frączkowski przynosił im teatr, a oni mieli wszak swoje „teatra polskie”.

W pierwszym sezonie Teatr Narodowy na Pomorzu 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

²³ „Słowo Pomorskie” 1921 nr 66.

stulecia: od epoki romantyzmu (*Dziady* i *Konfederaci barscy* Adama Mickiewicza, *Mazepa* Juliusza Słowackiego, *Zemsta*, *Śluby panięskie* 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 stabilne dzięki dotacjom rządowym.

Teatr Frączkowskiego wypełniał także obowiązki patriotyczne, celebrując rocznice, np. pierwszą rocznicę wyzwolenia Torunia i Pomorza, wpisując się w serię publicznych performansów, wspierających akcję plebiscytową na Śląsku, czcząc rocznicę uchwalenia Konstytucji Trzeciego Maja, setną rocznicę śmierci Napoleona (5 maja 1921), a wreszcie goszcząc na spektaklu Józefa Piłsudskiego (5 czerwca). Specjalnie dla marszałka, który po pracowitym dniu przybył do teatru tuż przed północą, zagrano końcowy obraz *Kościuszki pod Racławicami*, zatytułowany *Powrót kosynierów*.²⁴ Frączkowski pamiętał także o Grudziądzu, dając tam spektakle gościnne.²⁵

Swoją jednosezonową dyрекcję w Toruniu otworzył i zamknął inscenizacją Fredry. Między inauguracyjną *Zemstą* i *Ślubami panięskimi* upłynęło równo pięć miesięcy. Recenzentka „Słowa Pomorskiego” Władysława Tatarzanka widziała ogromny postęp w umiejętnościach toruńskiego zespołu:

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.²⁶

Szczególnie podobali się jej Marian Peliński jako Gucio, „który porwał, rozśmieszył i oczarował wszystkich”²⁷, oraz Jerzy Szyndler w roli Albina, który

wyказаł 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 płacznego, który

²⁴ Zob. K. Roguski, *Piłsudski w Toruniu*, „Rocznik Toruński” 2008, t. 35, s. 176–177.

²⁵ Zob. „Gazeta Grudziądzka” 1921 nr 1, 4, 5, 9, 14, 28. 11 stycznia 1921 „Gazeta Grudziądzka” relacjonowała z radością ni mniej, ni więcej, tylko „otwarcie Teatru Narodowego w Grudziądzu” (1921 nr 5). Uroczystość z udziałem wojewody pomorskiego Brejskiego i prezydenta miasta Włodka odbyła się w sali „Tivoli”.

²⁶ W. Tatarzanka, *Śluby panięskie II*, „Słowo Pomorskie” 1921 nr 106.

²⁷ Ibidem, s. 3.

z rozmaitymi Filonami może iść w zawody co do jęków i westehnień, 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 rozpaczy”, ale w końcu zasiadali do dobrego, choć z przyzwyczajenia często łzami skrapianego... obiadu.²⁸

Kiedy czyta się jedyne polskie recenzje z tamtego czasu, warto pamiętać, kto je pisze. Władysława Tatarzanka, dwudziestosiedmioletnia wówczas córka Jana Kantego Tatary, działacza ruchu ludowego z Galicji, 3 marca 1920 zdała w Krakowie egzamin doktorski z historii i języka polskiego, aby ruszyć do Torunia najpierw na posadę nauczycielki męskiego gimnazjum, a potem kierowniczką szkoły żeńskiej.²⁹ Energiczna i wykształcona, w recenzjach nie ukrywała niechęci do wszelkich tonów martyrologicznych, uważając (niczym skamandryci), że przyszłością Polski jest młodość: „zechciejmy zrozumieć, że jest pod sztukę polską na Pomorzu teren świeży i młody, co świeżości, młodości pragnie”.³⁰ Po premierze *Tamtego Zapolskiej* nie widziała „zupełnie” sensu wystawiania 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 smutku i przygnębienia. Nie usprawiedliwi też tej sztuki występ takich artystów, jak p. [Edmund] Rygier lub wprost świetny w roli pułkownika Korniówa p. [Piotr] Hryniewicz.³¹

Nie może też dziwić, że równie chłodno przyjęła *Dziady* w toruńskim Teatrze Narodowym, twierdząc, że nie wszyscy w zespole sprostali zadaniu. Frączkowski skorzystał ze sprawdzonego wzorca inscenizacji arcydramatu, przygotowanego przez Wyspiańskiego. Pierwsza zrealizowana przez toruński zespół inscenizacja arcydramatu Mickiewicza (nie licząc gościnnego spektaklu Dybizańskiego z 2 stycznia 1920), miała premierę 5 marca 1921. Gustawa-Konrada zagrał Marian Peliński, aktor wtedy trzydziestoletni. Tatarzanka zarzuciła mu deklamacyjność kosztem głębokiego przeżycia roli:

My nadto mamy w pamięci każde słowo, 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 histeryk, w którym prócz gry nerwów nic dostrzec nie można – a jakiego w swoim Konradzie dał p. Peliński.³²

W efekcie Wielka Improwizacja była pozbawiona siły, a wiele jej momentów wypadło nienaturalnie:

²⁸ W. Tatarzanka, *Śluby panięskie II*, „Słowo Pomorskie” 1921 nr 106.

²⁹ K. Przybyszewski, *Władysława Tatarzanka (1893–1970), pedagog, dyrektorka Miejskiego Gimnazjum Żeńskiego w Toruniu*, „Rocznik Toruński” 2013, t. 40.

³⁰ W. Tatarzanka, *Teatr na Pomorzu*, „Słowo Pomorskie” 1920 nr 6.

³¹ Ibidem, s. 3.

³² W. Tatarzanka, *Dziady (dokończenie)*, „Słowo Pomorskie” 1921 nr 57.

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 zginęła w powodzi gestów i deklamowanych słów”.³³ Także interpretacja Pustelnika pozostawiała wiele do życzenia, kojarzył się recenzentce z Józiem z ballady *To lubię*. Równie słabo wypadła Ida Michorowska jako pani Rollison. Do przekonania trafiły jej 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 „aniółków”, czyli młodych, nieopierzonych aktorek. W konkluzji Tatarzanka podkreśliła brak dwóch kluczowych elementów: uroczystego uczucia i poprawnego zespołowego wykonania, które pozwoliłyby zagrać Mickiewiczowskie misterium narodowe.

Zachowała się też recenzja z niemieckiej „Thorner Zeitung”, anonimowy autor o pseudonimie l-i (jeden z toruńskich Polaków?) skrupulatnie odnotował użycie nowych kostiumów, udane efekty oświetleniowe w scenie z duchami, a także muzyczność i malarskość sceny więziennej:

Na wiele pochwał zasługuje reżyser, który potrafił wywołać w całym jego pięknie czar nastroju podczas posiedzenia filaretów. Do tego przyczyniła się także w nie mniejszym stopniu tragiczna, prawdziwie po polsku melancholijna pieśń poddanych cara sympatycznie zaśpiewana przez pana Jejde, później solo na flecie za sceną, kiedy ksiądz (pan Hryniewicz) wygłasza profetyczną apoteozę polskiego narodu, a w matowym świetle wysoko w przestrzeni więzienia ukazuje się obraz Ukrzyżowanego jako panującego nad światem władcy.³⁴

Mimo pewnych nieścisłości, czasem nawet błędów merytorycznych, recenzje „Thorner Zeitung” adresowane do niemieckich teatromanów dostarczają ciekawych informacji o przedstawieniach Teatru Narodowego. Recenzent *Dziadów* widział także pewne zalety w kreacji Pelińskiego jako Gustawa-Konrada, ale za „numer popisowy” (Glanznummer) przedstawienia uznał Senatora w wykonaniu dyrektora Frączkowskiego, w najwyższym stopniu eleganckiego i cywilizowanego despoty, „który kocha francuskie frazy”.³⁵

Mimo że Frączkowski zdołał zjednać sobie w Toruniu wielu sojuszników, którzy ruszyli do akcji w obronie dyrektora, kiedy rozeszły się wieści, że nie zostanie

³³ Ibidem.

³⁴ „Viel Lob gebührt der Spielleitung, die dem Zauber der Stimmung bei der Philaretensitzung in seiner ganzen Schönheit hervorzurufen vermochte. Dazu trug nicht wenig das trauriggetragene, echt polnisch-melancholische Lied von den Untertanen des Zaren, sympathisch gesungen von Herrn Jejde, bei, ferner das Flötensolo hinter der Szene, da der Priester (Herr Hryniewicz) die prophetische Apotheose des polnischen Volkes kündet und sich in mattstrahlendem Lichte hoch oben im Karkerraum das Bild Gekreuzigtem als weltbeherrschende Macht zeigt“ (l-i, *Dziady*, „Thorner Zeitung” 1921 nr 55).

³⁵ Ibidem, s. 2.

przedłużona jego umowa, latem 1921 została dokonana zmiana – nominację na nowego dyrektora Teatru Narodowego otrzymał Mieczysław Szpakiewicz (1890–1945). Zaledwie trzydziestolatek, zdążył już popracować od debiutu w 1913 w kilku znaczących instytucjach teatralnych tamtego czasu – jako aktor w „Studiach” Stanisławy Wysockiej w Kijowie, jako zaangażowany dyskutant w zebraniu założycielskim Związku Artystów Scen Polskich 13 kwietnia 1917 w Kijowie, wiosną 1919 w słynnych seansach „grupy Limanowskiego”, kiedy to w mieszkaniach aktorów w Warszawie odbywały się wspólne czytania arcydzieł dramatycznych, w tym *Dziadów* Mickiewicza. W końcu trafił do grona aktorów Reduty, tej pierwszej, warszawskiej i dostąpił zaszczytu dublowania samego Osterwy w roli Wincentego w prapremierze *Ponad śnieg* Stefana Żeromskiego. Kiedy odbywał się I Zjazd Reżyserów Redutę reprezentowali we trójkę: Osterwa, Limanowski i właśnie Szpakiewicz. Tak pisał o Szpakiewiczze Artur Górski w 1924, kiedy wiadomo było, że jego dyrekcja dobiega nieodwołalnie końca:

Trzy lata temu, kiedy konkurs na stanowisko kierownika teatru toruńskiego został rozpisany, w czerwcu roku 1921, stanął był do konkursu człowiek młody, znany już jako artysta sceniczny, ale jako kierownik teatru nowicjusz, nie mający na swoją korzyść nic do przytoczenia. Patriotycznych memoriałów nie składał. Wielkich słów o sztuce nie rzucał. W ogóle nie deklamował. Mówił po prostu, bez cienia przesady. Nie tylko przy tym nie mówił o sobie, ale widziało się, czuło, że on i nie myśli o sobie.³⁶

I dalej:

Zrozumieliśmy, że ten człowiek przynosi ze sobą gwarancję najwyższą: indywidualność.³⁷

W trzech sezonach w Toruniu Szpakiewicz osiągnął imponujący bilans działalności: prawie 900 przedstawień, ponad 100 premier, w tym jedna trzecia polskiej i obcej klasyki.

Kiedy patrzy się na trzy sezony Szpakiewicza w Toruniu z perspektywy zasobów miejscowego Archiwum Państwowego, uderzają świadectwa nadzwyczajnego etosu pracy i organizacji teatru, troski o jego funkcjonowanie w lokalnym środowisku, a także o archiwizowanie jego osiągnięć. Dość powiedzieć, że tylko z tego okresu dysponujemy niemal kompletnymi zestawami afiszy teatralnych. To Szpakiewicz był inicjatorem szkoły dramatycznej, którą prowadził Edmund Rygiel (zmarł rok później), a także serii prelekcji poprzedzających spektakle premierowe. Pierwszą w historii miasta inscenizację *Wesela* Wyspiańskiego poprzedziły dwa odczyty: Mieczysława Limanowskiego (25 X 1921) i Adama Grzymały-Siedleckiego (przed samą premierą, 28 XI). W styczniu 1922 w Teatrze Narodowym odbył się wykład Grzymały-Siedleckiego o Fredrze i „matematyce sceny”.

³⁶ A. Górski, *Przed zmianą kierownictwa Teatru. Z powodu trzechlecia pracy dyrektora Szpakiewicza*, „Słowo Pomorskie” 1924 nr 174.

³⁷ Ibidem.



Zespół Teatru Miejskiego w Toruniu za dyrekcji Mieczysława Szpakiewicza, sezon 1922/23

Na konferencji prasowej przed rozpoczęciem sezonu 1921/22 świeżo upieczony dyrektor zapowiedział, że

celem naszego teatru jest pielęgnowanie języka ojczystego, zaznajomienie społeczeństwa z czarem i bogactwem polskiej mowy oraz ukazanie na scenie życia narodu, jego ducha, obyczajów i kultury.³⁸

Dominować miał repertuar narodowy, szczególnie utwory Wyspiańskiego i Fredry. Na inaugurację wystawiono *Kordiana* Słowackiego, a cała otoczka tej premiery wydaje się symboliczna dla pracy Szpakiewicza w Toruniu, nade wszystko jako dowód ambicji tworzenia nowoczesnego i narodowego teatru. Przed rozpoczęciem spektaklu aktorzy chóralnie wyrecytowali *Hymn do Ducha Świętego* Wyspiańskiego, ten modlitewny performatyw, zawierający wezwanie:

Zstąp Gołębica, Twórczy Duch,
byś myśli godne wzbudził w nas,
ku Tobie wznosim wzrok i słuch,
spólnie żyjący, wzrosli wraz

– i zamykający się frazą ze słowem-kluczem Wyspiańskiego i wszystkich idących w jego ślady wyznawców teatru ogromnego:

³⁸ Wystąpienie nowego dyrektora zreferował A. Münnich, *Konferencja w Teatrze*, „Słowo Pomorskie” 1921 nr 191.

zwól w Tobie Światłość światu dać,
zwól z Wiarą wieków podjąć CZYN.

Nie należy lekceważyć tej chrześcijańsko-narodowej introdukcji, która współgra mocno ze stylem celebrowania odzyskania niepodległości rok wcześniej i rytmem życia w Toruniu na początku lat dwudziestych.

Pierwszy toruński *Kordian* został wyreżyserowany przez Kazimierza Grek-Koreckiego, z nowoczesną scenografią Feliksa Krassowskiego. Recenzent Adam Münnich, nauczyciel w miejscowym gimnazjum, który będzie towarzyszył teatrowi w tym pierwszym sezonie, widział w przedstawieniu „śmiały krok”, nowe kierownictwo

dało pierwsze próby bardzo szczęśliwe – powszechnego już dziś dążenia do reformy i nowatorstwa w dziedzinie techniki teatru nowoczesnego, jako to: używanie dekoracji prymitywnej, a operowanie przede wszystkim światłami (Mont Blanc, cela więzienna, Plac Marsowy) lub też rzecz najtrudniejsza w pracy aktorskiej, tj. gra bez suflera.³⁹

Niestety, zadaniom aktorskim nie sprościli wszyscy wykonawcy. Podobały się sceny zbiorowe, np. scena koronacji, natomiast zawiodły toruńskie „aniołki” z zespołu Frączkowskiego – Halina Lechowska i Zofia Szreniawa w rolach Imaginacji i Strachu. Obie nie zagrzeją długo miejsca w zespole. Recenzentowi „Słowa Pomorskiego” przypadł do gustu właściwie tylko sam dyrektor Szpakiewicz w roli tytułowej, operujący pięknie modulowanym głosem, subtelną mimiką i potrafiący dać

odczucie całej głębi tragizmu duszy targanej na strzępy gorączką marzeń i miłości, zniechęconej, zgorzkniałej, błakającej się bez celu i wiary nie tylko w życie i ludzi, lecz w samego siebie.⁴⁰

W ciągu sezonu 1921/22 Teatr Narodowy Szpakiewicza dał 34 premiery, w tym tak poważne propozycje polskiej dramaturgii klasycznej (zwłaszcza wieku XIX) i współczesnej jak *Kordian* i *Balladyna* Słowackiego, *Krakowiaci* i *Górale* Jana Nepomucena Kamińskiego, *Ponad śnieg* Żeromskiego, *Wesele* i *Sędziowie* Wyspiańskiego, *Gwałtu, co się dzieje* Fredry, *Klub kawalerów* Bałuckiego, *Carewicz* i *Ich czworo* Zapolskiej, *Lekkomyślna siostra* Perzyńskiego, a z klasyki światowej *Wieczór Trzech Króli* Shakespeare’a i *Lekarza mimo woli* Molière’a. Nawet biorąc nawet pod uwagę, że sporą część repertuaru stanowiły komedie, farsy i wodewile, trzeba podkreślić dbałość o równowagę między czystą rozrywką a sztuką wysoką w toruńskim Teatrze Narodowym. Także to, że wiele z tych tytułów po raz pierwszy wybrzmiało po polsku w mieście Kopernika. Najczęściej, bo 20 razy, grano *Balladynę*.

Młode państwo polskie nie poradziło sobie jednak z zadaniem stabilnego finansowania tej sceny. Wiosną 1922 ukazał się w „Słowie Pomorskim” artykuł

³⁹ A. Münnich, *Kordian*, „Słowo Pomorskie” 1921 nr 197.

⁴⁰ Ibidem, s. 2.

Iksa *O zagrożony był Teatru Narodowego*.⁴¹ Dziennikarz pisał, że teatr Szpakiewicza potrzebuje miesięcznie 4,5 mln marek, a zarobić może najwyżej 3,6 mln, o ile widowia będzie wypełniona po brzegi. Subwencja rządowa w wysokości 6 mln marek polskich nie pokrywa deficytu. Do teatru chodzi mało widzów, jeszcze mniej na odczyty zaproszonych gości. Dyrektor musiał walczyć o dodatkowe dochody, toteż od 26 kwietnia do 20 czerwca 1922 zespół Teatru Narodowego wyruszył w objazd po prowincji. Latem dyrekcja urządziła sezon operowy w dwóch odsłonach: lipcowej (artyści opery warszawskiej i poznańskiej zaprezentowali *Fausta* Charles'a Gounoda, *Straszny dwór* Stanisława Moniuszki, *Madame Butterfly* Giacomina Pucciniego) oraz sierpniowej (*Halka* Moniuszki, *Bal maskowy* Verdiego, *Carmen* Bizeta, *Tosca* i *Cyganeria* Pucciniego). Opera skrojona była na miarę prowincji, z pomniejszoną orkiestrą, bez baletu i wystawnych dekoracji.

Wcześniej w maju zapadły decyzje istotne dla dalszych losów toruńskiej sceny. W liście z 17 maja 1922 wojewoda pomorski Jan Brejski zrezygnował z pięcioletniej dzierżawy teatru i zaproponował oddanie go pod zarząd Starostwa Krajowego w Toruniu. Dzień później prezydent Stefan Michałek upomniał się o pełną kontrolę nad budynkiem teatru.⁴² W „Głosie Robotnika” Eugeniusz Baliński zdradził kulisy decyzji. Ponieważ dotychczasowa umowa z rządem nie była zatwierdzona formalnie przez Sejm, rząd mógł bez trudu zrezygnować z odpowiedzialności za utrzymywanie teatru. Dotację skreślił „czerwony ołówek ministra skarbu p. Michalskiego”, ale nie w całości, pozostały 2 miliony marek miesięcznie i 3 miliony na remont.⁴³ Teatr Narodowy zmienił jednak nazwę na Teatr Miejski.

Paradoks całej sytuacji polegał na tym, że w swoim repertuarze mimo pewnych koncesji ilościowych na rzecz lekkich i rozrywkowych sztuk scena prowadzona przez Mieczysława Szpakiewicza zachowała wysokie aspiracje, dając m.in. w kolejnych latach inscenizacje *Księcia Niezłomnego* ze Szpakiewiczem w roli tytułowej i Marią Malanowicz jako Feniksana („Pani Malanowicz znakomita w wyglądzie zewnętrznym i charakteryzacji z wdziękiem wydobyła poezję smętnej córy południa, Feniksany”⁴⁴), inne Redutowe specjalności (takie jak Schillerowska *Pastoralka* w reż. Jana Kochanowicza, *Ponad śnieg bielszym się stanie* Żeromskiego, *Papierowy kochanek* Jerzego Szaniawskiego), prapremiery Witkacego *W małym dworku* oraz *Wariata i zakonnicy* czy serię gościnnych występów Stanisławy Wysockiej i Marii Dulębianki.

„Teatr” Szpakiewicz, jak go malowniczo określił Witkacy, stanowił obok „Zofijówki” Kazimierzy Żuławskiej oraz Konfraterni Artystów jedno z miejsc ogniskujących życie artystyczne międzywojennego Torunia. Jego teatr był miejscem pracy, dyskusji, a także kształtowania aktorów, którzy i tutaj, i później w co zaniejszych teatrach polskich grali poważne role. Wymienić wypada ulubienice

⁴¹ Iks, *O zagrożony był Teatru Narodowego*, „Słowo Pomorskie” 1922 nr 69.

⁴² „Sprawy Teatru Miejskiego”, Akta Miasta Torunia, sygn. D 3359.

⁴³ E. Baliński, *Nowy sezon w Teatrze Narodowym*, „Głos Robotnika” 1922 nr 212.

⁴⁴ A. Münnich, *Księżę Niezłomny*, „Słowo Pomorskie” 1922 nr 250.

Witkacego, Marię Sarjusz-Wilkoszewską (1898–1957) i Marię Malanowicz-Niedzielską (ok. 1900–1943). O tej pierwszej twórca Czystej Formy pisał, że „jest to aniołek z 5-tego wymiaru unoszący się nad błotnym gejzerem”⁴⁵, drugą nazywał „Dolores”⁴⁶. Podobała się „Dolores” nie tylko Witkacemu, „Porwał” ją z Torunia do Reduty Juliusz Osterwa, angażując do prapremiery *Uciekła mi przepióreczka*. Pisał w tej sprawie do Żeromskiego:

Panu tylko (i Pani) zwierzę się, że prawdopodobnie będziemy mieli niezłą Dorotkę [Smugoniową], jeśli będzie zaangażowana p. Malanowiczówna z Torunia.⁴⁷

Na sceny Krakowa i Lwowa trafił Józef Leliwa-Karpiński (1884–1947), który z aktora amatora przekształcił się w Toruniu w dobrego aktora charakterystycznego i komika.

Oczywiście Teatr Narodowy i Miejski w Toruniu za trwającej ledwie trzy sezony dyrekcji Szpakiewicza można nazywać „redutą” tylko z małej litery. Ładnie to brzmiało w punkcie dziesiątym słynnej apologii Stefana Jaracza *Czego nauczyła mnie Reduta?*: „Z Reduty wyszli dwaj dyrektorowie teatrów prowincjonalnych: Szpakiewicz, Benda”.⁴⁸ Ale przecież żaden z nich nie został przez Osterwę czy Limanowskiego „namaszczony” do misji Redutowej. Ten drugi nawet się nie starał naśladować Osterwy, poszedł drogą teatru muzyczno-rozrywkowego. Ten pierwszy, nawet jeśli miał ambicje dorównania Reducie, zderzył się boleśnie z materią prowincjonalnego życia. Stworzył jednak w Toruniu własną redutę artystyczną i ideową. A na koniec podpisał się pod nią krwią. Po nieudanej próbie samobójczej wywołanej napiętą atmosferą w zespole i problemami finansowymi Szpakiewicz wyjechał z miasta. Powrócił do Torunia 20 lat później, w zupełnie już innych czasach, pociągiem wiozącym „repatriantów” z Wilna, aby tu zostać na zawsze.

⁴⁵ List do K. Żuławskiej z 3 I 1923, cyt za: J. Żuławski, *Z domu*, Warszawa 2016, s. 242.

⁴⁶ List do K. Żuławskiej z 27 VII 1923, cyt. za: ibidem, s. 245.

⁴⁷ Cyt. za: J. Szczublewski, *Żywot Osterwy*, Warszawa 1971, s. 259.

⁴⁸ Cyt. za: ibidem, s. 279.