

STEFAN KRUK

TEATR LUDOWY W KRAKOWIE

POD DYREKCJĄ ADAMA GRZYMAŁY-SIEDLECKIEGO
(1916—1918)

Zetknął się z nim dwukrotnie. Po raz pierwszy w roku 1906 za dykcji Franciszka Frączkowskiego, kiedy to został na przeciąg bez mała czterech miesięcy kierownikiem literackim teatru świeżo zorganizowanego w byłej ujeżdżalni przy ulicy Rajskiej. Po raz drugi już znacznie dłużej, bo przez dwa sezony (1916/17, 1917/18), jako dyrektor obydwu teatrów miejskich. Tak więc działalność Adama Grzymały-Siedleckiego w krakowskim Teatrze Ludowym wyraźnie dzieli się na dwa okresy, tak w aspekcie czasowym, jak też w zakresie spełnianych funkcji.

Czy działalność ta wniosła do życia teatru jakiś element twórczego ducha, który pozwoliłby tej scenie wznieść się na wyższy poziom, rozwijać się, doskonalić? W notatkach prasowych, artykułach i recenzjach z tamtych lat, które są tutaj podstawowym materiałem źródłowym, krakowski Teatr Ludowy określa się mianem drugiej sceny miejskiej. Spytajmy więc, czy Siedlecki próbował podnieść Teatr Ludowy do poziomu sceny przy Placu Św. Ducha? Sprawdzianem może być przede wszystkim repertuar, bo ten, po dokonaniu rekonstrukcji, przedstawia najbardziej obiektywny materiał badawczy.

Aby móc odpowiedzieć na wyżej postawione pytania, należy odwołać się do jakże licznych postulatów teoretycznych, stawianych już przed 1906 rokiem. Kiedy indziej związek z dniem bieżącym, z życiem miasta i kraju, okaże się czynnikiem pozwalającym inaczej spojrzeć na inscenizacje, które bez tego zaplecza byłyby może nieciekawe. Nie jest to zabieg mający bronić pracy Teatru Ludowego za wszelką cenę, tego domaga się postulat obiektywizmu.

Rozpocznijmy zatem od zreferowania — zresztą w głównym tylko zarysie — dyskusji wokół teatru ludowego, której nasilenie odnotowu-

jemy w roku 1900, tj. w chwili powołania do życia takiej placówki przez Stanisława Knake-Zawadzkiego. Badacze zajmujący się teorią teatrów ludowych¹ ukazują ścieranie się dwu koncepcji, z jednej strony — nurtu domagającego się, aby teatr ludowy posiadał odrębny, ludowy profil, oraz drugiego, stawiającego w repertuarze na klasykę. Gdy idzie o pierwszy nurt, który pierwotnie zwycięży, to reprezentować go mają sztuki historyczne, religijne i obrazki z życia wsi. Z tym tylko, że uproszczony wzorzec anczykowski, stawiający na moralizatorstwo patriotyczne i religijne, w sferze teorii (i tylko tutaj, bo teatry grają Anczyca oraz jego naśladowców nadal) zostaje wyparty.

I tak — Lucjan Rydel zwraca uwagę na autentyczną twórczość ludową, więc na takie formy, jakimi są: jasełka, palenie sobótek, wianki, tułoń, lajkonik. Dramat historyczny nie był w tej orientacji rugowany, legendy historyczne i hagiograficzne miały bowiem uzupełniać nurt główny. Trzecim gatunkiem zalecanym przez Rydla były komedie z życia ludu. Adwersarze tej koncepcji (Koszutski, Niemojewski, Bełcikowski) proponowali repertuar ambitniejszy, utwory Korzeniowskiego, Bliźnińskiego, Bałuckiego, Zapolskiej, a nawet zgoła klasyczny, więc komedie Fredry, dramaty Szekspira, Słowackiego, Schillera, Calderona.

Referowane tutaj poglądy wymagają uzupełnienia. Otóż dyskusja wokół teatru ludowego z lat 1900—1905 dotyczyła w głównej mierze scen działających na wsi. Stąd apel o wykorzystanie tradycji folkloru ludowego.

Teatr, o którym mowa, działał w mieście. Prawda, że ówczesny Kraków nie był tym miastem, jakim jest dzisiaj, że zewsząd wciskała się w jego obszary wieś. Prawdą jest i to, że ówczesny proletariusz miejski tego czasu stopniem swego wykształcenia niewiele się różnił od chłopca. Jednakże odmienność środowiska warto zaznaczyć. Folklor wiejski w repertuarze krakowskiego Teatru Ludowego niejednokrotnie ustępuje miejsca folklorowi przedmieść: Grzegórzek, Podgórze, Kleparza. Odmienność środowiska zaznacza się nie tylko na tym odcinku. W praktyce źródło inspiracji teatru ludowego działającego w mieście będzie odmienne. Tradycja teatrzyków ogródkowych dokona swego, ich olbrzymia popularność w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX stulecia zbyt mocno zapadła w pamięci dyrektorów teatru. To właśnie tradycja zadecyduje o tym, że krakowski Teatr Ludowy przygarnie zarówno dramat, jak też operetkę, zarówno komedię, jak i farsę, wodewil, melodramat.

¹ Referowane tu poglądy zaczerpnięto z pracy I. Sławińskiej *O kształt teatru ludowego* („Dialog” 1964, nr 9, s. 102—108).

Ten stan rzeczy utrzyma się długo. Dopiero za dyrekcji Adama Grzymały-Siedleckiego, w 1917 roku, dokonano rozdziału pomiędzy operetką i dramatem.

Problemów jest wiele. Nie wszystkie uda się naświetlić. Niechaj zatem przemówią te fakty, które nie budzą poważniejszych wątpliwości.

2

Jak już wspomniano, Siedlecki czynnie zetknął się z krakowskim Teatrem Ludowym w 1906 roku. Teatr wznawiał wówczas działalność po dłuższej przerwie w nowym gmachu przy ulicy Rajskiej. Gmach byłej ujeżdżalni wymagał wielu prac adaptatorskich, które ciągnęły się, jak zobaczymy dalej, całymi latami. Koncesję na prowadzenie teatru otrzymał od Rady Miejskiej energiczny i utalentowany aktor — Franciszek Frączkowski. Adam Grzymała-Siedlecki zaś, jak podaje „Nowa Reforma” z dnia 27 kwietnia 1906 r., objął „kierownictwo literackie” teatru i chyba tę datę, z uwagi na dużą sprawność ówczesnej prasy krakowskiej, uznać wypada za moment początkowy pracy Siedleckiego w Teatrze Ludowym. Pierwsza premiera miała miejsce 17 maja. Progiem zaś tego etapu działalności jest koniec sezonu, gdyż jesienią Grzymała obejmował takie samo stanowisko w pierwszym teatrze miejskim, tym razem określone przez prasę mianem „referenta literackiego”. Z czołowej sceny krakowskiej ustępował Lucjan Rydel, który współpracował z Solskim w sezonie 1905/1906. O przejściu Siedleckiego do teatru przy Placu Św. Ducha donosiła „Nowa Reforma” z dnia 22 sierpnia 1906 roku. Sezon w Teatrze Ludowym przeciągnął się do połowy sierpnia. W tym czasie kończy się współpraca Siedleckiego z Frączkowskim. Pierwszy etap działalności Grzymały w Teatrze Ludowym zamyka się w okresie bez mała czteromiesięcznym. Warto jednak prześledzić ten krótki odcinek czasu choćby dlatego, że może on zawierać pewne zapowiedzi późniejszego programu.

Jakie kompetencje posiadał w teatrze Siedlecki? Pytanie ma znaczenie szersze, dotyczy bowiem wielce skomplikowanego i zarazem frapującego problemu kompetencji „kierownika”, czy też — jak chcą inni — „referenta literackiego” w ówczesnym teatrze. Odpowiedź musi być uproszczona z uwagi na to, że zasadniczy przedmiot rozważań dotyczy innej problematyki, nie można więc omówić go tutaj szerzej. Ogólnie rzecz biorąc, zadanie kierownika literackiego sprowadzało się do wyszukiwania sztuk, które teatr mógłby wystawić. Zadanie niezbyt łatwe, jeśli się zważy, iż ówczesne teatry polskie dają co tydzień premierę. Kierownik literacki bywał także tłumaczem sztuk obcych, adaptatorem

powieści, autorem skreśleń w tekstach obszerniejszych, cyzelatorem stylistycznym wreszcie. Spełniał więc daleko ważniejszą funkcję niż dzisiaj, ponieważ z czasem skurczyła się liczba premier, a także i z tego powodu, że ołówek kreślący tekst przeszedł do ręki inscenizatora.

Dzisiaj za mało mamy przekazów, aby z całą odpowiedzialnością stwierdzić, które z tych czynności wykonywał w Teatrze Ludowym A. Grzymała-Siedlecki. Chyba nie będziemy dalecy od prawdy, gdy stwierdzimy, że tefenem działalności Grzymały był repertuar. On też winien stać się głównym przedmiotem analizy.

Teatr Ludowy w interesującym nas okresie dał dwadzieścia dwie premiery: dwie operetki, sześć wodewilów, dwie farsy, sześć melodramatów, dwa dramaty w stylu anczyrowskim, dwa dramaty naturalistyczne G. Zapolskiej, wreszcie dwie pozycje wielkiego repertuaru: *Wesele* S. Wyspiańskiego oraz *Spisek koronacyjny* J. Słowackiego.

Odnotowujemy dwie prapremiery: Adama Staszczyka *Wiary, nadziei i miłości* (17 V) oraz Zenona Parwiego *Szatańskiej pary* (28 VI). Oba melodramaty nie miały większej wartości artystycznej. W ogóle, jak widać z powyższego zestawienia, prawo kasy respektowane było przede wszystkim. Stąd duża liczba sztuk o charakterze rozrywkowym. Dramaty Zapolskiej, *Małka Szwarcenkopf* (23 V) oraz *Tamten* (5 VII), chętnie wówczas grywane, odznaczały się niewątpliwie interesującą problematyką, zarówno bowiem problem żydowski (*Małka Szwarcenkopf*), jak też obraz sytuacji Polaków w zaborze rosyjskim (*Tamten*) zasługiwały na baczniejszą uwagę. Jednakże melodramatyczna struktura tych utworów zagłuszała powagę zagadnienia. *Zbrodnia i kara* (31 V) wg powieści Dostojewskiego w owym czasie również wystawiana była jako melodramat.

Pozostają więc do omówienia dwie pozycje wybitne: *Spisek koronacyjny* J. Słowackiego (19 VII) oraz *Wesele* S. Wyspiańskiego (2 VIII).

Inscenizacja *Kordiana*, zwłaszcza w świetle nie tak dawnej, pionierskiej inscenizacji Kotarbińskiego, uderzała swą odrębnością. Kotarbiński odczytał w *Kordianie* przede wszystkim dramat biograficzny, pragnął wydobyć na plan pierwszy dzieje tytułowego bohatera. Odrzucił więc: Przygotowanie, Prolog, epizod watykański, scenę koronacyjną oraz scenę szpital wariatów. Frączkowski, reżyser przedstawienia, zapewne nie bez inspiracji wykształconego literacko Siedleckiego, ograniczył dramat do aktu III. Było to niewątpliwie zubożenie tekstu, zwłaszcza poważne osłabienie uprzywilejowanej pozycji bohatera. A przecież w tej okrojonej wersji nietrudno zauważyć wyraźną myśl przewodnią. Już sam tytuł jest zastanawiający. Recenzent „Nowej Reformy” tak ten fakt uzasadniał: „Tytuł zmieniła dyrekcja w myśl intencji poety, który życzył sobie, aby pierwsza część jego potężnej try-

logii była spiskiem zapalczywej i odważnej młodzieży”². Interesującą są również dalsze uwagi, z których dowiadujemy się o skromnych środkach sceny ludowej, co stało się przyczyną wyeliminowania z inscenizacji dwóch pierwszych aktów — „Z tego względu opuściwszy pierwsze odsłony, przedstawienie *Kordiana* rozpoczęło się od razu obrazem na placu Zamkowym, po którym nastąpiły dalsze, kończące się rozstrzelaniem Kordiana na placu Saskim”³. O ile jest rzeczą bezsporną, iż okrojenie arcydramatu Słowackiego o dwa pierwsze akty musiało zubożyć utwór, o tyle trudno tak opracowanemu widowisku odmówić konsekwencji. Dyrekcja rangę tytułu nadała podtytułowi nie dlatego, że uważała *Spisek koronacyjny* za pierwszą część trylogii, co sugerował recenzent, bo przecież, jak pisze ten sam krytyk, „Kordiana rozstrzelano”; lecz z tego powodu, że pragnęła wyakcentować inną problematykę w stosunku do tej, jaką widzieliśmy w inscenizacji Kotarbińskiego. Osobisty dramat Kordiana został zniwelowany, na plan pierwszy w inscenizacji Teatru Ludowego wysunęła się sprawa narodowa. Zmieniony tytuł nie był sensacyjnym wabikiem, mającym przyciągnąć publiczność, podkreślał on nowy punkt widzenia. Kordian jest tutaj jednym z grona spiskowych, jego niedola schodzi na plan dalszy przed tragedią narodu.

Inscenizacja *Kordiana* była niewątpliwie największym osiągnięciem A. Grzymały-Siedleckiego w pierwszym okresie działalności związanej z Teatrem Ludowym.

Wesele bowiem nie wniosło do praktyki teatralnej nic nowego. Recenzent „Nowej Reformy” uskarżał się, że „osoby fantastyczne były w wielu miejscach fałszywie zrozumiane i źle deklamowane”, nie wyjaśniał jednak, co przez to rozumie.

Na tym można by zakończyć omawianie pierwszego etapu działalności Grzymały w krakowskim Teatrze Ludowym, gdyby nie charakterystyczny szczegół. Oto w „Nowej Reformie” z 7 VII 1906 r. czytamy: „Teatr Ludowy przystępuje do wystawienia szeregu sztuk o nastroju patriotycznym. Jedną z pierwszych będzie nie grany już dawno na scenach polskich dramat Załęgi *Kiliński*, następnie zaś Teatr Ludowy zapozna publiczność z pracą dramatyczną p. Ludwika Stasiaka pt. *Korona Polska*. Jest to dramat bogaty w sceny niesłychanie efektowne i podniosłe”. Dramat Stasiaka, na szczęście, nie doczekał się realizacji, natomiast niebawem wystawiono *Kilińskiego* (12 VII) oraz — co nas tu najbardziej interesuje — *Wesele* i *Spisek koronacyjny*.

² „Nowa Reforma”, 1916 (19 VII).

³ Podkreślenie moje — S. K.

Pierwszy kontakt Adama Grzymały-Siedleckiego z Teatrem Ludowym urywa się z końcem sezonu 1906/7 na przeciąg lat dziesięciu. Przerwę wypełniła praca w Teatrze Miejskim w Krakowie (1906—1911) oraz w warszawskich „Rozmaitościach” (1913—1915). Powrót Siedleckiego do życia teatralnego Krakowa w roku 1916 prasa miejscowa witała z dużym zainteresowaniem. A jest to moment przynajmniej z dwu powodów niezwykły. Po pierwsze — czas wojny. Po wtóre — od półtora roku teatry krakowskie znajdują się w rękach zarządu miejskiego⁴. „Z tą chwilą — pisał krytyk — byt Teatru Ludowego został zdecydowany i na trwałych podstawach oparty”⁵. Czy tak było w istocie? Jak należy rozumieć powyższą opinię? Otóż, o ile Teatrowi Ludowemu rzeczywiście nie groził teraz nagły krach finansowy, o tyle ekonomika teatru zmianie nie uległa. Teatr nadal musiał być rentowny⁶. Dyrektor mógł liczyć na doinwestowanie swej placówki, gdy chodziło o remonty budynku, jednakże komisja teatralna skrupulatnie sprawdzała rachunki z wpływów kasowych pochwalając lub ganiąc za osiągnane zyski. W wyniku takiej sytuacji kierownik administracyjny teatru stawał się prawdziwą zmorą dyrektora mającego na uwadze przede wszystkim poziom artystyczny. Właśnie ten czynnik stanie się głównym powodem ustąpienia A. Grzymały-Siedleckiego z dyrekcji teatrów krakowskich w 1918 roku, a więc rok przed wygaśnięciem umowy. Presja czynników miejskich wywierana była również poprzez prasę, czego dowodem jest między innymi polemika Siedleckiego z Konopińskim, zainicjowana przez redaktora „Nowej Reformy” już na początku pierwszego sezonu⁷. Dotyczyła ona m.in. szablonu cotygodniowych premier, który próbował rozbić Grzymała wbrew protestom konserwatywnej krytyki. Dodajmy do tego faworyzowanie tzw. „nowości”, obojętnie jakiego autoramentu, byleby tylko nie były to „wznowienia” choćby i arcydzieł, a będziemy mieli w głównych konturach naszkicowany zarys sytuacji, w jakiej Siedlecki obejmował kierownictwo obu scen krakowskich. Minęły czasy „burzy i naporu” modernistycznego teatru, którego najmocniejszą stroną był repertuar: ten, który określimy dzisiaj mianem pierwszej fazy polskiego i obcego ekspresjonizmu i ten spod znaku wielkiego dramatu

⁴ Dyrekcja Tadeusza Konczyńskiego, pierwszego dyrektora Teatru Ludowego pod zarządem miejskim, trwała 17 miesięcy.

⁵ W. Prokesch, *Przed sezonem*, „Nowa Reforma”, 1916, nr 442.

⁶ Najlepszym tego dowodem jest fakt, że z chwilą, gdy deficyt teatru w 1921 r. pogłębił się, rada miejska postanowiła teatr zamknąć, kładąc kres dwudziestoletniej historii Teatru Ludowego.

⁷ „Nowa Reforma” z dn. 16 XII 1916 (nr 630).

romantycznego. Kiedy w teatrze zabrakło świeżości, jaką dotąd wносиła z sobą nowa literatura dramatyczna, zapanowała szarzyzna, odsłoniły się całkowicie skamieliny werystycznej konwencji oraz dawnych nawyków teatralnych.

Pracę swoją w Teatrze Ludowym rozpoczął Siedlecki od gruntownego remontu. „Budynek miejskiego teatru ludowego przy ulicy Rajskiej będzie gruntownie odnowiony — czytamy w „Nowej Reformie” z 22 sierpnia 1916 r. — mianowicie otrzyma on dwa nowe wejścia z prawej strony sali teatralnej od widzów, a sala widzów będzie w zupełności odnowioną i przemalowaną dekoracyjnie wg planów artysty malarza p. Jana Bukowskiego. Nowy sufit sali wykasetonowano i wymalowano”. Dalsze informacje dziennika mają większe znaczenie: „Następnie powiększono scenę o 20 metrów kwadratowych powierzchni, pogłębiono i powiększono miejsce dla orkiestry, oświetlenie elektryczne tak na scenie, jak i na sali widzów znacznie powiększono”.

W dwa dni później (24 VIII) ta sama gazeta dodaje nowe informacje: „Rozszerzona i pogłębiona scena otrzyma szereg nowych urządzeń i maszynierii, ułatwiających granie wystawianych sztuk oraz szybką zmianę dekoracji. Oprócz tego ulepszono garderoby artystów, urządzono nadto dogodne magazyny i pracownie teatralne”.

Remonty w teatrach krakowskich, zwłaszcza w Teatrze Ludowym, przeprowadzane były niejednokrotnie. Jednakże nietrudno zauważyć, że opisana tu przebudowa Teatru Ludowego — bo tak chyba należy określić prace budowlane, o których informowała czytelników prasa krakowska — miała charakter zasadniczy.

W 1915 roku rada miasta przejęła Teatr Ludowy pod własny zarząd. Teatr zmienił nazwę na „Miejski Teatr Ludowy”⁸. W lipcu 1916 r. gmach teatru został zakupiony przez władze miejskie. Można więc było przystąpić do gruntownego remontu. Pracami związanymi z przebudową gmachu kierował Jan Zawiejski, projektant teatru przy Placu Św. Ducha.

Drugim problemem był personel. Jak wynika z relacji prasowych, zespół w sezonie 1915/1916 był za szczupły. Nowy dyrektor poczynił starania w celu zwiększenia stanu osobowego personelu. „Nowa Reforma” z dnia 1 IX 1916 r. pisała: „Powiększony i skompletowany już zespół artystów i artystek tworzą: panie — Czechowska Jadwiga, Gajewska Kazimiera, Harasimowicz Stefania, Horowiczowa Cecylia, Kolman Anieła, Kosińska Stefania, Krajewska Bronisława, Oleńska Ada, Olska Maria, Sawicka-Feldmanowa Katarzyna, Turowicz Jadwiga, Urbanowicz

⁸ Pisze o tym A. Bar w swym zarysie *Dzieje teatrów krakowskich*, [W:] *Kraków w XIX w.*, Kraków 1932, t. 2, s. 170.

Janina, Żukowska Aniela; panowie — Biesiadecki Zygmunt, Bieroński Kazimierz, Bojnarowski Wiktor, Czarnowski Ludwik, Czyżewski Adam, Czerski Józef, Frączkowski Franciszek, Grolicki Stanisław, Helleński Władysław, Kijowski Kazimierz, Korecki Kazimierz, Kolwas Waław, Minowicz Edmund, Miller Henryk, Pilarski Tadeusz, Rajkowski Tadeusz, Rapacki Adam.

Nadto na scenie ludowej występować będą angażowani do obu teatrów pp. Boehlke Robert, Nowakowski Waław, Mierzejewski Bolesław.

Reżyserem jest p. Tadeusz Pilarski, kapelmistrzem operetki p. Marian Rudnicki. Chór mieszany składa się z 16 osób”.

Tak więc łącznie stały zespół aktorski dramatu i operetki tworzyło trzydzieści osób; Tadeusz Pilarski piastował funkcję pierwszego reżysera⁹. Współpracował z nim Franciszek Frączkowski oraz Ludwik Czarnowski, czego sprawozdanie prasowe nie podaje. Zastanawia fakt nieobecności dekoratora w cytowanej notatce. Czyżby teatr nie angażował żadnego artysty-plastyka? Na razie chyba żadnego. Dopiero w marcu 1917 roku prasa doniosła o zatrudnieniu Zbigniewa Pronaszki. Pierwszą jego pracą w Teatrze Ludowym było prawdopodobnie przygotowanie oprawy plastycznej do *Królowej Przedmieścia* K. Krumłowskiego (premiera 22 III). W następnym sezonie Pronaszko projektował dekoracje m.in. do operetki *Lalka* E. Audrana oraz do sztuki *Sądny dzień* Leona Wiesenberga, wreszcie do komedii *Flirt* M. Bałuckiego.

Warto również zwrócić uwagę na tygodniowy harmonogram teatru: „Dramatowi i komedii — czytamy w „Nowej Reformie” z 1 IX 1916 roku — poświęcone będą wszystkie przedstawienia w niedziele i święta, nadto także wtorkowe i czwartkowe, w pozostałe zaś wieczory wystawiane będą wodewile i operetki”. Premiery dramatu w Teatrze Ludowym odbywały się z reguły w czwartki.

W pierwszym sezonie (1916/17) dykcji A. Grzymały-Siedleckiego Teatr Ludowy dał 46 premier, w tym 8 operetek, 5 wodewilów, 3 melodramaty, 14 fars, 5 komedii wyższego rzędu, 4 dramaty, 4 pozycje dla dzieci i młodzieży (w tym 2 wodewile, ujęte powyżej), wreszcie 5 sztuk zawierających aktualne wówczas akcenty.

Repertuar operetkowy komentarza nie wymaga. Wystarczy wymienić tytuły: *Księżniczka czardasza*, *Domek trzech dziewcząt*, *Wesoły astronom*, *Janek i Franek w krainie cudów*, *Ptasznik z Tyrolu*, *Królowa kina*, *Róża ze Sztambułu*, *Narzęczona z winobrania*.

⁹ Reżyserował więc nie tylko przedstawienia operetkowe, jak podaje A. Bar w cytowanej uprzednio pracy. Pod kierunkiem Pilarskiego opracowano m.in. *Uriela Akostę* Gutzkova, *Halszkę z Ostroga* Szujskiego, *Spirytystów* Mosera.

Wśród wodewilów widzimy J. N. Kamińskiego *Skalmierzanki* oraz *Twardowskiego na Krzemionkach*, K. Krumłowskiego *Królowę Przedmieścia*, L. Mazura *Ułanów księcia Józefa*.

Melodramat reprezentują: *Dwaj malcy* Decourcelle'a, *Lygia* Barreta oraz *Właściciel Kuźnic* Ohneta. Pierwszy grany był z myślą o młodzieży.

Najliczniejszą grupę stanowiła farsa. Grano: Z. Przybylskiego (*Wicek i Wacek*, *Dwór we Włodkowicach*), M. Bałuckiego (*Grube ryby*, *Klub kawalerów*), R. Ruszkowskiego (*Jadzia wdowa*, *Wesele Fonsia*), A. Abrahamowicza i R. Ruszkowskiego (*Teść*), S. Friedberga (*Na wakacjach*), W. Horowicza (*Jak to na wojence ładnie*), G. Kadelburga (*Ciemna plama*), J. Szutkiewicza (*Popychadło*), M. Wołowskiego (*Towarzysz pancerny*), ponadto: P. Bertona (*Piękna Marsylianka*), S. Mosera (*Spirytyści*), F. i P. Schönthanów (*Porwanie Sabinek*). Wystawiano więc głównie krotkoczwile polskie.

Do komedii wyższego rzędu zaliczono tu utwory Aleksandra Fredry, ulubionego poety scenicznego Grzymały. W omawianym sezonie Teatr Ludowy wystawił cztery komedie autora *Zemsty: Damy i huzary*, *Gwałtu, co się dzieje*, *Pan Geldhab* i *Lita et Company*. Są to wprawdzie utwory lżejszego kalibru, jednakże stempel Fredry tłumaczy dostatecznie, dlaczego w sprawozdaniu recenzje te wyodrębniono.

Dramat był reprezentowany przez *Uriela Akostę* K. Gutzkova, *Ludwika XI* K. Delavigne'a, *Karpackich górali* J. Korzeniowskiego, *Halszkę z Ostroga* J. Szujskiego, wreszcie *Dziady* A. Mickiewicza¹⁰. Trzy ostatnie dramaty podejmowały rodzimą linię repertuaru reprezentowaną przez Siedleckiego na obydwu scenach krakowskich. Inscenizacja *Dziadów* wzbudziła żywą dyskusję. Nie z powodu swego kształtu (w istocie powielano tu wzorzec Wyspiańskiego), lecz dlatego, że arcydramat Mickiewicza wystawiono na scenie ludowej, nie zaś w teatrze im. J. Słowackiego. Zarzut słuszny, jeśli się przyjmie punkt widzenia możliwości aktorskich, niesłuszny zaś, gdy rozpatrzymy wystawienie *Dziadów* w płaszczyźnie rozwoju Teatru Ludowego.

Zwróćmy teraz uwagę na grupę sztuk o akcentach aktualnych. Czy były to pozycje wybitne? Same tytuły przeczą temu twierdzeniu: *Gwiazda Syberii* Leopolda Starzyńskiego, *Kiliński Załęgi*, *Pod Kolumną Zygmunta* Aurelego Urbańskiego, *3 Maja* J. I. Kraszewskiego oraz *Przegląd roku 1916 w 12 obrazach* nieznanego autora.

Aby należycie ocenić te pozycje, jak też całą linię repertuarową realizowaną przez Siedleckiego, należy uwzględnić ogólną sytuację kraju

¹⁰ Było to najprawdopodobniej przeniesienie pierwszej sceny miejskiej.

w tym okresie. Otóż 5 listopada 1916 roku ogłoszono w prasie powstanie Naczelnego Komitetu Narodowego. Dodajmy, że niebawem powołana zostanie do życia Rada Regencyjna. Dzisiaj wiemy, że były to manewry zaborców mające uspić Polaków w ich walce o prawdziwą niepodległość. Współcześni jednak, jak sądzić można z relacji prasowych, odbierali akty powyższe inaczej. Widzieli w nich załączki suwerennego państwa polskiego. Nie mamy prawa, dysponując perspektywą historyczną, robić im z tego powodu jakiegokolwiek zarzutu; interesują nas przede wszystkim fakty. A te przedstawiają się następująco. Ogłoszenie NKN dyrekcja teatrów miejskich uczciła uroczystymi akademiami zorganizowanymi w obydwu teatrach miejskich z udziałem prezydenta miasta Juliusza Leo oraz komendanta legionów polskich Józefa Piłsudskiego. 16 listopada Teatr Ludowy wystawił *Gwiazdę Syberii*, dramat przypominający prześladowania Polaków w zaborze rosyjskim. 21 lutego 1917 roku wznawia Siedlecki *Kilińskiego* Załęgi. Dramat Bałuckiego utrzymany w stylu ancycowskim, artystycznie niezbyt udany, przypominał inną kartę narodowej tragedii — Powstanie Kościuszkowskie. Trzecia sztuka z tego gatunku: *Pod kolumną Zygmunta* Aurelego Urbańskiego, której prapremiera w Teatrze Ludowym odbyła się 15 marca 1917 roku, nawiązywała do Powstania Styczniowego. Przedstawia w niej autor wstępny etap powstania, ściślej — okupioną krwią manifestację ludu Warszawy z dnia 8 kwietnia 1861 roku. Inscenizację tego dramatu recenzent opisuje następująco: „Szerszemu rozwinięciu zadań reżyserskich stanęły niestety na przeszkodzie czasy wojenne, powodujące brak statystów. Stąd i sceny pod kolumną Zygmunta nie osiągnęły wymaganego wrażenia zwłaszcza, że rotowy ogień piechoty rosyjskiej imitowany był pojedynczymi strzałami, a wojsko znajdowało się ... za sceną”. Pozostawiamy na uboczu analizę upodobań recenzenta, jego wyraźną skłonność do mocnych efektów akustycznych oraz widowiskowości, zatrzymując się na ostatnim zdaniu artykułu, w którym czytamy, że „publiczność przejęła się sztuką gorąco”¹¹. Nie mamy żadnych danych, aby nie ufać tej informacji.

126 rocznica ogłoszenia Konstytucji 3 Maja uczczona została wystawieniem dramatu J. I. Kraszewskiego *3 Maja*.

Na osobną uwagę zasługuje udramatyzowany *Przegląd roku 1916 w 12 obrazach*, który był chyba jednym z wcześniejszych przejawów, tak dzisiaj popularnego, scenicznego reportażu.

Sezon 1916/17 kończył się 29 lipca. Teatr w tym okresie wyraźnie okrzepł. Podstawową strawą widzów Teatru Ludowego była nadal operetka, wodewil, farsa i melodramat, ale obok tych gatunków wystawio-

¹¹ „Nowa Reforma”, 13 III 1917.

no kilka dramatów. Na uwagę zasługuje również uprzywilejowana pozycja Fredry.

Nie mniej ważna jest również próba wciągnięcia teatru w bieg życia narodowego. Burzliwa chwila dziejowa zmuszała niejako do zwiększonej aktywności w życiu publicznym. Wyjście naprzeciw tym zapotrzebowaniom widowni dobrze świadczyło o poczynaniach nowego dyrektora.

4

Sezon 1917/18, tak jak pierwszy poprzedził remont budynków oddanych na usługi Teatru Ludowego. Obecnie stajnie dawnej ujeżdżalni przebudowywano na... garderoby dla aktorów. Uporządkowano również plac wokół teatru.

Zaszły istotne zmiany personalne. Franciszek Frączkowski odszedł do Łodzi, gdzie objął kierownicze stanowisko w tamtejszym teatrze, pociągając za sobą trzech aktorów: Biegańskiego, Nowakowskiego oraz Trzywdara. Przybył natomiast reżyser operetkowy Andrzej Lelewicz, zatrudniony dotychczas we Lwowie, oraz popularna aktorka Helena Miłkowska. Lelewicz objął funkcję „dyrektora operetki”. Tak więc u progu nowego sezonu dokonano ważnej reorganizacji Teatru Ludowego, która dawała szansę odnowy tej placówki. Kierownictwo dramatu spoczęło w rękach Tadeusza Pilarskiego. S. Czarnowski, pracujący dotąd głównie w Teatrze im. J. Słowackiego, objął po Frączkowskim stanowisko reżysera. „Ogólne kierownictwo Teatrem Ludowym — donosiła „Nowa Reforma” z 19 sierpnia 1917 r. — którego nazwa ma być podobno zmienioną na „Mały”, pozostanie w rękach generalnego dyrektora teatrów krakowskich, Adama Grzymały-Siedleckiego”.

Jak w tej zmienionej sytuacji kształtował się repertuar? Farsa i lekka komedia nadal miały przewagę nad innymi gatunkami. Grano trzy farsy francuskie: *Pawie piórka* Bissona, *Tricoche i Cocollet* spółki Meilhac — Halévy oraz *Champignol mimo woli* Feydeau, sześć krotoczwil polskich: *Miód kasztelański* Kraszewskiego, *Majster i czeladnik* Korzeniowskiego, *Grochowy wieniec* Małeckiego, *Szach i mat* Blizińskiego, *Flirt* Bałuckiego i *Rokowania pokojowe* Winawera. Bruno Winawer *Rokowaniami* wkroczył do teatru. Fredro miał w sezonie 1917/18 dwie pozycje (*Odludki i poeta*, *Ożenić się nie mogę*), Molier zaś jedną (*Chory z urojenia*). Oprócz sześciu operetek wystawiono wodewil K. Krumłowskiego *Słuby dębnickie*. Z powyższego zestawu wynika następujący wniosek: w ostatnim sezonie wojennym dyrekcja teatru nie chciała ryzykować, wystawiała przede wszystkim utwory sprawdzone, cieszące się trwałym powodzeniem scenicznym.

Melodramat legitymował się trzema pozycjami: *Glejtem* M. Szukiewicza, *Małką Szwarcenkopf* G. Zapolskiej oraz *Sądnym dniem* L. Wiesnerberga. Tylko ostatni był prapremierą.

Widowiskowy dramat w stylu anczykowskim spełniał wówczas funkcję patriotyczną. *Obrona Częstochowy* Tuszowskiej-Bośniackiej nie schodziła ze sceny, grano więc ją i w tym sezonie. Poza tym dano premiery: *Przekupki warszawskiej* Bełcikowskiego i *Odsieczy Wiednia* Rapackiego.

Nie zapomniano o dzieciach i młodzieży, dla których wystawiono dwie adaptacje prozy angielskiej (*David Copperfield* Dickensa w opracowaniu scenicznym Maxa Maureya oraz *Dary czarnej wróżki* Thackeraya w przeróbce Zofii Rogoszówny), ponadto widowisko fantastyczne rodzimego pochodzenia (*Królowa Tatr* A. Walewskiego z ilustracją muzyczną Hocka).

Dramat reprezentowany był tylko dwiema pozycjami. Uczczono nimi największych poetów polskich — Mickiewicza i Słowackiego. Premiera *Konfederatów barskich* nie stała się wydarzeniem. Powodzeniem cieszył się natomiast *Spisek koronacyjny*, wystawiony zapewne w tym samym opracowaniu, co w 1906 roku. Recenzent „Nowej Reformy” zżywał się na „niestaranność wystawy”. Pozytywnie ocenił zaś wprowadzenie sceny: szpital wariatów — „obrazu opuszczanego dotychczas stale”.

Ponieważ udział klasyki w repertuarze sezonu 1917/18 był nikły, poświęcono dwa wieczory poezji: filomatów (pierwszy) oraz „trzech wieszczów” (drugi). Rocznicę urodzin Chopina uczczono koncertem poświęconym jego muzyce.

Nie zapomniano również o dniu dzisiejszym. Dwie prapremiery (*Nasze legiony* Józefa Baczkowskiego oraz *Na linii bojowej* Władysława Horowicza) nawiązywały do zmagania oddziałów polskich w czasie I wojny światowej.

Sezon 1917/18 zamykał działalność Adama Grzymały-Siedleckiego w obydwu teatrach miejskich Krakowa. Ustąpienie z dykcji Teatru Ludowego nastąpiło jednak wcześniej. „Nowa Reforma” z 18 marca 1918 r. donosiła, iż Grzymała zrzekł się kierownictwa teatru przy ulicy Rajskiej, wobec czego władze miejskie dykcję powierzyły, korzystając z rady Siedleckiego, Stanisławowi Jarnińskiemu i Józefowi Wiśniowskiemu. Zły stan zdrowia miał być przyczyną usunięcia się Grzymały z Teatru Ludowego. Istotnie, w miesiącu marcu Siedlecki przebywał na urlopie chorobowym, ale motyw ten nie tłumaczy wszystkiego. Adam Bar w cytowanej powyżej pracy podał drugą przyczynę — niemożność prowadzenia przez jednego człowieka dwu scen równocześnie. Głównym powodem była jednak postawa władz miejskich. Mimo wyraźnego

zaniżania poziomu w drugim sezonie, Teatr Ludowy stawał się przedsięwzięciem deficytowym. Siedlecki argumentował, że każda placówka mająca ambicje wychowawcze musi być dofinansowywana, lecz władze nie chciały takiej zasady przyjąć. Widząc brak zrozumienia dla prawdziwej misji Teatru Ludowego Grzymała złożył dymisję. Aby nie było nieporozumień, na łamach „Głosu Narodu” z 23 III 1918 r. wyjaśnił motywy swego ustąpienia. Wyszedł w swym oświadczeniu od stwierdzenia, że już dwukrotnie składał rezygnację z dyrekcji Teatru Ludowego na ręce prezydenta miasta Juliusza Leo. „Jeśli jednak mimo wnoszenia rezygnacji, ulegałem namowom i zostawałem na stanowisku tak zresztą uciążliwym, to czyniłem to w nadziei, że kiedyś, po wojnie, uda mi się przecie usunąć z ul. Rajskiej operetkę, owo zło nieuniknione obecnego prowizorium, a rozwinąć i udoskonalić teatr popularny. Używam z rozmysłu wyrazu: p o p u l a r n y, ściślej powiedziawszy: t a n i, bo teatrem ludowym, teatrem dla ludu, może on być tylko raz na tydzień w niedzielę, natomiast w dni powszednie może i powinien ściągać warstwy niezamożnej inteligencji.

By stać się takim teatrem, musi przede wszystkim mieć dobrą trupe i nieobojętny, kształtujący smak repertuar. W miarę sił, już teraz, mimo zabijającej dramat operetki, starałem się oba te postulaty zrealizować”. Po tym ogólnym wstępie przechodzi Siedlecki do bliższego wyjaśnienia zaistniałej sytuacji. „Wiedziałem jednak dobrze, iż po ustąpieniu operetki, dramat taniego teatru nie potrafi wyżywić bez subwencji miejskiej. Otóż, pewne znaki nie tyle na niebie, ile właśnie na ziemi, pewne zetknięcia się z rzeczywistością pouczyły mię, że choć u steru miasta stoją jednostki obdarzone najlepszą wolą (to samo trzeba powiedzieć i o komisji teatralnej), to jednak fatalizm ram parlamentarnych w zarządzie miasta utrudni mi i uniemożliwi przeprowadzenie idei teatru deficytowego. Każdy właściciel zbiorowy to ma bowiem do siebie, że lakonicznie i bez żądania motywów przyjmie zyski z przedsięwzięcia, natomiast staje się krasomówczym i żąda wytłumaczenia, gdy nawet vis maior sprowadzi chwilowy niedobór”. W tym miejscu Grzymała znów sięga po uogólnienie. „Cóż dopiero mówić o stałym niedoborze w teatrze tanim? Choćby to był niedobór potrzebny dla ważnych kulturalnych celów? Straciłem wiarę w możliwość ustalenia takiego socjalno-kulturalnego teatru, więc doszedłem do przekonania, że nie powinienem zajmować miejsca. Być może, iż kto inny będzie szczęśliwszy czy wytrwalszy i doprowadzi do tego, że po wojnie stanie artystyczna instytucja wzorowego teatru ludowego, przeznaczona dla sztuki narodowej i klasycznej, z wyłączeniem działu operetki, która na nasz grunt przeszczepia wiedeńsko-berliński smak. Tego zwycięstwa życzę z serca moim następcom”.

Modelu teoretycznie opracowanego przez Siedleckiego bezpośredni jego następcy nie wcielili w życie, choć udało im się zwiększyć liczbę premier dramatu; ten program wzbogacony o wyraźną świadomość społecznej misji teatru zrealizował dopiero Leon Schiller w Teatrze im. W. Bogusławskiego.

5

Gdy przystępujemy do oceny działalności Adama Grzymały-Siedleckiego w krakowskim Teatrze Ludowym, pamiętać musimy o okolicznościach, jakie jej towarzyszyły. Wojna — to pierwszy problem. Drugim był komercyjny charakter teatru.

Wobec dwu zasadniczych odłamów myśli teoretycznej pierwszego dziesięciolecia XX wieku okazał Grzymała wyraźną powściągliwość. Z obu antagonistycznych kierunków brał po prostu tylko to, co było mu bliskie. Ponieważ najsilniej akcentował patriotyczne cele teatru, dlatego sięgał po wielki repertuar romantyczny.

Rodzimy repertuar. *Kordian*, *Dziady*, *Konfederaci barscy* — wszystkie te inscenizacje niewątpliwie spotykały się z aprobatą zwolenników klasyki. Z drugiej jednak strony wystawiał dramaty ludowe utrzymane w stylu ancycowskim: *Kilińskiego Załęgi*, *Przekupkę warszawską* Belcikowskiego, *Odsiecz Wiednia* Rapackiego, skłaniając się tym samym w kierunku nurtu „ludowego”. Dodajmy jednak, iż czynił to raczej z uwagi na patriotyczną problematykę tych utworów niż ludową stylizację. Nie spotykamy bowiem w teatrze przy ulicy Rajskiej pod dyrekcją A. Grzymały-Siedleckiego ani *Błażka opętanego*, ani *Zaczarowanego koła*. Natomiast dostrzeżemy melodramat Zenona Parwiego *Szatańska para*, utwór będący próbą teatralnej asymilacji folkloru krakowskich przedmieść.

Siedlecki pragnął przezwyciężyć repertuarową kakofonię, jaką teatry ludowe odziedziczyły w spadku po teatrzykach ogródkowych. Teatrzyki te były dziełem pozytywizmu, powstały dla spełnienia szlachetnej misji służenia ludowi. Tego pragnęli przynajmniej teoretycy „ogródków”. Jak dowiódł Zygmunt Szweykowski¹², realizacja była zaprzeczeniem idei pozytywizmu. „Ogródki” przyciągały przede wszystkim zamożne mieszczaństwo oraz sfery ziemiaństwa bawiące w mieście w celach rozrywkowych bądź też handlowych. Lud najczęściej oglądał widowiska zza barierki, na opłacenie wysokich cen biletów wstępu nie mógł sobie pozwolić. Znający się na interesie dyrektorzy teatrzyków

¹² Z. Szweykowski, *Teatrzyki ogródkowe w Warszawie*, „Pamiętnik Teatralny”, 1958, z. 3—4, s. 413—456.

wiedzieli dobrze, jaki repertuar może przyciągnąć publiczność, na którą liczyli. Klasyczny zestaw gatunków dramatycznych granych tutaj stanowią: operetka, wodewil, farsa, melodramat, a także tzw. dramat ludowy (adaptacje powieści, dramaty w stylu anczykowski itp.).

Powstawaniu w końcu XIX i na początku XX wieku teatrów ludowych, tak samo, jak i „ogródkom”, towarzyszą liczne postulaty teoretyczne, usiłujące wykazać, jak wielką rolę mają te placówki do spełnienia. Rzecz w tym jednak, że praktyka teatrów zdecydowanie się z nimi rozmięła. Życie raz jeszcze miało udowodnić, że nic nie daje takiego powodzenia w działaniu, jak wypróbowany szablon. Przedsiębiorcy teatralni kierujący teatrami ludowymi Warszawy, Krakowa, Lwowa z wzorca repertuarowego „ogródków” mogli się wiele nauczyć. Wypowiedzi teoretyczne zapewne czytali, lecz w praktyce teatralnej woleli przyjąć prawo zysku oraz wszelkie konsekwencje artystyczne z tego prawa wynikłe.

Błędem byłoby oczywiście mniemać, że kierownicy Teatru Ludowego w Krakowie nie przejawiali dobrej woli. Przeczą temu fakty. Twórca tego teatru, Stanisław Knake-Zawadzki, w sezonie 1901/02 grał komedie Moliera i dramaty Schillera. Kazimierz Gabrielski w sezonie 1904/05 wystawiał utwory Słowackiego, Wyspiańskiego, Kasprowicza, Zapolskiej, Orkana. Najwyższy poziom uzyskał Teatr Ludowy za dyrekcji Edwarda Rygiera (lata 1909—1912), który obok klasycznego repertuaru (Szekspir, Schiller) wystawiał dramaty czołowych reprezentantów kierunku naturalistycznego (Ibsen, Tołstoj, Hauptmann, Gorki). Tadeusz Konczyński, poprzednik Siedleckiego (sezon 1915/16), również nie szczędził wysiłków w celu podniesienia poziomu teatru. Niestety, wszystkie te próby kończyły się niepowodzeniem. Działalność teatru przerywana była co parę lat, pozostawieni sobie przedsiębiorcy teatralni dla ratowania kasy stawiali na operetkę, wodewil, farsę, melodramat. Pozycje wielkiego repertuaru gościły na prawach wyjątku.

Siedlecki rozumiejąc tę sytuację próbował zmienić istniejący stan rzeczy. Przyjął drogę pośrednią, nie zmierzał do całkowitego wyeliminowania z teatru operetki, lecz jedynie do tego, aby poprzez rozbitcie zespołów dać możliwość stworzenia lepszych warunków pracy nad repertuarem dramatycznym. Kierując zaś repertuarem dbał o stan twórczości rodzimej. Widać to wyraźnie na przykładzie prapremier, z których dziewięć na ogólną liczbę dwunastu przypada na sztuki polskie. Było to posunięcie trafne, jeśli się zważy, że dyrekcja Siedleckiego wypełniła ostatnie lata niewoli. Sztuki aktualne, traktujące o wysiłku zbrojnym narodu, mającym doprowadzić do wywalczenia niepodległego bytu państwowego, miały aktywizować społeczeństwo, budzić jego świadomość obywatelską. Stopień aktualizacji był z pewnością niewystar-

czający, nie obejmował bowiem problematyki społecznej, tak przecież palącej w owym czasie, jednakże troska o to, by teatr żył zagadnieniami nurtującymi społeczeństwo, zasługuje na uwagę.

Na zakończenie warto poruszyć problematykę nazwy teatru. Zarówno kierownictwo Teatru Ludowego, jak też prasa zdawały sobie doskonale sprawę z faktu, że nazwa sceny nie odpowiada prawdzie. Podjęmowano więc próby dokonania zmiany nazwy tej instytucji. Podana przez „Nową Reformę” propozycja przemianowania teatru na „Mały” musiała wydać się groteskowa z uwagi na rozmiary budynku byłej ujeżdżalni. Poważniej wyglądała inicjatywa Siedleckiego, który zalecał określenie — „Teatr Popularny”. Ostatecznie zwyciężyła formuła — „Teatr Powszechny”, którą przeforsowali następcy Grzymały. Ale teatr o tej nazwie działał jeszcze tylko trzy sezony.

REPERTUAR

krakowskiego Teatru Ludowego w latach 1916/18¹³

Sezon 1916/17

1. J. M. Kamiński, Skalmierzanki, komedioopera w 3 aktach, 3 IX.
2. Z. Przybylski, Wicek i Wacek, komedia w 4 aktach, 7 IX.
3. P. Berton, Piękna Marsylianka, sztuka w 4 aktach, 14 IX.
4. E. Kalman, Księżniczka czardasza, operetka w 3 aktach, 15 IX.
5. A. Fredro, Damy i huzary, komedia w 3 aktach, 21 IX.
6. J. Szujski, Halszka z Ostroga, dramat historyczny w 7 obrazach, 28 IX.
7. G. Moser, Spirytyści, krotchwila w 4 aktach, 5 X.
8. K. Delavigne, Ludwik XI, tragedia w 5 aktach, 12 X.
9. F. Schubert, Domek trzech dziewcząt, operetka w 3 aktach, 20 X.
10. P. Decourcelle, Dwaj malcy, sztuka w 2 aktach i 7 obrazach, 26 X.
11. A. Mickiewicz, Dziady, dramat w opracowaniu scenicznym S. Wyspiańskiego, reż. F. Frączkowski, w roli Gustawa-Konrada: W. Nowakowski, 1 XI.
12. L. Mazur, Ułani księcia Józefa, krotchwila w 4 aktach, 9 XI.
13. L. Starzeński, Gwiazda Syberii, dramat w 3 aktach, 16 XI.
14. J. i W. Grimm, Kopciuszek, baśń, adaptacja A. Walewskiego, 8 XII.
15. A. Abrahamowicz — R. Ruskowski, Teść, krotchwila w 3 aktach, 14 XII.
16. F. Lehár, Wesoly astronom, operetka w 3 aktach, 22 XII.
17. Załęga (M. Bałucki), Kiliński, dramat w 5 aktach, 21 XII.
18. Przegląd roku 1916 w 12 obrazach, 31 XII.
19. J. Korzeniowski, Karpaccy górale, dramat w 3 aktach, 4 I 1917.
20. F. i P. Schönthan, Porwanie Sabinek, komedia w 4 aktach, 11 I.
21. M. Wołowski, Towarzysz pancerny, komedia w 3 aktach, 25 I.
22. F. Lehár, Janek i Franek w krainie cudów, operetka w 5 aktach, 26 I.
23. J. Barrat, Lygia, tragedia w 8 obrazach, 1 II.

¹³ Zestaw ten nie uwzględnia kilku pozycji sezonu 1915/16, granych również za dyrekcji Siedleckiego.

24. K. Zeller, Ptasznik z Tyrolu, operetka w 3 aktach, 12 II.
25. S. Friedberg, Na wakacjach, komedia w 3 aktach, 15 II.
26. G. Ohnet, Właściciel Kuźnic, dramat w 5 aktach, 22 II.
27. K. Gutzkow, Uriel Akosta, tragedia w 5 aktach, 29 II.
28. M. Bałucki, Grube ryby, komedia w 3 aktach, 8 III.
29. J. Gilbert, Królowa kina, operetka w 3 aktach, 10 III.
30. A. Urbański, Pod kolumną Zygmunta, dramat w 6 obrazach, 15 III.
31. K. Krumłowski, Królowa przedmieścia, wodewil w 5 aktach, 22 III.
32. A. Goerner, Snieżyczka i siedmiu karzejków, baśń dla dzieci, 1 IV.
33. J. N. Kamiński, Twardowski na Krzemionkach, komedia ze śpiewami w 4 aktach, 8 IV.
34. J. Szutkiewicz, Popychadło, komedia w 4 aktach, 19 IV.
35. K. H. Rostworowski, Kaligula, dramat w 4 aktach, 20 IV.¹⁴
36. J. I. Kraszewski, 3 Maja, dramat historyczny w 5 aktach, 3 V.
37. L. Fall, Róża ze Stambułu, operetka w 3 aktach, 7 V.
38. Z. Przybylski, Dwór we Włodkowicach, komedia w 4 aktach, 10 V.
39. W. Horowicz, Jak to na wojence ładnie, komedia w 3 aktach, 17 V.
40. M. Bałucki, Klub kawalerów, komedia w 3 aktach, 24 V.
41. A. Fredro, Gwałtu, co się dzieje, komedia w 3 aktach, 31 V.
42. F. Domnik (Franciszek Dorowski), Stare miasto, obraz ludowy, 14 VI.
43. O. Nedbał, Narzeczona z winobrania, operetka w 3 aktach, 19 VI.
44. R. Ruskowski, Jadzia wdowa, krotchwila w 3 aktach, 5 VII.
45. G. Kadelburg, Ciemna plama, komedia w 3 aktach, 10 VII.
46. R. Ruskowski, Wesele Fonsia, krotchwila w 3 aktach, 17 VII.
47. A. Fredro, Pan Geldhab, komedia w 3 aktach, 25 VII.
48. A. Fredro, Lita et Company, komedia w 1 akcie, 25 VII.

Sezon 1917/18

1. A. Fredro, Odludki i poeta, komedia w 1 akcie, 15 IX.
2. A. Mickiewicz, Konfederaci barscy, dramat w 2 aktach, 15 IX.
3. C. Dickens, Dawid Copperfield, sztuka w 5 aktach (adaptacja: Max Maurey), 22 IX.
4. J. Offenbach, Piękna Helena, operetka w 3 aktach, 29 IX.
5. A. Bisson, Pawie piórka, komedia w 3 aktach, 2 X.
6. A. Bełcikowski, Przekupka warszawska, obraz historyczny w 4 aktach, 9 X.
7. M. Szukiewicz, Glejt, dramat w 4 aktach, 23 X.
8. Wieczór filomatów, 6 XI.
9. H. Meilhac i L. Halévy, Tricoche i Cocollet, krotchwila w 5 aktach, 6 XI.
10. Wieczór trzech wieszczów, 10 XI.
11. E. Audran, Lalka, operetka w 3 aktach, 16 XI.
12. J. Słowacki, Spisek koronacyjny, dramat w 8 obrazach, 20 XI.
13. J. I. Kraszewski, Miód kasztelański, komedia kontuszowa w 5 aktach, 1 XII.
14. W. Thackeray, Dary czarnej wróżki, baśń w 5 obrazach (adaptacja: Zofia Rogoszówna), 6 XII.
15. L. Wiesenberg, Sądny dzień, sztuka w 5 aktach, 13 XII.
16. W. Rapacki, Odsiecz Wiednia, obraz historyczny w 4 odsłonach, 21 XII.

¹⁴ Dramat Rostworowskiego grano w Teatrze Ludowym jeden raz. Najprawdopodobniej odegrał go zespół Teatru im. J. Słowackiego, gdzie odbyła się prapremiera *Kaltguli* 31 III 1917 r.

17. Wieczór humoru z Leonem Wyrwiczem, 31 XII.
18. S. Moniuszko, Jawnuta, sielanko-opera w 3 aktach, 8 I 1918.
19. B. Winawer, Rokowania pokojowe, krotoczwila w 3 aktach, 26 I.
20. W. Kollo, Baron Kimmel, operetka w 3 aktach, 12 II.
21. J. Baczkowski, Nasze legiony, sztuka w 3 aktach, 10 II.
22. Wieczór poświęcony muzyce F. Chopina, 21 II.
23. A. Walewski, Królowa Tatr, widowisko fantastyczne w 5 aktach, 23 II.
24. G. Feydeau, Champignol mimo woli, farsa w 3 aktach, 5 III.
25. J. Picherówna, Kłopoty Marysieńki, baśń dla dzieci, 14 III.
26. K. Krumłowski, Śluby dębnickie, wodewil w 4 aktach, 19 III.
27. M. Bałucki, Flirt, komedia w 4 aktach, 24 III.
28. G. Zapolska, Małka Szwarcenkopf, sztuka w 5 aktach, 6 IV.
29. W. Horowicz, Na linii bojowej, sztuka w 3 aktach, 11 IV.
30. J. Offenbach, Orfeusz w piekle, operetka w 4 aktach, 19 IV.
31. Koncert Willy Burmestra, 25 IV.
32. A. Fredro, Ożenić się nie mogę, komedia w 3 aktach, 5 V.
33. J. Korzeniowski, Majster i czeladnik, komedia w 2 aktach, 5 V.
34. J. Molier, Chory z urojenia, komedia w 3 aktach, 16 V.
35. A. Małecki, Grochowy wieniec, komedia w 4 aktach, 6 VI.
36. E. Kalman, Wieszcza karnawału, operetka w 3 aktach, 11 VI.
37. Józef Bliziński, Szach i mat, komedia w 4 aktach, 20 VI.

THE POPULAR THEATRE IN CRACOW UNDER THE MANAGEMENT OF
A. GRZYMAŁA-SIEDLECKI (1916—1918)

Parallel to the popular theatres, created by positivism, there developed two trends of theoretical postulates. One of these suggested that popular theatres should have a repertoire of their own (Anczyc, Galasiewicz, Rydel); the other one put forward an ambitious classical repertoire (Shakespeare, Molière, Mickiewicz, Fredro). In practice, popular theatres shunned both those currents, and followed the example set by garden theatres which their eclectic repertoire (vaudeville, farce, musical comedy, melodrama, drama) guaranteed substantial profits. The popular theatre in Cracow was no exception. Adam Grzymała-Siedlecki tried to change that state of things. In 1917 he only succeeded in separating the ensembles of drama and musical comedy, thus contributing to bring the performance to a higher standard. In the repertoire he favoured native production. Apart from a number of plays of minor importance, he also produced Mickiewicz's *Dziady* (*Forefathers' Eve*) and *The Confederates of Bar*, Słowacki's *Kordian*, Molière's *Le malade imaginaire* and six comedies by Fredro.