

KRZYSZTOFORY

Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa

25



Muzeum Historyczne Miasta Krakowa

Kraków 2007

Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa /
Krzysztofory. Scientific Bulletin of the Historical Museum of the City of Kraków

Kolegium Wydawnicze Muzeum Historycznego Miasta Krakowa /

Editorial Board of the Historical Museum of the City of Kraków:

Michał Niezabitowski (przewodniczący / President), Elżbieta Firlet, Ewa Gaczoł, Grażyna Lichończak-Nurek, Waclaw Passowicz, Stanisław Piwowarski, Jacek Salwiński, Joanna Strzyżewska, Maria Zientara

Redaktor / Editor:

Anna Biedrzycka

Współpraca redakcyjna / Co-editor:

Monika Burzyńska

Projekt graficzny / Graphic Design:

Monika Wojtaszek-Dziadusz

Ilustracje / Illustrations:

Archiwum Zakładu Historii Teatru Uniwersytetu Jagiellońskiego, AF „Światowid”, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Muzeum Historyczne Miasta Gdańska Oddział Muzeum Zegarów Wieżowych, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego **oraz / and**

S. Bizański, E. Błazewska, J. Firlet, A. Florkowska, E. Harwig, H. Hermanowicz, Ł. Holcer, T. Jabłoński, G. Jeżowski, J. Kłysik, B. Krasnowolski, I. Krieger, P. Koźmiński, J. Korzeniowski, R. Korzeniowski, W. Maliszewski, A. Moskwiak, R. Mysza, F. Myszkowski, M. Niechaj, I. Nowina Konopka, W. Plewiński, M. Wiśnios, J. Wolski, E. Zaitz

Tłumaczenie streszczeń na język angielski / Translation of summaries into English:

Maria M. Piechaczek-Borkowska

ISSN 0137-3129

Wydawca / Publisher: Muzeum Historyczne Miasta Krakowa / The Historical Museum of the City of Kraków

Rynek Główny 35

31-011 Kraków

tel. +48 12 619-23-00

www.mhk.pl

e-mail: dyrekcja@mhk.pl

© Copyright by Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2007

Skład, przygotowanie do druku / Typesetting:

Nowoczesne Budownictwo Inżynieryjne, www.nbi.com.pl

Jacek Łucki

Druk / Printing

DjaF

Teatr „Bagatela” – królestwo farsy (1919–1926)¹

Krakowski teatr „Bagatela” został otwarty 25 października 1919 roku z inicjatywy Mariana Dąbrowskiego. Dyrektor nowej sceny był „notorycznym posłem na Sejm Rzeczypospolitej, a w Krakowie – radnym, prezesem towarzystwa oratoryjnego i operowego, prezesem klubu automobilistów, prezesem Towarzystwa Sztuk Pięknych, prezesem Związku Turystycznego (...)”² oraz – a może przede wszystkim – wydawcą i redaktorem „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”, popularnego „IKC-a”. Prace budowlane na rogu ulic Karmelickiej i Krupniczej rozpoczęły się już rok wcześniej i w całości zostały przeprowadzone przez polskich rzemieślników. Główny architekt, Janusz Zarzecki, zaprojektował budynek niski i skromny. Ozdobił go tylko neorenesansowymi obramieniami okien i drzwi. Fasady zwieńczył trójkątnymi tympanonami z wazonami po bokach, a narożnik półkolistym przyczółkiem. Na ścianie od ulicy Krupniczej umieszczono scenę i widownię. Scena teatru była niewielka i miała 8 m głębokości oraz 7,10 m wysokości. Pod nią znajdowała się rekwizytornia, a w nadsцениu – sznurownia. Istniała też fosa orkiestrowa. Widownia mieściła około 800 miejsc³. Miejsca na parterze lekko opadały ku scenie, a na balkonie rozmieszczone były amfiteatralnie. Łoże (36) ze względu na układ widowni znajdowały się tylko z jednej – prawej strony. Wystrój, wzorowany na teatrzykach Casino de Paris i Folies Bergère, był dziełem malarza Henryka Uziembły. Artysta stworzył secesyjne wnętrza, utrzymane w złotoszkarłatym tonie. Piękne pająki u stropu i grupy świeczników doskonale harmonizowały z lekką polichromią i złoceniami ścian. Z pewnością jednak kompozycja wnętrza dopasowana została do charakteru teatru, o czym świadczyły przepych i pewna „buduarowość” dekoracji.

Dąbrowski otwierając swój teatr chciał, aby stał się on sceną konkurencyjną dla Teatru im. J. Słowackiego. Poza tym kierowanie własną sceną stawiało dyrektora w rzędzie osób liczących się w mieście. Właściciel teatru otrzymał zgodę od Rady Miasta na organizację wszelkich form dramatycznych. Repertuar „Bagateli” miał być zbliżony do repertuaru paryskich teatrów rozrywkowych. „Miał to być teatr komedii, uciechy i dobrej zabawy, scena szlachetnej rozrywki”⁴. W dniu otwarcia teatru wystawiono *Kobietę bez skazy* Gabrieli Zapolskiej. W późniejszym okresie dyrektor starał się przeforsować pomysł, by „Bagateli” pozostawić

dział dramatu, a Teatrowi Miejskiemu operę i operetkę. Nie doszło jednak do realizacji tego planu.

Od samego początku działalności teatr zadziwiał swoją wszechstronnością. Co niedzielę odbywały się tam poranki symfoniczne, organizowano przedstawienia dla dzieci (w każdą sobotę o godzinie 16), występy kabaretów, ogłoszono konkurs na komedię, stworzono dwuletnią szkołę kształcącą przyszłych aktorów. Atrakcją były częste występy gościnne sławnych artystów: Józefa Węgrzyna, Mieczysława Frenkla, Kazimierza Kamińskiego i innych. Przez pięć lat swego istnienia „Bagatela” cieszyła się poparciem zarówno „IKC-a”, jak i „Czasu”, w którym Tadeusz Boy-Żeleński w latach 1919–1922 pisał recenzje. W artykułach opublikowanych zaraz po otwarciu sceny recenzenci wyrażali radość z pojawienia się nowej instytucji, mającej służyć lekkiej komedii. Podkreślano potrzebę istnienia takiego teatru, gdyż, „jeśli ogółowi nie dostarczy się zabawy w dobrym gatunku, pójdzie jej szukać w złym”⁵. Poza tym przypuszczano, że po powstaniu „Bagateli” automatycznie dokona się podział pracy pomiędzy teatrami. „Bagatela nie przeciwstawia się żadnemu z istniejących teatrów – ale przeciwnie, odciąża je w pracy i pozwala wyspecjalizować się im w najważniejszych dla nich kierunkach”⁶. Scena im. J. Słowackiego miała wystawiać wielki repertuar, a Teatr Powszechny mógł stać się miejscem dla widowisk popularnych.

¹ Artykuł jest częścią rozprawy doktorskiej autorki *Sztuka aktorska w teatrach krakowskich w latach 1918–1939*, napisanej pod kierunkiem prof. J. Popiela na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

² Marczak-Oborski S.: *Teatr w Polsce 1918–1939*. Warszawa 1984, s. 295.

³ Zob.: Nowacki K.: *Architektura krakowskich teatrów*. Kraków 1982. Nowacki podaje liczbę 700 miejsc (s. 376); S. Marczak-Oborski wskazuje na 800 miejsc (*Teatr w Polsce...*, s. 296); J. Trepka pisze o 850 miejscach – „Głos Narodu” 1919, nr 258, z dn. 25 X, s. 3.

⁴ Bogunia-Paczyński A.: *Bagatela bez skazy*. „Echo Krakowa” 1984, z dn. 26–28 X.

⁵ Boy-Żeleński T.: *Teatr i teatrzyk*. „Czas” 1919, nr 281.

⁶ Szykowski M.: *W dniu otwarcia nowego teatru*. „IKC” 1919, nr 292, z dn. 26 X, s. 2.



Teatr „Bagatela”, 25 X 1919, Kobieta bez skazy G. Zapolskiej, I. Kozłowska – Rena, L. Fritsche – Redaktor z chorą żoną w Zakopanem, nr inw. MHK/FS. 983-VI

Repertuar „Bagateli” w żadnym wypadku nie był synonimem płytkości czy trywialności. Nie znaczy to, że ten komediowy teatr cieszył się uznaniem ogółu krakowian. Dobór pozycji repertuarowych atakował „Przegląd Teatralny” (np. recenzja piętnująca sztukę *Płomień* Hansa Müllera) oraz „Głos Narodu”. Ten ostatni w 1921 roku prowadził wręcz regularną nagonkę. Przedmiotem sporów był nie tylko poziom wystawianych sztuk, ale także tzw. sprawa darmowych biletów, które Dąbrowski odebrał dziennikarzom miejscowych gazet. Jednak bardziej prawdopodobną przyczyną całej awantury była rozgrywka polityczna. Redakcji gazety nie podobało się, że dyrektor „Bagateli” został posłem. Konflikt uciął tak nagle, jak wybuchł. Teatr nie zmienił linii repertuarowej, nie przywrócono też bezpłatnych miejsc dla prasy. „Głos Narodu” aż do 1923 roku nie zamieszczał recenzji ze spektakli wystawianych w „Bagateli”. Dąbrowskiego i „Głos Narodu” pogodziła – według opinii dziennikarzy „Gońca Krakowskiego” – wspólna niechęć do ministra skarbu.

W połowie 1925 roku dyrektor Dąbrowski niespodziewanie wycofał się z prowadzenia sceny. Teatr podupadał finansowo i artystycznie. Od sezonu 1925/1926 budynek teatru od Józefa Króla i Władysława Lubelskiego wydzierżawili aktorzy, którzy pod nazwą „Zespół Artystów Dramatycznych Bagateli” starali się prowadzić scenę. Kierownictwo powierzono aktorowi Leopoldowi Zbuckiemu, a pod koniec działalności – Ignacemu Berskiemu. Aktorom udzielił finansowego wsparcia Walny Zjazd Artystów Scen Polskich.

To jednak nie pomogło. Nowi właściciele zalegali z czynszem i w październiku 1926 roku wymówiono im dzierżawę budynku, a teatr przerobiono na kino.

„Bagatela” z założenia miała służyć rozrywce i wesołości, preferowała więc repertuar komediowy. Na scenie wystawiano nie tylko lekkie komedijki, o nieskomplikowanej fabule, ale także farsy. Zespół teatralny miał specjalizować się w tego typu utworach. Trzeba jednak od razu zaznaczyć, że na scenie pojawiły się też ambitniejsze przedstawienia, takie jak: *Lekarz na rozdrożu* George’a Bernarda Shawa, *Upiory* Henryka Ibsena, *Papierowy kochanek* Jerzego Szaniawskiego, *Dybuk* Salomona Anskiego itd. Codzienny repertuar wypełniały przede wszystkim dobrze napisane, modne zagraniczne komedie, cieszące się popularnością w Paryżu, Wiedniu i Berlinie.

Pierwszy sezon (1919–1920) został oparty na utworach współczesnych. Ogółem dano 26 premier, w tym dwie prapremiery – *Roztwór profesora Pytla* Brunona Winawera i *Papierowy kochanek* Jerzego Szaniawskiego. Niestety, tylko sześć sztuk napisali polscy autorzy. Oprócz Zapolskiej, Winawera i Szaniawskiego wystawiono jeszcze *Pana posła* Mieczysława Fijałkowskiego, *Grube ryby* Michała Bałuckiego (gościnne występy Mieczysława Frenkla i Kazimierza Kamińskiego) i *Grę serc* Stefana Kiedrzyńskiego. Kierownictwo sceny postawiło na głośne utwory zagraniczne, które mogły przyciągnąć widzów. Teatrowi „Bagatela” „zawdzięcza publiczność krakowska otwarcie drzwi na Zachód, gdyż właśnie za pośrednictwem tej młodej sceny (...) zaczęły do nas (...) dopływać ostatnie zdobycze dramaturgii swojej i obcej”⁷. Wystawiono szereg francuskich nowości teatralnych (m.in. *ABC w miłości* Romaina Coolusa, *Zielony frak* i *Zakochani* Roberta de Fleursa i Gastona Armada de Caillaveta). Popu-

⁷ M. S. z. [Marian Szyjkowski]: *Teatry Krakowskie w roku 1919–1920*. „IKC” 1920, nr 184, z dn. 7 VII.



Teatr „Bagatela”, 2 XII 1919, Roztwór profesora Pytla B. Winawera, scena zbiorowa, nr inw. MHK-Fs. 985/VI

larnością cieszyły się też sztuki angielskie (np. *Brat marnotrawny* Oscara Wilde’a). Zaprezentowano również dwie sztuki rozgrywające się w środowisku żydowskim. Były to: *Wuj Bernard* Armina Friedmana i *Kottowa*, którego akcja toczyła się wśród wiedeńskiej arystokracji oraz *Sprawa Kaisara* Starcka i Adolfa Eislera, ukazująca środowisko prawników. Spośród wszystkich wystawionych utworów największą liczbę powtórzeń uzyskały: *Kobieta bez skazy* (28), *Twarz i maska* Luigi Chiarellego (24), *Tancerka* Menyherta Lengyela (18), *Hiszpańska mucha* Franza Arnolda i Ernsta Bacha (16) i *Czy jest, co do oclenia?* Maurice’a Hennequina i Pierre’a Vebera (16).

Przez pierwszy rok działalności teatr zdołał wyrobić sobie pewną markę oraz wyznaczyć główny zarys linii repertuarowej. Jak już wspomniałam, przeważały sztuki obce, utwory polskie, znajdujące się na drugim planie były – zdaniem krytyki – na wyższym poziomie literackim. Nad spektaklami o trudniejszej tematyce i psychologicznym rysunku postaci dominowały farsy. Jednak całość repertuaru została dobrze przyjęta zarówno przez publiczność, jak i krytykę, która w większości nie wymagała od tej sceny poważnych utworów dramatycznych: „(...) linia wytyczna „Bagateli” nie powinna zaczepiać o nastroje i dramaty, lecz biec prosto przez śmiech, wesołość i pikanterię”⁸.

7 sierpnia nastąpiło otwarcie sezonu 1920/1921 *Aszantką* Włodzimierza Perzyńskiego. Sztuka ta według recenzentów mocno się zestarzała, a problemy w niej poruszane „przeszły do lamusa” i stały się „obrazem z przeszłości”⁹. Zwracano szczególnie uwagę na dobrą grę aktorską i drobiazgową oprawę sceniczną. Kolejnym przedstawionym przez „Bagatelę” utworem była współczesna sztuka Wina-



Teatr „Bagatela”, 2 XII 1919, Roztwór profesora Pytla B. Winawera, scena zbiorowa, nr inw. MHK-Fs. 986/VI

wera *Rycerz z Łabędziem*. To jedna z najsłabszych komedii sezonu, grana tylko sześć razy. W drugim roku działalności tej sceny odbyły się aż cztery premiery sztuk Zapolskiej. Wystawiono: *Kobietę bez skazy* (wznowienie), *Moralności pani Dulskiej* (grana 17 razy), *Pannę Maliczewską* (14) i *Nerwową awanturę*. Spektakle te stworzyły swoisty festiwal sztuk tej znanej autorki. Boy uznał, iż „gdy chodzi o kryteria artystyczne, Zapolska wytrzymuje wysoką miarę współczesnego teatru; gdy chodzi o morał, jest go w jej sztukach raczej za wiele niż za mało”¹⁰. Z polskiego repertuaru wystawiono

⁸ Krumłowski K. „Goniec Krakowski” 1920, nr 11, z dn. 11 I.

⁹ „Nowa Reforma” 1920, nr 190, z dn. 12 VIII.

¹⁰ „Czas” 1921, nr 94.



Teatr „Bagatela”, 2 XII 1919, Roztwór profesora Pytla B. Winawera, Józef Trzywdar – Profesor Pytel, nr inw. MHK-Fs. 984/VI

jeszcze cztery utwory: *Karykatury* Jana Augusta Kisielewskiego, *Pocałunek wojny* Stefana Kiedrzyńskiego, *Pana Gellhaba* Aleksandra Fredry i *Grube ryby* Michała Bałuckiego. Sztuki Kiedrzyńskiego i Kisielewskiego grano po 10 razy, co trudno uznać za sukces, ale nie było to też porażką. *Karykatury* wystawiono z inicjatywy i w reżyserii Wojciecha Brydzińskiego, aktora Teatru Polskiego w Warszawie, który przez cztery miesiące należał do zespołu „Bagateli”. Największym sukcesem tego sezonu okazała się krotkowiła Gabriela Dregelli *Dobrze skrojony frak*, grana aż 26 razy. Powodzeniem cieszyły się też: *Dwójka hultajska* Nancey’a i Paula Armona (19), *Kiki* André Picarda (18) i *Niespodzianki rozwodowe* Alexandre’a Bissona (18). W tym nagromadzeniu komedii i fars na uwagę zasłużyły utwory przyciągające widza egzotyczną dekoracją. Warto tu wymienić: *Tajfun* Lengyela, *Nieźrównany* Crichtona Jamesa Matthew Barrie, którego akcja toczy się na bezludnej wyspie oraz *Powódź* Henninga Bergera, rozgrywająca się w barze leżącym nad wzbierającą od deszczów rzeką Missisipi.

W drugim sezonie działalności wystawiano w większości komedie i farsy, choć okazjonalnie pojawiały się też dramaty i tragifarsy (*Samson i Dalila* Svena Langego). W sumie wystawiono 10 utworów polskich i aż 31 zagranicznych. Nadal dominowała współczesna komedia. „Bagatela” ugruntowała swoją pozycję i poszerzyła grono sympatyków.



Teatr „Bagatela”, 10 XII 1919, ABC w miłości R. Coolusa, scena zbiorowa, nr inw. MHK-Fs. 988/VI

Kolejny okres działalności (sezon 1921/1922) był jednym z najbardziej interesujących w międzywojennej historii teatru. Zespół aktorski powiększył się do 46 osób, personel techniczny liczył 27 osób, a orkiestra składała się z 10 muzyków. W tym roku największy rozgłos przyniósł scenie zatarg z „Głosem Narodu”, który oskarżył teatr o niemoralność. Sezon rozpoczęto 27 sierpnia 1921 roku sztuką *Ich czworo* Zapolskiej. Z repertuaru zagranicznego rewelacją okazała się *Kobieta, która zabiła* Sidney’a Garricka, wystawiana aż 38 razy, a w następnych sezonach często wznawiana. O sukcesie zdecydowała obsada aktorska i – zdaniem krytyki – nowatorskie potraktowanie przestrzeni scenicznej. „W inscenizacji tej sztuki po raz pierwszy w Krakowie zastosowano system Craigowski, polegający na całkowitym zabudowaniu ścian draperiami związanymi barwnym zestawieniem z treścią sztuki”¹¹. Na drugim miejscu pod względem liczby przedstawień uplasował się *Dr Stieglitz* Friedmana i Nerza (33), dalej *Morphium* Ludwika Herzera (20), *Ten, którego biją po twarzy* Leonida Andrejewa (20), kontrowersyjny *Płomień* Hansa Müllera (19), *Osaczony dom* Piotra Frondaie (18), *Wilkołak* Angelo Cano (17), *Ulubieniec kobiet* Maurice’a Hennequina i Mitschella (16) oraz *Świderek* Daria Niccomediego (16). Wymieniony już *Dr Stieglitz* cieszył się uznaniem dzięki przedstawionemu w utworze środowisku żydowskiemu. W repertuarze „Bagateli” znalazły się też sztuki, które swą popularność zawdzięczały pozateatralnym czynnikom. *Ósma żona Sinobrodego* Alfreda Savoira, *Kurnik* Tristana Bernarda, *Płomień* Müllera, zostały uznane przez „Głos Narodu” za utwory niemoralne i pornograficzne. Jednak podobne opinie nie towarzyszyły recenzjom zamieszczonym w „Czasie”, „Nowej Reformie” czy „IKC-u”. Owszem, krytycy zauważali ich pikanterię, ale nie oskarżali artystów o propagowanie rozwiązłości. Boy tak skomentował cały konflikt: „Skończyło się na krucjacie moralnej, zaczęło się od... gratisowych biletów”¹², które jak już wspomniałam, Dąbrowski odebrał krakowskim redakcjom.

Niestety w sezonie 1921/1922 twórczość rodzima nadal stanowiła tylko niewielki procent wszystkich wystawionych sztuk. Najczęściej powtarzaniem przedstawieniem z polskiego repertuaru były *Damy i huzary* Fredry (12). Premierę miała też *Topiel* Stanisława Przybyszewskiego, utwór wystawiony

¹¹ „IKC” 1921, nr 277, z dn. 13 X.

¹² „Kurier Poranny” 1935, nr 253.



Teatr „Bagatela”, 25 X 1919, *Kobieta bez skazy* G. Zapolskiej, scena zbiorowa, nr inw. MHK-Fs. 982/VI



Teatr „Bagatela”, 25 X 1919, *Kobieta bez skazy*, I. Kozłowska – Rena, H. Łącka – Fila, B. Brzeski – Halski, nr inw. MHK-Fs. 981/VI4

z okazji 30. rocznicy pracy twórczej artysty (grana 10 razy). Poza tym pokazano: *Małżeństwo Loli* Henryka Zbierzchowskiego, *Grube ryby* Bałuckiego i *Wierną kochankę* Mieczysława Fijałkowskiego. Ostatnią premierą sezonu był *Carewicz* Zapolskiej (10). W sumie wystawiono 25 utworów zagranicznych i 10 polskich. Na scenie nadal dominowały współczesne komedie i farsy zagraniczne, które dzięki starannej oprawie scenicznej i wykonaniu przyciągały do teatru rzesze widzów.

Plany związane z otwarciem kolejnego sezonu (1922/1923) były niezwykle bogate. Ogłoszono, że publiczność zostanie zaznajomiona z najnowszą literaturą europejską. Zapowiedziano także sięgnięcie do sztuk z wielkiego repertuaru oraz dawnej komedii polskiej¹³.

Sezon rozpoczęto 4 września 1922 *Szczęściem Frania* Pezryńskiego. Najpopularniejszą sztuką, graną aż 29 razy, była *Sublokatorka* Adama Grzymały-Siedleckiego, osnuta na tle powojennych stosunków mieszczańskich. Dużą ilość powtórzeń uzyskał też *Wędrowiec i kobieta* Maksymiliana Weronicza (15) oraz *Gobelin* Władysława Jastrzębca-Zalewskiego (15), *R.H. Inżynier* Bruno Winawera (14), *Żongler* Ewy Soplicy (12). Ze spektakli zagranicznych warto wymienić: *Kobietę, która mści swe krzywdy* (Wiera Mincewa) Lwa Urwancewa, grana 22 razy, *Świt, dzień, noc* Dario Niccodemiego (20), *Szylkretowy grzebień* Richarda Kesslera (18) oraz *Szkołę kokot* Paula Armona i Marcela Gerbidona (18). Zwłaszcza utwór *Świt, dzień, noc* zasłużył na uwagę. Było to kolejne, po *Żonglerze*, *R.H. Inżynierze*, *Wędrowcu i kobiecie*, przedstawienie przygotowane przez aktora i reżysera Aleksandra Węgierkę. Zostało docenione nie tylko za stylizowaną dekorację (fragment ogrodu), ale przede wszystkim za grę. „Dwugłos Malickiej i Węgierki należy do najpiękniejszych, jakie w ostatnich czasach udało się słyszeć z desek sceny. Najtrudniejszy stopień aktorskiego kunsztu, konwersacyjny (...) został w pełni przez oboje opanywany”¹⁴.

Nie sposób też nie wspomnieć o przedsięwzięciach ambitniejszych. Były to próby zaznajomienia publiczności z dramatami, które znalazły już swoje miejsce w historii teatru i utworami autorów znanych i sławnych. Wystawiono *Przebudzenie wiosny* Franka Wedekinda, *Tajnego agenta* Josepha Conrada i *Wilki* Romaina Rollanda. Niestety dwie ostatnie sztuki nie cieszyły się zbytnim powodzeniem i po

pięciu powtórzeniach zostały zdjęte z afisza. Sezon 1922/1923 był zdecydowanie rokiem Węgierki, którego inscenizacje i gra aktorska cieszyły się poparciem krytyki i publiczności. W kolejnym roku działalności w teatrze wystawiono 12 utworów polskich i 31 obcych.

W następnym sezonie (1923/1924) do Teatru „Bagatela” przeszło trzech reżyserów ze sceny przy placu Świętego Ducha: Zygmunt Nowakowski, Zygmunt Noskowski i Józef Sosnowski. W nowym roku pracy repertuar teatru, zapowiadała dyrekcja „Bagateli”, „cechować będzie wszechstronność przy ciągłym pogłębianiu działu ściśle dramatycznego”¹⁵. Niestety w ciągu omawianego roku pokazano łącznie 38 sztuk, w tym sześć wznowień i siedem utworów rodzinnych. Zabrakło zupełnie współczesnej twórczości polskiej. Przygotowano tylko: *Żabusię* Zapolskiej, *Wicka i Wacka* Zygmunta Przybylskiego, *Wesele Fonsia* Ryszarda Ruskowskiego, *Głupiego Jakuba* Rittnera, *Lampę Alladyna* Wacława Grubińskiego i *Wielkiego człowieka do małych interesów* Fredry. Wszystkie te utwory grano po siedem razy. Przyczyną tak małego zainteresowania mogła być mało aktualna problematyka poruszanych w nich spraw. Recenzenci podkreślali, że społeczna strona tych sztuk mocno się zestarzała. „Zapewne brak im ostrzejszej przyprawy, nie pozostawiają też wrażen głębszych po sobie, a wątpliwym się zdaje, by wskrzeszenie ich mogło przynieść jakąś twórczą podniętę”¹⁶. Z tego powodu najnowsze farsy „o zagranicznej marce” usunęły w kącie twórczość rodzimą. Największą ilość powtórzeń osiągnął *Obłąd* Charlesa Mere (22), *Pokojówka szuka miejsca* Sachy Guitry (23) i *Chimery* Luigi Chiarellego (20). Zwłaszcza sztuka Guitry’ego okazała się przebojem ze względu na połączenie teatru z kinem. Podczas spektaklu wyświetlano film, na którym pokazywała się główna para kochanków. A wszystko to rozgrywało się w plenerach Krakowa. Publiczność przychodziła, więc do „Bagateli”, aby „obejrzeć siebie” w filmie.

¹³ „JKC” 1922, nr 239, z dn. 4 IX.

¹⁴ „JKC” 1922, nr 249, z dn. 14 IX.

¹⁵ „JKC” 1923, nr 213, z dn. 30 VIII.

¹⁶ „Czas” 1924, nr 5.



Teatr „Bagatela”, 1925, Gdy kurtyna zapadnie S. Turzyskiego, scena zbiorowa, nr inw. MHK-Fs. 425/VI

Kolejny rok działalności (1924/1925) scena przy Krupniczej rozpoczęła *Domem otwartym* Bałuckiego. Dyrekcja ogłosiła, że „iść będzie po wytyczonej konsekwentnie linii repertuaru lekkiej i wytwornej komedii i sztuk widowiskowych o silnym, dramatycznym napięciu”¹⁷. Z autorów polskich przygotowano *Skiza i Ahaswera* Zapolskiej i *Dwa stołki* Juliana Ursyna Niemcewicza (przedstawienie dla młodzieży). Największą popularność wśród sztuk polskich zdobyło *W sieci* Jana Augusta Kisielewskiego (18). Recenzent „Czasu” stwierdził, iż sztuka cieszyła się powodzeniem ze względu na „dobrze podpatrzony i silną ręką ujęty fragment życia”¹⁸. Sukces odniosły również *Krowoderskie zuchy* (16) i *Gdy kurtyna zapadnie* Stefana Turzyskiego (spektakl wystawiany z okazji pięciolecia istnienia teatru przedstawiał sceny z życia aktorów), poza tym *Dom otwarty* Bałuckiego (10), *Niewinna grzesznica* Grubińskiego (7) i *Betlejem polskie* Lucjana Rydla. Absolutnym przebojem okazał się *Dybuk* Anskiego, wystawiany 25 razy. *Wielką księżną i chłopca hotelowego* Alfreda Savoire grano 19 razy, *Żoneczkę z Varietes* Alfreda Mollera – 18 razy, *Kwiat pomarańczy* André Birabeau – 17 razy. Równie popularny okazał się *Peer Gynt* Ibsena (17), pokazany podczas występów gościnnych Karola Adwentowicza. Poza wymienionymi przedstawieniami często powtarzano *Dzikusa* Mannersa i *Antonię* Lengyela (16). W sumie wystawiono 29 utworów autorów zagranicznych i siedem

polskich. Większość wieczorów teatralnych wypełniła lekka komedia i farsa, głównie zagraniczna. „Bagatela” zaprezentowała przedstawienia nowe i modne także w Paryżu, Berlinie i Wiedniu.

Ostatni sezon w międzywojennych dziejach „Bagateli” (1925/1926) był zróżnicowany zarówno pod względem repertuaru, jak i poziomu występów. Scenę prowadziło wówczas Zrzeszenie Artystów, które 5 października rozpoczęło nowy sezon. Z wystawionych wówczas sztuk polskich najpopularniejsze okazały się *Śluby dębnickie* Konstantego Krumłowskiego (11), *Krowoderskie zuchy* Turzyskiego (11), *Królowa przedmieścia* Krumłowskiego (siedem) i *Szczęście Frania* Perzyńskiego (pięć), które było ostatnim przedsięwzięciem zespołu. Rewelacją okazała się „fantastyczna pantomima baletowa osnuta na tle baśni Andersena i motywach muzycznych *Waldteuflany*, z prologiem Jadwigi Migowej”¹⁹ *Dziewczyna z zapalkami*. Było to ogromne przedsięwzięcie, w którym udział brało 120 osób. Teatr „Bagatela” wystawiając ten spektakl nie dysponował niezbędnym aparatem technicznym oraz aktorami wyszkolonymi w tym gatunku scenicznym. Jednak oryginalność utworu przyciągnęła do teatru publiczność i zapewniła mu popularność. Dużą część wieczorów zajęły przedstawienia operetkowe, występy kabaretów, pokazy taneczne i baletowe. Właściciele często wynajmowali teatr na popisy, np. iluzjonisty czy „wieczory psychologii eksperymentalnej” oraz występy atlety. Ogółem wystawiono 35 sztuk, z czego cztery to dzieła polskie, a 31 zagraniczne. Sezon zakończył się 5 maja 1926 roku. Resztę miesięcy wypełniły występy gościnne. Zrzeszeniu Aktorów nie udało się stworzyć dobrze działającego teatru. Do kłęski

¹⁷ „IKC” 1924, nr 243, z dn. 4 IX.

¹⁸ „Czas” 1925, nr 39.

¹⁹ „IKC” 1925, nr 324.

przyczyniło się zapewne nikłe zainteresowanie publiczności. Nie pomogło nawet wprowadzenie repertuaru popularnego – wodewili i bajek.

Przedstawiony w formie skrótovej program pracy artystycznej pozwolił przybliżyć linię repertuarową „Bagateli”. Teatr służył rozrywce oraz zabawie. Wystawiano utwory o charakterze komediowym i farsowym. W każdym sezonie prezentowano od 30 do 40 sztuk, ale tylko niewielki procent stanowiły utwory polskie. Niezwykle rzadko sięgano po współczesne rodzime komedie. Najczęściej proponowano sprawdzone sztuki Zapolskiej, Bałuckiego czy Perzyńskiego. Do wyjątków należy zaliczyć komedie Szaniawskiego, Winawera i Siedleckiego. Na repertuar „Bagateli” składały się też przedstawienia dla dzieci, koncerty symfoniczne, wieczory kabaretowe, programy sylwestrowe, przedstawienia oratoryjne i operetkowe. Przegląd repertuaru miał pokazać, że aktorzy występujący w utworach o takim ciężarze gatunkowym, musieli dokonać swoistej specjalizacji. „Zaletą Bagateli był jej zespół, może nie czołowy, ale dobry, ambitny, dojrzewający pod ręką doświadczonych reżyserów, a także mający za partnerów scenicznych wybitnych aktorów podczas ich występów gościnnych”²⁰.

Doradcą literackim teatru był profesor Marian Szykowski – historyk literatury i krytyk piszący na łamach „IKC-a”. Kierownikiem artystycznym został aktor i doświadczony reżyser Ludwik Czarnowski, który wyszedł z zespołów objazdowych, pracował też w Teatrze Powszechnym w Krakowie, a do „Bagateli” przeszedł z teatru lwowskiego. Sekretarzem w sezonie 1920/1921 był aktor Dante Baranowski. W pierwszym roku działalności „Bagateli” sztuki reżyserowali: Czarnowski, Zygmunt Noskowski – aktor Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie i Franciszek Wysocki, który w „Bagateli” pracował przez wszystkie lata jej istnienia, aż do roku 1926. Reżyseria oraz kierownictwo artystyczne spoczywało kolejno w rękach aktorów: Jana Nowackiego (Lwów), Aleksandra Węgierki (1921–1923), Zygmunta Nowakowskiego (1923/1924), Stefana Turskiego, Józefa Sosnowskiego i Juliana Dobrzańskiego (1924–1925). W najlepszych sezonach działalności zespół był tak budowany, aby „repertuar mógł oprzeć się wyłącznie na nim, bez uciekania się do pomocy artystów zamiejscowych”²¹.

Aktorzy pracujący w „Bagateli” pochodzili z wszystkich „centrów teatralnych Polski”²². Nie byli oni angażowani tylko ze scen objazdowych czy ludowych. Przyjeżdżali z większych ośrodków teatralnych, takich jak: Wilno, Poznań i Lwów. Do zespołu aktorskiego zaangażowano: z Warszawy – Halinę Bylińską, Helenę Orwid-Bruczową (1919–1923), Marię Dąbrowską (1919–1922), Izę Kozłowską (1919–1924) i Stanisława Czapelskiego; następnie Helenę Łącką-Pawłowską (1919–1921, siostra Stanisławy Wysockiej), Marię Sznage-Andruszewską (1919–1925), Marię Tenczyńską, Adę Zawiejską (Poznań), Ignacego Berskiego (1919–1924), Bolesława Brzeskiego, Stefana Bystrzyńskiego, Ludwika Fritsche (1919–1922), Stefana Orzechowskiego i Józefa Trzywdara (1919–1921). Ten ostatni przeszedł z Teatru Miejskiego w Krakowie. W sezonie 1919/1920 zespół liczył 26 osób. W kolejnych latach dyrekcja zaangażowała ponadto: Marię Gorajską, Anielę Kolman, Zofię Ordyńską (1922–1925, z Teatru im. J. Sło-

wackiego), Julię Romowicz (Lublin), Kazimierę Skalską, Janinę Wernicz, Janinę Szreniawę, Władysława Ratschkę, Eugeniusza Solarskiego (1921–1924), Stefana Turskiego (1921–1926). W sezonie 1922/1923 w zespole „Bagateli” było już 40 osób wraz z kandydatami i aspirantami.

Od roku 1923/1924 zespół zasilili m.in.: Maria Malicka, Maria Modzelewska, Marian Godlewski, Artur Kwiatkowski, Tadeusz Wesołowski, Franciszek Wysocki, Zofia Dobrzańska, Zofia Grabowska, Jadwiga Hańska, Anna Walewska, Helena Stębowska (1923–1926, przeszła z Teatru im. W. Bogusławskiego w Warszawie), Michał Meliwa, Tadeusz Frenkiel (syn Mieczysława Frenkla), Janusz Brzeski. W roku 1924 do teatru powróciły H. Orwid-Bruczowa i Zofia Dobrzańska. Pozyskano Leonię i Henryka Barwińskich, Helenę Rawicz (Wilno), Jerzego Szyndlera, Stefana Poleńskiego (Poznań), Leszka Stębowskiego (Teatr Polski w Warszawie). Następowala też wymiana pomiędzy Teatrem im. J. Słowackiego a „Bagatelą”. Z Teatru Miejskiego przeszli (wymienieni już): Ordyńska, Noskowski, Solarski, Nowakowski, Modzelewska. Dlaczego aktorzy chętnie przyjmowali propozycje pracy w konkurencyjnej instytucji? Zofia Ordyńska zanotowała, że Sosnowski i Noskowski odeszli z Teatru Miejskiego „ze względu na wyższy zakres zainteresowań artystycznych”²³. Ona sama została aktorką tego komediowego teatru „skuszona proponowanymi (...) rolami, a także, co jest nie do pogardzenia, znaczną podwyżką gaży”²⁴. Bywało też odwrotnie. Artyści „Bagateli” dostawali pracę na scenie miejskiej. Solarski (1920–1921, 1932–1935), Łącka (1924–1925), Turski (1926–1939) odnaleźli swoje miejsce w zespole przy placu Świętego Ducha. Przypuszczalnie powodem tych zmian były nie tylko zarobki, a przede wszystkim możliwość wzbogacenia własnego repertuaru. Praca artystyczna w Teatrze im. J. Słowackiego cieszyła się większym prestiżem. Duża część aktorów opuszczających „Bagatelę” przechodziła do teatrów w stolicy. Dotyczyło to nie tylko Malickiej i Węgierki, którzy zyskali sławę ogólnopolską. Ludwik Fritsche pracował m.in. w: Teatrze Rozmaitości, Teatrze Polskim i Małym. Podobnie Solarski, Orwid-Bruczowa (1923–1924 Teatr Komedia, 1926–1927 Teatr Ćwiklińskiej i Fertnera), Trzywdar (1921–1922 Teatr Komedia) czy Stanisław Czapelski, który objął w Warszawie teatr objazdowy. Inni artyści przechodzili do Lwowa. Warszawa była dla aktorów atrakcyjniejsza ze względu na większą liczbę teatrów, dostęp do pracy w kinie i radiu. Stolica stwarzała większe możliwości rozwoju. Warto zauważyć, że artyści „uformowani” przez „Bagatelę” znajdowali zatrudnienie w teatrach preferujących repertuar komediowy, a więc taki, w którym byli już wyspecjalizowani. Na pewno wpływ na zmianę miejsca pracy miały też większe niż w Krakowie gaże.

²⁰ Kudliński T.: *Dawne i nowe przypadki teatrala*. Kraków 1975. Bagatela, s. 57.

²¹ „IKC” 1923, nr 213, z dn. 30 VIII.

²² *Loc. cit.*

²³ Ordyńska Z.: *To już prawie sto lat*. Warszawa 1970. W krakowskiej Bagateli, s. 159.

²⁴ *Loc. cit.*



Teatr „Bagatela”, Henryk IV (Żywa Maska) L. Pirandella, (w środku), I. Kozłowska – Hrabina Matyllda, K. Junosza-Stępowski – Henryk IV, nr inw. MHK-Fs. 522-VI

Przez wszystkie siedem sezonów działalności trzon „Bagateli” stanowili aktorzy dobrze czujący się w rolach komediowych. Farsy, komedie, krotkowile wypełniały około 90 procent repertuaru. Często wraz z zespołem występowali aktorzy warszawscy, którzy przebywali w Krakowie na gościnnych występach. Wszystko to miało niewątpliwie wpływ na poziom i charakter zespołu oraz poszczególnych jego aktorów.

Celem gatunku komediowego jest przedstawić w sposób wesoły słabości charakterów ludzkich. Zarówno komedia, jak i farsa charakteryzują się dynamiczną, pełną perypetii akcją. Farsa oparta jest głównie na komizmie sytuacyjnym, rządzi nią zasada przyczynowości, rozumiana mechanicznie. Dotyczy to również bohaterów, którzy tworzą swoiste typy ludzkie. „Typ” jeszcze w rozumieniu XIX-wiecznym stanowił pewne uogólnienie, abstrakcję. Kryterium typowości, jak pisał Dariusz Kosiński, była przeciętność, powodująca, że dana postać stawała się jedną z wielu. Zadaniem aktorów było ukazanie tego, co powszechne i ogólne. „Uwaga aktorska powinna być skoncentrowana na cechach wspólnych, charakteryzujących nie przedstawiciela, ale całą klasę”²⁵. Dlatego wiadomo było jak na scenie zachowuje się np.: pro-

wincjonalny rejent, którego można było potraktować dwójako. Albo wykorzystać znane rysy, albo odwrócić stereotyp i pokazać np. rejenta o „powłóczystym spojrzeniu”. W dwudziestoleciu międzywojennym następowała także wymiana i przekształcanie dawnych typów. Postać staruszki stopniowo zastępowała mama rywalizująca z córką o zalotników, szarmancki mąż wygrywał z nudnym kochankiem. Krytycy usiłowali doszukać się w tego rodzaju utworach elementów pozytywnej zabawy. To ona stanowiła wciąż jeden z wyznaczników dobrej rozrywki. Czasami zapomniano, że jedyną wartością farsy była śmieszność. W codziennej recenzenckiej praktyce nie zwracano uwagi na specyfikę tego gatunku. Niekiedy próbowano zapomnieć o tym, że głośny farsowy śmiech, radość wyzwolona pokazywaniem na scenie nieprawdopodobnych wypadków, szybkie tempo, powtarzanie sytuacji, to istota tego teatru. Farsa polega bowiem na szybkim mówieniu i wypowiedaniu kwestii oraz odpowiednio prędkim tempie, które musi jednak uwzględniać wszystko to, co jest istotne podczas prezentowania dramatu, czyli wyrazistość słowa, akcent logiczny, pauzę artystyczną itd. Akcja musi za to płynąć o wiele szybciej niż w sztuce obyczajowej. „Właśnie w tym sęk, by umieć wszystko, co stosuje się grając rzeczy wymagające wolnego grania, zastosować i we farsie, tylko proces przeżywania, wygrywania, pauzowania niechże będzie o 100 procent szybszy. Kto twierdzi, że tempo nie pozwala na wygranie, jaskrawsze podkreślenie pauzy, efektu, afektu i innych wyrazów interpretacyjnych, niech nie bierze się do grania w farsie (...)”²⁶. Cały humor farsy zawierał się w akcji.

²⁵ Kosiński D.: *Sztuka aktorska w polskim piśmiennictwie teatralnym XIX wieku. Główne problemy*. Kraków 2003. Typ i charakter, s. 171.

²⁶ Strzelecki Cz.: *Farsa a tempo*. „Scena Polska” 1929, nr 10, z dn. 15 V, s. 19.

Dla aktorów stanowiło to swoiste niebezpieczeństwo, którym był „z jednej strony nadmiar inwencji, z drugiej zwykła niedbałość”²⁷. Chodzi tu o wzbogacenie tekstu o własne pomysły oraz o brak dokładności w wykonaniu. W jednym i drugim przypadku prowadziło to do zacierania się związków przyczynowo-skutkowych. „Ostatecznie więc z pierwotnego pomysłu pozostaje tylko chaotyczna bieganina, gdy tymczasem farsa polegać winna na bieganinie metodycznej”²⁸.

Prasa już od pierwszego sezonu „Bagateli” podkreślała „zdumiewająco szybkie zgranie się aktorów rekrutujących się z różnych środowisk”²⁹. Repertuar pozwalał im się zaprezentować w różnych typach postaci. W recenzji *Wuja Bernarda* Armina Friedmana i Hansa Kottowa, recenzent notował: „W pierwszym rzędzie wymienić należy pana Noskowskiego, który w roli prokurzysty [*sic!*] Rosenberga (...) stworzył żyjącego, prawdziwego typ, który pozostanie na zawsze wzorcowym a oryginalnym typem żydowskim. (...) Pani Dąbrowska dała kapitalną sylwetkę żydówki [*sic!*], dobrej gospodyni i matki, nie pomijając charakterystycznej strony tego typu, a młodzianka panna Modzelewska była świetnym podlotkiem [*sic!*], pełnym naiwności i diablifikowanego humoru”³⁰. Realizacje innych utworów dawały krytykom okazję do pisania o typach: bankierów, lekarzy, naukowców, starszków, sklepowych, podstarzałych lowelasów, studentów, itd. Czytając recenzje odnosi się wrażenie, że w dwudziestolecie wiadomo było jak przedstawiciel określonego środowiska wygląda i jak się zachowuje na scenie. Były to stereotypy uznane przez widzów, artystów i krytyków. Ta wiedza stanowiła punkt wyjścia zarówno w pracy aktora, jak i recenzenta. Istniał np. stereotyp pomagający aktorowi w opracowywaniu roli roztargnionego naukowca, ubranego przeważnie niedbale w przykrótkie spodnie i za małą marynarkę. Taki był bohater *Roztworu profesora Pytla* Winawera. Stereotypy te ciążyły na wykonaniu scenicznym, zmuszając aktora do odpowiedniego, zgodnego z wyobrażeniem publiczności sposobu zachowywania się na scenie. Chociaż w przypadku Józefa Trzywdara, grającego tytułową postać w sztuce Winawera, recenzenci docenili aktora za ukazanie „postaci prawdziwej” począwszy od zewnętrznego wyglądu, a na najdrobniejszych szczegółach kończąc. „Tak dokładny (...) pokaz człowieka – może być rezultatem tylko wyjątkowo sumiennej obserwacji, którą kunszt aktora spleta w jednolitą całość bardzo wysokiej miary”³¹. Na zdjęciu zamieszczonym we *Flircie z Melpomeną. Wieczór pierwszy i drugi* Boya-Zeleńskiego³², aktor siedzi na krześle, z prawą ręką położoną niedbale na nodze. Ubrany jest w garnitur, a włosy ma lekko rozwichrzony. Sylwetka sprawia wrażenie schludnej, a jedyne

wrażenie chaosu wprowadziły niedbale leżące na podłodze papiery, które prawdopodobnie spadły z biurka. Krytycy uznali, że tak przedstawiony bohater znany był widzom z katedr uniwersyteckich. Nie zmienia to jednak faktu, że w konkretnych działaniach aktorskich postaci została zbudowana w oparciu o materiał tekstowy, odbijający „potoczne” wyobrażenie o środowisku naukowców. Jeszcze jednym przykładem na zobrazowanie stereotypów może być *Dr. Stieglitz* Friedmana i Nerza, komedia rodzinna rozgrywająca się w środowisku żydowskim. Również ona dała możliwość stworzenia na scenie „szablonowych” postaci, wywodzących się z tego środowiska. Dwie kreacje aktorskie stworzyli tutaj Leopold Zbucki i Ignacy Berski jako ojcowie rodzin. Maurycyego Kopplera w wykonaniu Zbuckiego podziwiano za mistrzostwo w sztuce charakteryzacji. Jego gra odznaczała się niezrównaną mimiką, zmiennością modulacji głosu, dobrotnym humorem. Berski (stary Stieglitz) obmyślił i przeprowadził rolę w najdrobniejszych szczegółach. Postaci zostały przedstawione – według opinii krytyki – zgodnie z wyobrażeniem tego typu bohaterów. Niestety opisy dziennikarskie nie stwarzają podstaw do próby odtworzenia wyglądu i sposobów zachowania się postaci na scenie. Dziennikarze nie opisywali bowiem szczegółowo wykonania danej roli. Zaznaczali tylko ogólny charakter obsady. Głównym wyznacznikiem było to, czy postać jest kreowana zgodnie z tekstem, założeniem autora i wyobrażeniami publiczności. Recenzenci szczególnie cenili aktorów, którzy niezbyt wartościowe sztuki potrafili uzupełnić własnymi pomysłami.

W *Jastrzębiu* Francisca Croisetta, Fritsche do obrazu bezwzględnie, silnego bohatera dołożył liryzm, szczególnie w scenach z ukochaną kobietą. Rolę tę uznano za najlepszą w dorobku aktora. Zauważono, że w jej opracowaniu zaprezentował całą skalę artystycznych środków. Było to „inteligentne obmyślenie głównego pionu odtwarzanej postaci, w myśl zasadniczych założeń sztuki – i konsekwentna budowa poszczególnych fragmentów charakterystycznych wedle tej zasadniczej linii”³³. Krytycy w swoich opiniach zwracali uwagę na sposób opanowania środków należących do tzw. warsztatu aktorskiego oraz *emploi*. U młodego aktora Kazimierza Czyńskiego, grającego „przyjaciela domu” w sztuce Lothara Schmidta *Tylko sen*, zauważono dobre warunki zewnętrzne i prowadzenie gry w tonach dyskretnych, ale podkreślano „bładość w mimice i sztywność w ruchach”³⁴, co nie pozwoliło na dokładne ocenienie jego talentu. Często w recenzjach znajdziemy uwagi na temat pamięciowego opanowania tekstu. „(...) Pan Fritsche nie

²⁷ Szpakowska M.: *Farsa, czyli coś do śmiechu*. „Dialog” 1986, nr 11, s. 132.

²⁸ Szpakowska M.: *Farsa, czyli coś...*, s. 132.

²⁹ „IKC” 1920, nr 184, z dn. 7 VII.

³⁰ „Goniec Krakowski” 1920, nr 52, z dn. 22 II.

³¹ „IKC” 1919, nr 331, z 5 dn. XII. Kolejny raz warto przytoczyć analogiczne do wyżej omawianego problemu opinie dotyczące gry w komediach w XIX wieku. Aktor kreujący komiczną postać musiał stworzyć odpowiedni charakter, który pomagał w przejściu się rolę. Można rozumieć, że chodziło tu o pewne pogłębienie psy-

chologiczne postaci i uprawdopodobnienie jej, co łączyło się z postulatem naturalności i prawdy gry. Tego samego wymagali recenzenci od artystów „Bagateli” nakazując kreować poszczególne role w zgodzie z rzeczywistością, bez podkreślania przez nich (za pomocą różnych środków ekspresji) śmieszności postaci i komizmu sytuacji scenicznej. Zob. Kosiński D.: *Sztuka aktorska...*, s. 135–136.

³² Zob. fot. o nr inw. MHK-Fs. 984–986/VI.

³³ „IKC” 1920, nr 123, z dn. 6 V.

³⁴ „IKC” 1920, nr 2, z dn. 25 I.

umiał roli ani w ząb. Pan Dąbrowski powinien był przejść na elementarny kurs dykcji, ruchów i charakteryzacji³⁵. Aktorom „Bagateli” wielokrotnie wypominano złą wymowę, brak opanowania wypowiedzianych kwestii i zbyt częste korzystanie z pomocy suflera³⁶. Należy jednak pamiętać, że premiery odbywały się średnio co dwa tygodnie. Toteż ról uczono się w pośpiechu, co sprawiało, iż instytucja suflera była niezbędna. Zwracano także uwagę na dobór odpowiedniego repertuaru dla poszczególnych artystów. Uważano, że nieodpowiedni wybór ról, niepasujący do umiejętności, źle wpływa na psychiczną predyspozycję samego aktora i jego partnera³⁷.

Jak już wspomniano, utwory z gatunku lekkiej komedii i farsy, aby mogły zostać uznane za sprawnie wykonane, potrzebują odpowiedniego zgrania aktorskiego. „Gra aktorów, a w szczególności jej tempo stanowi ważny czynnik dla wydobycia tej wielkiej sumy wesołości, która tkwi w krotchwili (...)”³⁸. I tak np. w sztuce *Zakochani* Caillaveta i Fleurse’a zespół precyzyjnie współpracował ze sobą i należycie utrzymywał szybkie tempo. Wykonanie ról było harmonijne. Artyści potrafili zaznaczyć główną linię komedii, nie zacierając wyznaczonych sobie konturów ról. Wykonawcy zdołali też plastycznie zespolić stronę zewnętrzną, czyli ubiór i charakteryzację z cechami swoich bohaterów. Plastycznie i jednolicie aktorzy wykonali swoje role w sztuce *Don Rudolfa* Besiera. „Wysocki udowodnił w roli kanonika, jak zawsze młodą, żywą i bujną posiada indywidualność, ile smaku i niepospolitej kultury artystycznej potrafi włożyć w typ kreowany”³⁹. Reszta zespołu (Malicka, Ratschka, Sznage-Andruszewska, Skalska) została doceniona za grę skupioną, szczerą, naturalną i prawidłowe uchwycenie zasadniczych cech poszczególnych bohaterów. Podobne głosy słyhać było po premierze *Gdy kobieta pragnie* Savoira. W sztuce tej kreująca główną rolę Iza Kozłowska oraz Tadeusz Frenkiel swoją szybką, pełną temperamentu grą, narzucili tempo wszystkim trzem aktom. Noskowski czuwał, aby w tym samym rytmie utrzymało się wykonanie pozostałych odtwórców. Tylko nieliczne spośród granych w „Bagateli” sztuk nie spełniały tego warunku. Recenzje świadczą o tym, że zespół w pełni umiał odnaleźć i w odpowiedni sposób zaprezentować charakter komediowych przedstawień. Krytyka doceniła fakt, że aktorzy w większości przypadków unikali tzw. szarzy i przerysowania postaci. Przykładem może być Zbucki, który w roli Gzysma w *Małżeństwie Loli* „był niezmiernie szczerzy, prosty i naturalny, a odrzuciwszy zbyt łatwy, zewnętrzny efekt szarzy, zdobył bardzo wysoki poziom artystycznego umiaru”⁴⁰. Sznage-Andruszewska w *Dzikusie*, również unikała przesady w ukazaniu obłudy lady Walton. W *Zielonym fraku* Helena Bruczowa, Łącka, Fritsche sumiennie opracowali swoje role pod względem wymowy, ruchu, pozy i mimiki, oddając prawdę wyrazu,

zaznaczając rozwój charakteru; a wszystko to czynili w sposób subtelny, dostojny i artystyczny.

Prostota i harmonia, a przede wszystkim elegancja i unikanie epatowania skrajnymi zachowaniami, nawet w przypadku rozrywkowego repertuaru były wyznacznikami dobrze zagranej sztuki. Wszelka przesada, zwłaszcza w groteskowym ujęciu postaci, świadczyły o źle przemyślanej roli. Szarża i stosowanie niewybrednych środków ekspresji oddalały artystę od przejęcia się rolą i charakterem postaci. Psychologiczne ujęcie z pozoru podobne, ale niejednoznaczne z XIX-wieczną zasadą „komicznej powagi”⁴¹, było podstawowym kryterium kreowania postaci w repertuarze rozrywkowym. Było to jednak zupełnie inne podejście niż w wieku XIX, kiedy to recenzenci, tępiący w komediach przesadne podkreślanie teatralności i odchodzenie od zasad prawdopodobieństwa, zalecali używanie w farsach i krotchwilach „pewnej szarzy” oraz oderwanie gry od rzeczywistości. W podejściu do fars i lekkiej komedii łączyło obie epoki założenie, w myśl którego utwory te powinny być wykonywane lekko, zręcznie i szybko, tak, aby oddać cały komizm sytuacyjny i słowny. Teatr „Bagatela” posiadał zespół dobrany i sprawny w określonym komediowo-farsowym repertuarze, zespół, który unikał przesady w grze. Prostota, umiar, dyskrecja w użyciu środków scenicznych oraz jednolitość stylu w ukazywaniu postaci były wyznacznikami gry całego zespołu.

Komediowy warsztat nie wystarczał jednak, gdy chodziło o sztuki poważniejsze i klasyczne komedie polskie. Ale i w tej dziedzinie „Bagatela” miała osiągnięcia. Recenzenci chwalili wykonanie, a zwłaszcza umiejętność oddania nastroju w takich utworach jak np.: *Dom otwarty* Bałuckiego, *W sieci* Kisielewskiego czy *Dybuk* Anskiego. Zwłaszcza w ostatniej z wymienionych sztuk, „artyści grali w pełnym poczuciu, że przedstawiają sceny o charakterze religijnym; dostojna powaga znamionowała ich słowa i gesty, a obawa przed popadnięciem w rodzajowość posunięta była aż za daleko”⁴². Odtwarzając poszczególne postaci, wykonawcy kładli nacisk na odpowiednie oddanie liryzmu, zadumy, a nawet pewnej symboliki. W dramacie Kisielewskiego podkreślano, że Janina Wernicz postać Julki może zaliczyć do swoich najlepszych kreacji. W opracowaniu roli wykazała głębokie zrozumienie „złożonych tonów tragicznego przeżycia (nie tylko kobiecego, lecz w ogóle ludzkiego), pamiętając nie tylko o szalonym wybuchu, jak także o bolesności położenia, z dramatyczną odtworzonego siłą, a zamkniętego piękno-smutnym rozblaskiem wśród karnawałowej karykatury miłości”⁴³. Jedynie Ludwik Skoczylas w „Gońcu Krakowskim” skrytykował aktorskie ujęcie ról zaprezentowane przez artystów. Mimo iż wykonawcy prowadzili swoje postaci konsekwentnie to brakowało im albo temperamentu albo umiaru w grze.

³⁵ „Czas” 1921, nr 130, z dn. 6 VI.

³⁶ Zob. np.: „Ilustrowany Przegląd Teatralny” 1921, z dn. 19 VI; „IKC” 1921 z dn. 26 I, „Czas” 1921, nr 12, z dn. 16 I.

³⁷ Warto zaznaczyć, że już w XIX wieku istniał rozbudowany podział komediowych emploi. Byli to m.in.: komiczny amant i amantka, komiczny ojciec i matka, subretka, naiwna oraz najróżniejsze postaci charakterystyczne. Zob. Kosiński D.: *Sztuka aktorska...*, s. 133.

³⁸ „IKC” 1920, z dn. 12 I.

³⁹ „IKC” 1921, nr 252, z dn. 17 IX.

⁴⁰ „IKC” 1921, z 11 IX.

⁴¹ Zasada ta głosiła, że każdą rolę komiczną należy grać z całą powagą, bez zaznaczania osobistego stosunku do postaci.

⁴² „IKC” 1925, z dn. 4 VII.

⁴³ „Nowa Reforma” 1925, nr 39, z dn. 16 II.



Teatr „Bagatela”, 11 V 1920, *Zakochani* R. Fleursa i G. Caillaveta, scena zbiorowa, nr inw. MHK-Fs. 989/VI

Skoczylas uważał, że Kisielewskiego należy przygotowywać, stosując jak najdalej idącą stylizację.

Według krytyków wystawienie Zapolskiej, Rittnera, Perzyńskiego czy choćby Ruszkowskiego, wymagało od aktorów odmiennego przygotowania roli, pewnej stylowości, utrzymania w realiach minionej epoki, odległej w sposobie zachowania od współczesnych sztuk społecznych. I w tym repertuarze aktorki „Bagateli” odnosili sukcesy. W *Carewiczu* Zapolskiej artystki potrafiły rozumnie ująć i przeprowadzić rolę. Podobne opinie dotyczyły *Nerwowej awantury*, *Moralności pani Dulskiej*, *Panny Maliczewskiej*, *Żabusi* i *Ich czworo*. Noskowski jako Bartnicki w *Żabusi* potrafił wydobyć wszystkie charakterystyczne cechy swojej postaci i zaznaczyć tragizm, szczególnie w ostatnich scenach sztuki. Artyści zewnętrzne warunki bohaterów trafnie podkreślali doborem kostiumu (*Moralność pani Dulskiej*), potrafili oddać psychologię postaci (Łącka jako Hanka), zaznaczyć odpowiednie tempo gry (Bruczowa i Nowacki w *Ich czworo*), wydobyć z postaci zarówno elementy charakterystyczne, jak i siłę tragizmu, czy wreszcie zaprezentować rolę z „bezwzględną szczerością wyrazu” (Wernicz jako panna Maliczewska).

Aktorki „Bagateli” starali się także odnajdywać nowe sposoby interpretacji. W *Nerwowej awanturze* główna rola Marii w opracowaniu Malickiej „jest (...) poważnym krokiem naprzód: sprawia to ciepło wewnętrzne, które coraz silniejszym promieniem nasycza dawniej nieco chłodny i sztywny sposób interpretacji”⁴⁴. Recenzenci zauważali, że w poszczególnych przedstawieniach tempo gry było żywe i energiczne. Wystawiając *Grę serc* Kiedrzyńskiego, *Dom*

otwarty, *Aszantkę*, *Szczęście Frania* Perzyńskiego aktorzy wydobyli z trudnych ról półtony i znaleźli właściwy rytm sztuki. Utwory te to „swoista wycieczka w sferę niemalże dramatu”⁴⁵. W drugiej wymienionej sztuce Perzyńskiego, traktowanej jak dramat naturalistyczny, na uwagę zasłużył kreujący tytułową rolę Nowacki. Szykowski pisał, że postać Frania, pochodziła z rodu Anhellego i Lilli Wenedy, dlatego słusznie Nowacki zagrał ją z akcentem szczerego liryzmu i szlachetnego wyrazu. Podobnie było w przypadku *Mysli* Leonidasa Andrejewa, gdzie autor w sposób artystyczny przedstawił popadanie bohatera w obłąd. Barwiński, kreujący tę postać przeprowadził wszystkie fazy schorzenia z konsekwencją i ekspresywnością. Stadia choroby psychicznej nie raziły, gdyż ich obraz odbiegał od czystego naturalizmu.

Krytycy podkreślali, że realizacje dramatu i klasycznej komedii odznaczały się pietyzmem zarówno w wykonaniu, jak i całej wystawie. Przy przedstawieniu *Domu otwartego* „Bagatela” poprzestała na oddaniu prowincjonalnego kolorytu komedii. Dobrzyński, który utwór wyreżyserował, zachował tradycyjny, zgodny ze stereotypowymi wyobrażeniami publiczności wygląd postaci z dramatu Bałuckiego. Chwalono też pomysłowość inscenizacyjną Fritschego, który przy wystawieniu *Papierowego kochanka* Szaniawskiego potrafił tak pokierować zespołem, aby oddać świat na pograniczu realności i groteski. Sam też jako Hipolit zaznaczył groteskowo-saty-

⁴⁴ „IKC” 1921, z dn. 9 VI.

⁴⁵ „Czas” 1920, z dn. 2 III.

ryczny pierwiastek dzieła. Brzeski poprowadził postać Pierrota po „harmonijnym poziomie kapryśnego wdzięku i z lekka stylizowanej afektacji, aż do końcowej chwili, w której autor karze mu uderzyć w ton szczerzego uczucia”⁴⁶. Recenzenci zauważyli, że przedstawienia realizowane w „Bagateli” nie odbiegały od głównych linii utworu i zamysłu autora. Tak było podczas wystawienia *Głupiego Jakuba*. „Przedstawienie reżyserowane przez Sosnowskiego godnie odpowiadało swą starannością wysokiej wartości utworu i stwierdziło jeszcze raz, że wielka sztuka zapuściła już w „Bagateli” swe korzenie”⁴⁷. Spektakle te wniosły do dobroku teatru wiele niezapomnianych kreacji: Relski Wojciecha Brydzińskiego (*Karykatury* Kisielewskiego), czy Szambelan Józefa Sosnowskiego (*Głupi Jakub* Rittnera). Brydziński prowadził rolę jednolicie i konsekwentnie, grał w sposób opanowany i dyskretny, refleksyjny, oparty na wewnętrznym przeżyciu. Sztuki w stylu i tempie gry oddawały odczucie epoki.

Recenzenci krytycznie oceniali realizację komedii Fredry. Podczas gościnnych występów Mieczysława Frenkla wystawiono *Pana Geldhaba*, *Damy i huzary* i *Wielkiego człowieka do małych interesów*. Problem stylu komedii Fredry powracał wraz z kolejnymi premierami. Ideałem było zrekonstruowanie w najdrobniejszym szczególe obyczajowości i epoki. W sposób zdecydowany zachęcano do odcięcia się od współczesności. Poszczególne wykonania aktorskie podziwiano latami. Powtarzano i naśladowano intonację, gesty poszczególnych aktorów, odtwarzano sytuacje sceniczne. Były to swoiste przykazania teatralne: „bo tak grał Nowakowski”, „bo tu odwracał głowę Rychter”. Wszelkie nieuzasadnione zmiany były źle widziane. Tak mogło być w przypadku krytyki *Dam i huzarów*. Przedstawienie grano bowiem odmiennie od przyjętej szkoły. Prokesch na łamach „Nowej Reformy” (nr 283 z 9 XII 1921) pisał, iż reżyser odszedł od wytyczonej tradycji i nachylił całe przedstawienie w kierunku groteskowym. Akcja wpadała za bardzo w ton krotochwilny. Jedynym atutem tego przedstawienia były staranne dekoracje i kostiumy, sporządzone dokładnie według wzoru mundurów napoleońskich z 1816 roku. Ten sam krytyk przy okazji wystawienia *Pana Geldhaba* pisał, że „zespół nie posiada jeszcze doświadczenia potrzebnego do stworzenia całości stylizowanej, a brak mu także sił, nadających się do Fredrowskich postaci”⁴⁸. Recenzenci chwalili jedynie Berskiego jako Lisiewicza (jego ruchy, spojrzenie i pozy były niezwykle wymowne, a wiersz frazował w sposób plastyczny, zachowując intencje autora) i Brzeskiego, grającego Radosława. Krytyka pozytywnie oceniła realizację *Wielkiego człowieka do małych interesów*. Uznała, że artyści dobrze zagrali przygotowane przez siebie role. „Tadeusz Frenkiel dyskretnie zaznaczył al-

binową czasami nieśmiałość Dolskiego (...), Grabowska przeobraziła się w śmiałą amazonkę, tworząc żywy kontrast z łagodną Anielą (Modzelewska), skrytość dyplomaty podkreślił jako Leon, Solarski (...)”⁴⁹. Recenzenci uznali, że po raz pierwszy w dziejach „Bagateli” cały zespół aktorski stanął na wysokości stylu Fredry.

Wymienione wcześniej *Damy i huzary* wyreżyserował Aleksander Węgierko (1893–1942), kierownik artystyczny, aktor oraz reżyser „Bagateli” w latach 1921–1923. To właśnie jemu zawdzięczał teatr najlepsze inscenizacje sceniczne. Był aktorem o ujmującej powierzchowności, „marzących oczach” i blond włosach. Krytycy podkreślali jego swobodę poruszania się w kostiumie scenicznym, wrodzony wdzięk i „dar wytwornego gestu, a obok tego nieposzlakowaną dykcję”⁵⁰. To właśnie na scenie „Bagateli” dopracował swój warsztat. „Tu na tej scenie, doszlifowuje, wzbogaca i pogłębia swoje aktorstwo, nadając mu rysy o tyle samoistne, że pozwalają się określić jako jego własny, indywidualny styl gry”⁵¹. Cechą jego interpretacji stała się pewna nerwowość i uczuciowość, starannie maskowana szorstkością. Zwracano także uwagę na konsekwencję w przemyśleniu i wykonaniu postaci scenicznej. Obok lekkich i błahych sztuk (np. *Przeszła bez śladu* Henry’ego Kristemaeckersa, *Cudak* Hermana Barha, *Don Rudolfa Beriera*, *Płomień* Müllera), Węgierko zrealizował *Przebudzenie wiosny* Franka Wedekinda, *Lekarka na rozdrożu* Shawa, *Topiel* Przybyszewskiego. Najważniejszą dla Węgierki premierą sezonu 1921/1922 była *Kobieta, która zabiła* Sidney’a Garrica. Zdecydowało o tym nowatorskie potraktowanie przestrzeni scenicznej i obsada. Na scenie po raz pierwszy reżyser zastosował system „kotarowej dekoracji”, polegający na zabudowaniu ścian barwnymi draperiami. Utwór nie zyskał jednak aprobaty krytyki, przede wszystkim ze względu na swoje nikłe walory literackie. Sztuka opowiadała o mężu, który opłaca rzekomego wicehrabiego, aby rozkochał w sobie jego żonę. Gdy podstęp męża wyszedł na jaw, zdesperowana bohaterka w rozpacz zabiła kochanka. „*Kobieta, która zabiła* – jest sztuką, – która nie ma – i w założeniu autora nie chce mieć nic wspólnego z literaturą (...), natomiast jest żywym dramatem kinowym – czystą formą teatralną”⁵². Realizator świadomie postawił na walory sceniczne. Każdy obraz wyposażony został w „osobne ujęcie kolorystyczne za pomocą draperii o jednolitej barwie”. Kulisy wyłożono materiałem w odcieniu zielonym, stanowiły one stałą oprawę. Przedmioty i rekwizyty barwami, i tonacjami harmonizowały z wyglądem kotar. Cała inscenizacja zyskała odrębny od realizmu charakter, pełen prostoty i scenicznego uroku. Rekwizyty ograniczone do minimum pozwoliły aktorom skupić się przede wszystkim na oddaniu istoty konfliktu. Artyści bardzo dobrze opanowali role pod względem pamięciowym, cały zespół potrafił także w sposób harmonijny i jednolity współpracować ze sobą. Recenzenci mimo negatywnej oceny wartości literackiej sztuki wysoko ocenili kreację Węgierki w roli wicehrabiego Gastona de Cadillac. Artysta w tej roli zaprezentował bogatą skalę środków aktorskiego wyrazu (specyficzne wibracje głosu, niedbałe senne ruchy, które zmieniały się nagle w agresywne gesty, przymglone spojrzenia, charakterystyczne wykrzykiwanie ust). Boy stwierdził, że aktor postać tę co najmniej w połowie sam stworzył. Rostworowski z przejściem

⁴⁶ „IKC” 1920, nr 111, z dn. 23 IV.

⁴⁷ „IKC” 1924, z dn. 24 VI.

⁴⁸ „Nowa Reforma” 1921, nr 137, z dn. 17 VI.

⁴⁹ „Czas” 1924, nr 139, z dn. 22 VI.

⁵⁰ *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*. Warszawa 1973, s. 777.

⁵¹ Jabłonkówna L.: *Aleksander Węgierko*. Warszawa 1960, s. 32.

⁵² „IKC” 1921, nr 278, z dn. 13 X.



Teatr „Bagatela”, 2 VI 1920, Pan Posel M. Fijałkowskiego, M. Frenkiel – Maciej Kłos, M. Dąbrowska – Maciejowa, B. Brzeski – Czesław, K. Czyński – Antek, H. Łącka – Hanka, nr inw. MHK-Fs. 987/VI

opisał swoje wrażenia: „Cóż to byłby za Kaligula – powtarzałem sobie co chwila. Ta tygrysowatość ruchów, ta niesamowita maska, ta kultura nerwów, ta doskonałość dykcji, to prerafinowanie w każdym calu – cóż to był za wicehrabia, a cóż to byłby za Kaligula”⁵³. Węgierko zagrał i wyreżyserował także *Morphium*, *Carewicza*, *Wilkołaka* Angelo Cano. W *Carewiczu* Zapolskiej, w tytułowej roli, pogłębił i „stworzył neurastenicznie impulsywną, cierpiącą na bezwład woli i głęboko tragiczną (...) postać”⁵⁴. Za kolejny sukces reżyserki Węgierki uznano realizację *Wędrowca i kobiety* Maksymiliana Weronicza (sezon 1922/1923). Podziwiano precyzyjnie przygotowaną grę tłumu w obrazie napadu chłopów na dwór oraz mądre i pełne grozy rozplanowanie figur w celi więziennej. Innymi osiągnięciami reżyserskimi z tego sezonu były: *R. H. Inżynier* Winawera i *Żongler* Ewy Soplicy. Jednak do historii teatru „Bagatela” przeszła sztuka Niccodemiego *Świt, dzień i noc*. Spektakl koncentrował się na dialogu dwóch osób, prowadzących ze sobą grę miłosną. Środowisko teatralne przyjęło sceptycznie pomysł wystawienia tej komedii. Nikt nie rokował powodzenia sztuce z dwoma zaledwie rolami. O sukcesie zdecydowali jednak aktorzy. Główne role zegrali Malicka i Węgierko. Stworzyli harmonijnie zgrany duet, prowadzący dialog w sposób lekki i płynny. Trzy akty wypełniała konwersacja. „Rozmowa miła, subtelna, pełna finezji, przeważnie szybka (...), tu i ówdzie przerwana trafnie i umiejętnie wzbogacona zwolnieniem tempa lub artystyczną pauzą – obfita w różnorodność akcentów (...), czasem rozkosznie zmieszana, to znów uderzająca w ak-

cent pewnego liryzmu – dostarczyła (...) sumy estetycznych wrażeń”⁵⁵. Sztuka ta cieszyła się dużym powodzeniem w Warszawie, gdzie grana była przez tych samych aktorów w Teatrze Polskim Szyfmana.

W „Bagateli” rozbłysła gwiazda Marii Malickiej (1904–1992), która przeszła na scenę przy ul. Krupniczej z Teatru Ludowego w Krakowie. Grała tzw. „pierwsze naiwne”. Dla niej praca w tym teatrze również była swoistą szkołą aktorstwa. Swoją warsztat szlifowała u boku Józefa Węgrzyna w *Sublokatorce* autorstwa Grzymały-Siedleckiego, Kazimierza Kamińskiego w *Bogatym wujaszku* i *Mandarynie Wu*. Grała też z Frenklem w *Koteczce* i *Grubych rybach*. Posiadała wrodzone skłonności liryczno-sentymentalne, potrafiła doskonale słuchać partnera i kontaktować się z nim na scenie. Jedną z ciekawszych jej ról zagranych w „Bagateli” była Sonia w *Carewiczu* Zapolskiej. W akcie pierwszym miała dziewczęcy wdzięk, prostotę słowa, gestu i spojrzenia. Później z dziecka stawała się kobietą, dokonującą ofiary ze swej miłości. Jako aktorka odznaczała się urokiem osobistym i finezją gestu i słowa. „Posiadała rzadką dziś umiejętność sugestywnego punktowania sytuacji i dialogów”⁵⁶. Sama uważała się za artystkę intuicyjną,

⁵³ „Głos Narodu” 1921, nr 233, z dn. 13 X.

⁵⁴ „IKC” 1922, nr 195, z dn. 22 VII.

⁵⁵ „IKC” 1922, z dn. 14 IX.

⁵⁶ Kudliński T.: *Jubileusz Marii Malickiej, bagatela!* „Teatr” 1974, nr 1, s. 18.



Teatr „Bagatela”, 1925, Upiory H. Ibsena, A. Moissi – Oswald, M. Dąbrowska – H. Alwing, nr inw. MHK-Fs. 972/VI

która musi mieć pozytywny stosunek do odgrywanej postaci. Krytycy pisali o jej sumiennej pracy, gruntownym opracowaniu ról, wczuciu się w intencje autora (np. Mela w *Moralności pani Dulskiej*). Teatr Bagatela opuściła w 1923 roku i przeniosła się do Warszawy. Do Krakowa powróciła po II wojnie światowej i w latach 70. należała do zespołu Teatru Rozmaitości (ówczesna nazwa „Bagateli”).

Z zespołu aktorskiego „Bagateli” warto przybliżyć jeszcze paru aktorów. Ignacy Berski (1871–1939), do teatru trafił w 1919 roku i pozostał do 1926. Obchodził tu jubileusz trzydziestolecia pracy scenicznej. Jedną z najlepszych jego ról był Stary Stieglitz (*Dr. Stieglitz* Friedmana i Nerza). „Jego maska i strój były obmyślane w najdrobniejszych szczegółach, z których każdy podnosił zewnętrzną plastykę postaci”⁵⁷. Stworzył niezapomniane typy fredrowskie i żydowskie. Na swoim koncie miał też role operetkowe. Trzydziestolecie pracy scenicznej obchodziła w „Bagateli” Maria Dąbrowska (1865–1952), która do tego teatru przyszła z Warszawy. Jubileusz świętowała w 1921 roku w roli pani Bonivard w *Niespodziankach rozwodowych* Alexandra Bissona. Na początku kariery grała role komediowych amantek. Od 1900 roku ujawniła talent w kierunku ról charak-

terystycznych. Jedną z gwiazd teatru była Iza Kozłowska (1884–1962). Należała ona do zespołu w latach 1919–1924. Początkowo występowała w rolach amantek. Do bardziej interesujących jej kreacji należała tytułowa postać w *Tancerce Lengyela* i żona ze sztuki *Kobieta, która zabiła* Garrica. „W roli *Kobiety, która zabiła* rozwinęła grę salonową w wielkim stylu”⁵⁸. Posiadała szeroką skalę środków artystycznych. „Talent tej artystki posiada (...) jeden klejnot, a mianowicie szczerłość wyrazu”⁵⁹. Widzów czarowała „bujnością temperamentu”, wyrazistością akcentów dramatycznych. Podkreślano jej silny kobiecy indywidualizm oraz emocjonalną grę, zbudowaną w oparciu o szczegółową analizę postaci. Dysponowała piękną dykcją, wdziękiem i konsekwencją w prowadzeniu roli. Pracowała też w teatrze polskiego radia i w filmie.

Maria Modzelewska, jasnowłosa i jasnoooka artystka, obsadzana była w różnorodnym repertuarze. Grała podlotki, służące, panie domu itp. „Była niezastąpiona w rolach młodych dziewcząt, które obdarzała prostotą, a jednocześnie niepowtarzalnym urokiem”⁶⁰. Jako Hania w *Głupim Jakubie* uwydatniła spryt i ambicje bohaterki oraz wydobyla z niej całą gamę odcieni. Rysunek zewnętrzny, jak i jej konstrukcja psychiczna miały znamiona prawdy. Styl jej charakteryzował się wdziękiem i finezją słowa oraz prostotą gestu i mimiki.

Ludwik Fritsche (1872–1940) w krakowskiej „Bagateli” pracował w latach 1919–1922. Szczupły, o „eleganckiej sylwetce i kształtnej głowie”, występował w rolach charakterystycznych. Bohaterów scenicznych opracowywał starannie.

⁵⁷ „IKC” 1921, nr 300, z dn. 4 XI.

⁵⁸ „Nowa Reforma” 1921, nr 236, z dn. 14 X.

⁵⁹ „IKC” 1919, nr 345, z dn. 20 XII.

⁶⁰ Lubicz-Lisowski J.: *Wspomnienia starego aktora*. Katowice 1988, s. 105.

Na uwagę zasłużył też Władysław Ratschka (1877–1944), obchodzący 1 kwietnia 1922 roku jubileusz dwudziestopięciolecia pracy artystycznej. Był dobrym artystą epizodycznym. Aktorem, który przeszedł do „Bagateli” z Teatru im. J. Słowackiego był Józef Trzywdar. Na scenie działał od 1900 roku, zmarł w 1926. W „Bagateli” występował w latach 1919–1921. Był niskiego wzrostu, bladej, krótkowzroczny. Występował głównie w rolach charakterystycznych. Jedną z jego najlepszych postaci tego okresu był profesor Pytel – tytułowa postać ze sztuki Winawera i Dulski z *Moralności pani Dulskiej*. „Grę jego cechował cichy, spokojny humor i wielka prostota”⁶¹. Aktorką lubianą za urodę, wdzięk i elegancję była Maria Sznage-Andruszewska (1864–1942), która w latach 1919–1925 należała do zespołu „Bagateli”. Przez kolegów zwana była „memą Sznage”⁶². Największe sukcesy odniosła w komediach, gdzie na początku kariery grała tzw. naiwne. W późniejszych latach zaczęła odtwarzać z powodzeniem damy w komediach salonowych i role o rysunku charakterystycznym. Po 1930 roku wycofała się ze sceny. Wszechstronnym aktorem charakterystycznym, o dużym temperamencie okazał się Leopold Zbucki (1886–1955). Pomimo amputacji nogi w 1920 roku, nadal grywał na scenie. W tym krakowskim teatrze występował prawie przez cały czas jego istnienia. W ostatnim sezonie pracował jako kierownik artystyczny Zrzeszenia Artystów. Z powodzeniem śpiewał w operetkach. Helena Orwid-Bruczoła (1893–1968) zwana Leną, występowała w „Bagateli” w latach 1919–1923 i 1924–1925. Grała role amantek w komediach i farsach. Najprawdopodobniej w latach 30. wycofała się z pracy w teatrze. Na tej krakowskiej scenie pojawił się Stanisław Czapelski (1889–1966). W sezonie 1919–1920 występował najczęściej w rolach amantów. „Był zdolnym aktorem, o dobrych warunkach zewnętrznych”⁶³. Po śmierci męża na scenę wróciła Zofia Ordyńska (1882–1972). Najpierw występowała w Teatrze Miejskim, a następnie od roku 1922 do 1925 w „Bagateli”. „Odnaczała się korzystnymi warunkami scenicznymi, humorem temperamentem i werwą. W bogatym dorobku artystycznym obok ról amantek i charakterystycznych, miała także wyborne role komediowe (...)”⁶⁴. Postaci komediowe potrafiła kreować z wielką dyskrecją i umiarem, hamując zbytnią werwę komiczną. Zagrała m.in.: ciocię w *Przyjaciółce pana ministra* A. Engla, córkę króla gór w *Peer Gyntie* Ibsena. Uważana była również za jedną z najlepszych interpretatorek poezji futurystycznej.

Aktorzy Teatru „Bagatela” szybko stali się ulubieńcami Krakowa. Zespół był dobry i sprawny w farsowo-komedio- wym repertuarze. Atrakcją przedstawień były częste występy gościnne artystów warszawskich. Publiczność podziwiała dawno nieoglądane gwiazdy, a młody zespół zyskiwał najlepszych nauczycieli. W Krakowie wystąpili m.in.: Mieczysław Frenkiel, Kazimierz Kamiński, Wojciech Brydziński, Kazimierz Junosza-Stępowski, Karol Adwentowicz czy Irena Solska. „Każdy z wymienionych artystów warszawskich posiada talent tak bujny a różnorodny, tak wielką swobodę sceniczną, iż wpatrywanie się w ich grę, obserwowanie każdego szczegółu, gestu, ruchu każdy może i powinien stać się wzorem dla tych, którzy w teatrze chcą dojść do jakiegoś pozytywnego rezultatu, słowem dla tych, którzy nie lekceważą sobie słowa: sztuka”⁶⁵. Występy wielkich aktorów ze stolicy

były swoistymi pokazami mistrzowskimi. Ważna była kreowana przez artystę postać, mniejszą wagę przykładano do wartości samego utworu. W ten sposób dobierał swoje role Kamiński, który grał przede wszystkim w dramatach sensacyjnych. Ale te zastrzeżenia można odnieść i do innych gości. Na temat preferowanego przez nich repertuaru ukazał się w „Gońcu Krakowskim” (z 1921, nr 152) artykuł, w którym skrytykowano zwyczaj pokazywania gościnnie wielkich aktorów w utworach literacko bezwartościowych. Zachwyt wzbudzać miały jedynie kreacje aktorów. Może właśnie dlatego „goście” wybierali takie sztuki, w których mogli najpełniej zaprezentować swój warsztat. Na tle tego zwyczaju korzystnie wypadły przedstawienia zaprezentowane przez Frenkla. Aktor bawił w Krakowie pięć razy. Występował w *Grubych rybach* Bałuckiego, *Panu Geldhabie* i *Wielkim człowieku do małych interesów* Fredry, *Panu Pośle* i *Wiernej kochance* Mieczysława Fijałkowskiego, *Koledze Cramptonie* Hauptmanna. Pierwszą jego rolą był Maciej Kłós w *Panu Pośle*. Frenkiel uwydatnił w tej postaci wszystkie charakterystyczne strony chłopskiej natury: specyficzną jowialność, spryt i chytrność. Boy tak opisał tę postać: „usta dobrodusznego, pełne łagodnego przekąsu, rozlewające tanią mądrość życiową, oczka jęczące się sprytem, chytrą, a jednak raz po raz biegające podejrzliwie i niepewnie; potężny grzbiet, jeszcze z dawnego nałogu uniżony, a już prostujący się jakby przecuciem suwerenności. A czasem przez tę szeroką, poczciwą twarz przelatuje nagły skurcz gniewu, pasji chłopskiej, zdławionych porachunków i czujemy przez chwilę, że ten olbrzym mógłby być straszny (...)”⁶⁶. Zewnętrzna charakterystyka również była dopracowana w najmniejszych szczegółach. Zespół aktorski stanął na wysokości zadania i dostroił się do tonu całości. Krytycy pisali, że to właśnie Frenkiel pociągnął partnerów „do wydobycia najwyższej sumy artystycznego wysiłku”⁶⁷. Stałym elementem występów Frenkla były *Grube ryby*, w których aktor odtwarzał rolę Wistowskiego. Zaprezentował w niej bogactwo swojego warsztatu. Jak zwykle wygląd zewnętrzny postaci dopracowany był w każdym szczególe. Wistowski wyposażony został w aksamitną kamizelkę, obszerne spodnie w staroświeckie pasy, „śliznie uczernione wąsy” i hiszpankę. Role warszawskiego aktora były znakomitą szkołą aktorstwa komediowego dla młodego zespołu „Bagateli”. Recenzenci podkreślali, że cały zespół teatru z ulicy Krupniczej pragnął dostroić się do poziomu kreacji Frenkla.

Powtórzenie *Grubych ryb* w 1922 roku przyniosło mistrzowski popis gry nie tylko Frenkla, ale i Kamińskiego w roli Pagatowicza. „Dwa niestarzejące się typy dawnego Krakowa, utrwalone tradycją gry całego szeregu talentów aktorskich, żyją w kreacjach obu (...) artystów pełnią życia, prawdy, humoru i siły komicznej. Jeden i drugi typ daje skoncentrowane rysy in-

⁶¹ „Życie teatru” 1926, nr 45.

⁶² Ordyńska Z.: *To już...*, s. 167.

⁶³ *Słownik biograficzny teatru polskiego 1900–1980*, Warszawa 1994, s. 132.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 515.

⁶⁵ „Ilustrowany Przegląd Teatralny” 1921, nr 28–29.

⁶⁶ „Czas” 1920, nr 132.

⁶⁷ „IKC” 1920, nr 152, z dn. 5 VI.



Zespół artystyczny Teatru „Bagatela” ok. 1920, nr inw. MHK-Fs. 1054/VI

dywidualizmu twórczego każdego z artystów, typy dające w całej koncepcji estetyczną rozkosz”⁶⁸. Aktorzy ukazali bogactwo postaci w wyrazie twarzy, ruchu, gestu i intonacji.

Pana Geldhaba wystawiono w setną rocznicę wprowadzenia utworu na scenę Teatru Narodowego w Warszawie. Rolę tytułową grał Frenkiel. Komedia Fredry stanowiła dla zespołu wyzwanie. Aktorzy byli dobrze przygotowani do gry w farsach i lekkich utworach współczesnych. W tym przypadku chociażby mówienie wierszem mogło nastręczać trudności. Jednak wykonawcy poradzili sobie z formą tej sztuki. Brzeski i Bruczowa doskonale deklamowali wiersz, role nie zostały przejawskrawione, były harmonijne i spokojne w geście i pozie. W *Wielkim człowieku do małych interesów* warszawski artysta kreował rolę Jenialkiewicza, a jego syn Tadeusz-Dolskiego. Tutaj recenzenci zauważyli, że pozostałe postaci ginęły przy kreacjach obu artystów. Zupełnie odmienną była rola w *Koledze Cramptonie* Hauptmana. Aktor stworzył postać tragikomiczną. „Stwarza typ przepyszny, drgający bólem, siłą prawdy życiowej (...). Jego apatia, bierna rezygnacja w upadku, poryw dumy artystycznej i oburzenia w nieszczęściu (...), przybiera kształty posągowej kreacji, o wszystkich rysach człowieczeństwa, opromienionych wyrazem liryzmu i sentymentu w chwilach odczuwania całej grozy swej niemocy i upadku”⁶⁹. Oprócz tego Frenkiel zaprezentował się krakowskiej publiczności w *Ziucie mojej żonie* Gavaulta i Charvaya (gdzie partnerowała mu Modzelewska, grając

„z wdziękiem, swobodą i temperamentem”), *Porwaniu Sabine* Franza Schönthana, *Koteczce* Victora i *Pomyśle panny Franciszki* Gavaulta. W komedii Victora obok gościa zagrała Malicka. Tytułową postać wyposażyla w rys zalotności, tchnęła uwodzicielskim wdziękiem. Rola ta stanowiła kolejny etap w rozwoju tej młodej artystki. Recenzenci podkreślali, że wizyty Frenkła w Teatrze „Bagatela” miały bardzo duże znaczenie dla artystów. Ten warszawski aktor uczył młodsze pokolenie jak należy grać np.: Fredrę. Jego sposób tworzenia postaci stanowiła szkołę aktorskiego gestu i klasycznej dykcji. „Fredro kocha się w szerokim, plastycznym geście i z romantyczną przesadą charakteryzuje swoje typy”⁷⁰. Aktor, podążając za intencjami autora, dał kreacje stylowe, uniknął przy tym przerysowania. Jednocześnie był wzorem doskonałej dykcji i sposobu interpretacji wiersza fredrowskiego. Mówił kwestie bez rozbijania i wybijania rymów, czy średniówek, jednocześnie nie pozbawiał ich niepowtarzalnej intonacji. Wiersz oparty był na rytmie i harmonii. Można powiedzieć, że repertuar, w którym zaprezentował się warszawski artysta, był od strony literackiej nierówny, ale poziom aktorskiego wykonania zawsze stał na wysokim poziomie.

Zupełnie odmienny typ aktorstwa prezentował wspomniany już Kamiński. W pierwszym sezonie wystąpił w tytułowej roli w sztuce Pawła Lindau’a *Prokurator Hallers* i *Mistrzu* Bahra, w drugim w *Mandarynie* Wu Maurice’a Wernona i Herold Ovena oraz *Bogatym wujaszku* Carla Karlweissa. Były to sztuki o małej wartości literackiej. Artysta wybierał je ze względu na role. W wywiadzie udzielonym Helenie Filochowskiej („IKC” 1920, nr 173 z 26 VI) aktor stwierdził, że prezentuje taki repertuar ze względu na pub-

⁶⁸ „Nowa Reforma” 1922, nr 133, z dn. 15 VI.

⁶⁹ „Nowa Reforma” 1923, nr 125, z dn. 30 VI.

⁷⁰ „Goniec Krakowski” 1924, nr 140, z dn. 22 VI.

liczność, która woli oglądać jego talent i umiejętności. *Prokurator Hallers* to romans kryminalny, oparty na rozdwojeniu jaźni głównego bohatera. Kamiński zaprezentował się tu jako „wirtuoz technicznej, cyzelator koronkowej roboty szczegółów i szczegółików, mistrz pół- i ćwierćtonów w mimice, geście i intonacji”⁷¹. Aktor uważał jednak, że jego gra nie opierała się nie tyle na wirtuozerii, ale „na koncepcji, polegającej na zaangażowaniu wszystkich zdolności twórczych”. Reszta zespołu stworzyła właściwe ramy dla tej kreacji, zdaniem recenzentów zagraли swoje role bez zarzutu. Kreacja Kamińskiego w *Mandarynie Wu* zachwycała bogactwem pomysłowości. „Z właściwą sobie drobiazgowością, opartą na specjalnych studiach, tworzy maskę Chińczyka, utrudniając sobie świadomie grę twarzy przez charakterystyczne zaklejenie powiek. Gra więc głównie głosem i ruchem, (...) obraca się w pewnej specyficznej pozie”, ale czasem „przybiera żywość pantery”⁷². Doskonałą partnerką okazała się Iza Kozłowska (pani Gregory), która grała swą postać „szczerze i wymownie”. W ostatnim dialogu w jej ruchach i twarzy malował się lęk przed dotykiem mandaryna. Fritsche jako porywczy Anglik umiejętnie zaznaczył kontrast temperamentu w rozprawie z tytułowym bohaterem. Cały spektakl dopełniony bogatym wystrojem wewnątrz robił na widzach ogromne wrażenie.

Wystawienie *Bogatego wujaszka* wzmogło fale niezadowolona krytyki poziomem proponowanych przez artystę sztuk. Kamińskiemu zarzucono, że dobierając utwory myśli tylko o tworzeniu popisów solowych. Tylko Boy uznał tę metodę za godną uwagi. Stwierdził, że kreacje artysty przestały być aktorstwem, a zaczęły tworzyć drugie, intensywne, wiarygodne i pozaartystyczne życie. Kamiński kreował postaci z rozmysłem i żelazną konsekwencją, dlatego jego bohaterowie byli żywi i prawdziwi. Zespół „Bagateli” podczas występów tego znakomitego gościa precyzyjnie i sumiennie opracowywał swoje role. Wysoki poziom zespołu „Bagateli” zauważony został np. podczas spektaklu *Mistrza Hermanna Bahra*. Tę realizację uznano za najlepszy spektakl w sezonie teatralnym i to właśnie dzięki artystycznej grze poszczególnych wykonawców.

Przez cztery miesiące pozostawał w zespole „Bagateli” Wojciech Brydziński. Pierwszą sztuką, w której zagrał była *Twarz i maska* Chiarellego. Zaprezentował tu rolę hrabiego Paola Grazziano, którą wcześniej przedstawiał Fritsche, kładąc nacisk przede wszystkim na grozę i tragiczność postaci. Brydziński w odróżnieniu od poprzedniego odtwórcy roli „(...) zaznaczył przede wszystkim temperamentność tego syna Italii (...). W dalszym ciągu sztuki uderzył śmiało w akcenty komiczne, nie dopuszczając, aby makabryczność akcesoriów zwyciężyła nad ogólnym wrażeniem wesołości i triumfującego Erosa”⁷³. Cały utwór zyskał przez to na lekkości i nie stracił nic ze swojej efektywności teatralnej. Jednolitego i porywającego w wymowie scenicznej bohatera stworzył w *Tajfunie* Lengyela. Zagrał również główną rolę w *Samsonie i Dalili* Svena Langego. Jego Samson obmyślany w najdrobniejszych szczegółach był postacią pełną tragizmu. Brydziński ostatnią rolę w czasie gościnnych występów zagrał w *Karykaturach* Kisielewskiego, znakomicie interpretując postać Relskiego.

W sezonie 1922/1923 do najważniejszych należy zaliczyć występy gościnne Kazimierza Junoszy-Stępowskiego. Aktor za-

prezentował się w sztukach wystawianych już wcześniej w „Bagateli”: *Jastrzębiu Croiseta*, *Znakomitym barytonie* Hattona i Dietrichstaina, *Ósmej żonie Sinobrodego* Savoira oraz w *Szpiegu* Kistemaeckersa. Junoszę uznawano za aktora, który „jest wyborynym dialektykiem, prowadzącym dialog salonowy w sposób wytworny i naturalny, zarazem bez komedianstwa i afektacji, i tą szczerością zdobywa całkowicie teren akcji. (...) W scenach uczuciowych zdobywa się na głęboko ujęty akcent sentymentalizmu”⁷⁴. Według recenzentów artysta posiadał już na początku pracy wizję odtwarzanej postaci i całkowicie wchodził w jej psychikę. W roli Jastrzębia zaakcentował liryzm bohatera (Fritsche grający wcześniej tę postać kładł nacisk na demonizm), ale nie popadł w czułośćkowość. W *Szpiegu* i *Ósmej Żonie Sinobrodego* stworzył parę z Izą Kozłowską. „Duet ten wyjątkowej siły i harmonii, daje niepowtarzalną ilość i jakość wrażeń estetycznych”⁷⁵.

Wielkim wydarzeniem teatralnym sezonu 1924/1925 były występy Aleksandra Moissiego i Karola Adwentowicza. Obaj zagraли postać Oswalda w *Upiorach* Ibsena. Niemiecki aktor zaprezentował tę rolę na sposób romantyczny. Był poetyczny i tragiczny. Moissi zredukował całą naturalistyczną otoczkę postaci. Artyście pomógł w tym przepiękny głos i subtelna, miękka linia gestu. Artysta umyślnie nie akcentował choroby swojego bohatera, nadał tylko jego ruchom nieuchwytny cień melancholii. Jego Oswald wyróżniał się przede wszystkim artystyczną powściągliwością, osiąganiem efektów bardzo prostymi środkami. Adwentowicz kreując Oswalda mocno zaakcentował obraz choroby i skupił się na naturalistycznym jej przebiegu. Nie oszczędził tej postaci rysów przejmującego, fizycznego cierpienia. Był przez to bardziej ludzki. Obie role dzieliły od siebie dwa tygodnie, co dało dogodną sposobność do ich porównania. Adwentowicz wystąpił jeszcze w *Peer Gyntie* Henryka Ibsena i *Ojcu* Augusta Strindberga. Do tej pierwszej sztuki bajkowe dekoracje stworzył Stanisław Węgrzyn. Karol Adwentowicz zaprezentował tytułową postać w sposób romantyczny z odcieniem groteskowości. Jego Peer Gynt „znajduje oddźwięk tym większy, że artysta unika wszelkich patologicznych akcentów, do których mogłaby następcza sposobność, a opromienia ją blaskiem poezji i długim niekiedy wywodom bohatera nadaje rytm życia tonem swobodnego dialogu”⁷⁶. W dramacie Strindberga, grając Ojca, aktor starał się uwypuklić takie cechy jak miłość do córki, ambicję naukową i dziecinną bezradność. Aktor wystąpił również w dwóch sztukach Anskiego. Były to *Dzień i noc* oraz *Dybuk*. W pierwszej z nich grał opętanego rabina, który w ruchach, głosie, wyrazie oczu miał wygląd proroka-obłąkańca. Artysta wystąpił jeszcze w *I=0 (Raz się nie liczy)* Macka, *Brzydkim Ferrante* Lopeza i *W przystani* Aleksandra Engla. Zespół aktorski miał podwójną korzyść z jego występów. Artysta nie tylko grał, ale i reżyserował swoje sztuki. Aktorzy mogli więc

⁷¹ „IKC” 1920, nr 166, z dn. 19 VI, s.?

⁷² „IKC” 1921, nr 22, z dn. 23 I, s.?

⁷³ „Czas” 1921, nr 207, z dn.?, s.?

⁷⁴ „Nowa Reforma” 1923, nr 131, z dn. 8 VII, s. ?

⁷⁵ „IKC” 1923, nr 167, z dn. 15 VII, s.?

⁷⁶ „Czas” 1925, nr 106, z dn. 8 V, s.?

poznać dokładnie jego warsztat i sposób podejścia do roli. Recenzenci podkreślali, że w reżyserowanych przez Adwentowicza przedstawieniach zespół grał dużo lepiej, artyści byli przede wszystkim bardziej skupieni i zaangażowani.

Wymienieni aktorzy nie zamykają listy artystów przebywających w Krakowie na gościnnych występach. Do ich grona dopisać należy: Zofię Czaplińską, Edmunda Gasińskiego, Irenę Bohun-Hallerową, Juliusza Osterwę, Mieczysławę Ćwiklińską, Władysława Grabowskiego, Jerzego Leszczyńskiego oraz Irenę Solską. Szerszy opis pobytu aktorów ograniczyłam tylko do kilku nazwisk, aby zaznaczyć sytuację zespołu „Bagateli” w zetknięciu z „mistrzami” sztuki aktorskiej. Podsumowując należy stwierdzić, że aktorzy „Bagateli” mogli nie tylko obserwować znakomitych gości, ale również „zmierzyć” się z nimi na scenie. Gościnne występy były dla nich praktyczną szkołą aktorstwa. Tacy artyści, jak Fritsche, Noskowski, Łącka, Nowacki, Kozłowska, stanowiący trzon „Bagateli”, korzystając z obecności warszawskich gwiazd, doskonalili swoje umiejętności artystyczne.

Przedstawiony przegląd repertuaru i charakterystyki dokonanych wybranych aktorów pozwoliły przybliżyć linię programową teatru, która prawie w całości poświęcona była lekkiej komedii. „Bagatela” miała służyć rozrywce, dlatego zespół aktorski był tak kompletowany, aby mógł sprawdzać się w tym repertuarze. Można zaryzykować stwierdzenie, że w omawianym okresie w Krakowie powstał zespół zgrany, wyspecjalizowany w graniu

fars i komedii. Z lekkością i w odpowiednim tempie artyści prezentowali na scenie nieprawdopodobne sytuacje oraz komizm słowny. Wyznacznikami gry zespołu były prostota i umiar. Piętnowano szarżę i sięganie po łatwe efekty sceniczne. Z pewnością zespół ten nie zasłużył na miano teatru bulwarowego. W skład zespołu wchodziłi dobrzy wykonawcy, tacy jak Malicka, czy Modzelewska, aktorki które tu kształciły swój warsztat, aby później stać się artystkami znanymi w całej Polsce. „Bagatela” na pewno wprowadziła ferment w środowisku teatralnym Krakowa. Była teatrem intrygującym i niejednoznacznym, w którym obok fars wystawiano również sztuki poważniejsze.

*

Podczas pracy nad artykułem autorka korzystała z materiałów archiwalnych znajdujących się w zbiorach Biblioteki i Oddziału Teatralnego Muzeum Historycznego Miasta Krakowa. Muzeum dysponuje afiszami, programami i zdjęciami dokumentującymi przedwojenną działalność Teatru „Bagatela”. Programy teatralne oznakowano sygnaturami: 41/6, 41/5, 41/3, 166/1-5, D 971/1-5, R.472; afisze mają sygnatury: 136/1-6; fotografie: Fs. 987/VI, Fs. 984/VI, Fs. 985/VI, Fs. 986/VI, Fs. 988/VI, Fs. 989/VI, Fs. 981/VI, Fs. 983/VI, Fs. 982/VI, Fs. 972/VI, Fs. 522/VI, Fs. 425/VI, Fs. 1054/VI.

Programy teatralne dotyczące „Bagateli” znajdują się także w zbiorach Muzeum Teatralnego w Warszawie oraz w Bibliotece Narodowej (Dział Dokumentów Życia Społecznego)

The Bagatela Theatre – the kingdom of farce (1919–1926)

The Bagatela Theatre opened on October 25, 1919, following the initiative of Marian Dąbrowski. The new playhouse was established on the corner of Karmelicka Street and Krupnicza Street and had been planned as a venue for entertainment and merriment, thus, comedy was the favourite genre there – light comedies with simple plots, as well as farces were among the most popular plays staged at the Bagatela. However, we must admit that a number of more ambitious performances (e.g. of G. B. Shaw's *The Doctor's Dilemma*, Henrik Ibsen's *Ghosts*, Jerzy Szaniawski's *Papierowy kochanek* – “The Paper Lover” or S. Ansky's *The Dybbuk*) also appeared on that stage. One of the theatre's merits were its ambitious actors who matured under the influence of good directors and the stars of Warsaw theatre who gave guest performances there. We may venture to say that a particularly close-knit theatre company specializing in comedies and farces evolved at the Bagatela in that pe-

riod. The actors presented excellent performances sparkling with situational and verbal humour played with incredible lightness and all at the right pace. Simplicity and moderation were the team's major virtues, while overacting and cheap effects were stigmatized. That theatre troupe surely did not deserve the name of “knockabout theatre”, and included such outstanding actresses as Maria Malicka and Maria Modzelewska who polished their technique there, only to achieve national fame later on. By becoming an intriguing, ambiguous phenomenon – a theatre were both comedies and the more serious plays where staged – the Bagatela caused a lot of unrest in the Kraków theatre circles.

The paper presents a survey of the repertoires of the theatre seasons at the Bagatela, an analysis of acting techniques and the achievements of individual actors with the aim to discuss the policy of the theatre and its influence on the art of acting in Kraków.