

Widowiska poznańskie



Poznań 2018

Krzysztof Kurek

Widowiska poznańskie

Studia z historii teatru, dramatu i miasta

*Artykuł zatytułowany „Teatr społeczny” poznańskich jezuitów.
Kilka uwag na marginesie edycji streszczenia scenariusza
widowiska mięsopustnego z 1680 roku został napisany
wspólnie z Wiesławem Wydrą*

PRACE INSTYTUTU FILOLOGII POLSKIEJ
UNIwersYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

Biblioteka Literacka „Poznańskich Studiów Polonistycznych” • tom 72

Redaktor Naczelny Wydawnictwa „Poznańskie Studia Polonistyczne”

Marek Osiewicz

Rada Wydawnicza

*Alina Borkowska-Rychlewska, Dobrochna Dabert, Agnieszka Kula,
Katarzyna Krzak-Weiss (przewodnicząca), Tomasz Mika*

Recenzentka naukowa tomu

Prof. dr hab. Małgorzata Leyko (Uniwersytet Łódzki)

Projekt okładki

Daria Mielcarzewicz • www.dariamielcarzewicz.com

Redakcja językowa i korekta

Marlena Roszkiewicz

Projekt typograficzny i łamanie

Mateusz Czekala

Fotografia autora na skrzydle okładki

Krzystian Kozbiał

Książka ukazała się dzięki wsparciu finansowemu Dziekana Wydziału Filologii Polskiej
i Klasycznej UAM Prof. dra hab. Tomasza Mizerkiewicza

© Copyright by Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2018

© Copyright by Krzysztof Kurek, Poznań 2018

ISBN 978-83-65666-42-0

ISSN 1427-9118

Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”

ul. Aleksandra Fredry 10, 61-701 Poznań

tel. +48 61 829 45 90

www.psp.amu.edu.pl

e-mail: psp@amu.edu.pl

Druk i oprawa

EXDRUK

ul. Rysia 6

87-800 Włocławek

Pamięci Jana Ciechowicza (1949–2017)
oraz Macieja Jabłońskiego (1962–2017)

Spis treści

Wstęp • 9

Wokół legendy o śmierci księżniczki Ludgardy – wybrane konteksty
historiograficzne oraz literackie świadectwa (XIII–XXI wiek) • 15

- Maria Lisiecka, *Ludgarda* • 60
- Zygmunt Nardycz (Marek Bauman), *Ludgarda. Dramat w 3-ch aktach z epilogiem* • 65

„Teatr społeczny” poznańskich jezuitów. Kilka uwag na marginesie edycji
streszczenia scenariusza widowiska mięsopustnego z 1680 roku • 99

- *Popielec z pogorzeli mięsopustnej* • 123

Z poznańskiej wieży ratuszowej na scenę Teatru Narodowego. Wokół biografii
Karola Boromeusza Świerzawskiego (1735–1806) • 131

Wędrowną opera Kazimierza Skibińskiego w Poznaniu (1822, 1826) • 147

Pamiętka dla Publiczności Poznańskiej od Inspicjenta Teatru Krakowskiego z 1867 roku
jako interesujący przyczynek do dziejów sceny polskiej w Poznaniu • 189

- *Pamiętka dla Publiczności Poznańskiej od Inspicjenta Teatru Krakowskiego* • 198

Trzy otwarcia i pierwszy sezon Teatru Polskiego w Poznaniu (1875/76) • 203

- Jules Verne, Adolphe Philippe Dennery, *Podróż na około ziemi w 80 dniach.*
Dzieło sceniczne ze śpiewami w 5-ciu oddziałach a 14-tu obrazach • 238

Trudne początki. Widowiska poznańskie w pierwszych miesiącach
po wyzwoleniu (luty–sierpień 1945) • 253

Spis ilustracji • 285

Nota edytorska • 291

Indeks osób • 293

Wstęp

W 1895 roku do stolicy Wielkopolski przybył na gościnne występy Cyrk Jansky & Leo. Zespół rozstawił swój namiot w jednym z ogrodów przed Bramą Berlińską i występował od 3 do 22 lipca¹. W programie kolejnych pokazów znalazły się m.in. popisy kłowna ukrywającego się pod pseudonimem Gherzi. Wykonawca ten postanowił w dość specyficzny sposób poinformować mieszkańców o swoim przybyciu. 11 lipca 1895 roku zorganizował na ulicach Poznania ekscentryczny (jak na ówczesne czasy) objazd. Ubrany w kostium, siedział w dorożce zaprzężonej w osła, grał na jakimś instrumencie dętym, wydając „przeraźliwe trąbienie, które robiło wrażenie alarmu wojskowego”². Najbardziej kontrowersyjnym elementem tej prezentacji był stojący na stopniu dorożki służący „przybrany w strój polski”³. Zestawienie osła, ubrania nawiązującego wprost

1 W niektórych relacjach pojawia się nazwa Jansky & Leo. Zob. „Dziennik Poznański” (dalej: DP) 1895, nr 150 z czwartku 4 lipca, s. 8; nr 151 z piątku 5 lipca, s. 6; nr 156 z czwartku 11 lipca, s. 6; nr 158 z soboty 13 lipca, s. 6; nr 164 z soboty 20 lipca, s. 6; nr 166 z wtorku 23 lipca, s. 6. W tym samym czasie, na terenie położonego kilkadziesiąt metrów dalej ogrodu restauracyjnego poznańskiego Zoo, odbywały się pokazy Marietty, zapowiadanej jako „pstkate dziewczę”. W prasowej notatce (DP 1895, nr 159 z niedzieli 14 lipca, s. 4) znalazła się informacja, iż celem tego haniebnego widowiska było ukazanie widzom ciała „pokrytego na podobieństwo skóry częścią lamparta, częścią tygrysa”. Autor przywołanego artykułu, powołując się na opinie wrocławskich oraz lipskich naukowców, stwierdził, iż „dziewczę to jest nadzwyczajnym wyobrażeniem najdawniejszych ludzi przedpotopowych”. Trwające prawie przez cały lipiec pokazy Marietty cieszyły się ogromnym powodzeniem wśród mieszkańców Poznania.

2 *Nieprzyzwoita reklama*, DP 1895, nr 157 z piątku 12 lipca, s. 3.

3 *Ibidem*.

do narodowych barw oraz przeraźliwych dźwięków wywołało skandal i oburzenie Polaków, które znalazło odzwierciedlenie m.in. na łamach „Dziennika Poznańskiego”. Pisano o „nieprzyzwoitej reklamie, na jaką pozwolił sobie błazen z bawiącego tu cyrku”⁴. Władze cyrku, próbując załagodzić sytuację, która mogła przyczynić się nawet do sugerowanego w polskiej prasie bojkotu występów i poważnych strat finansowych, opublikowała wyjaśnienie, w którym podkreślano, iż

ów błazen cyrkowy, który w towarzystwie osła i służącego w stroju polskim objeżdżał miasto, uczynił to na własną rękę bez wiedzy dyrekcyi i że nie myślał obrażać uczuć czyichkolwiek, ponieważ jest człowiekiem „międzynarodowym” i jako taki reklamę urządził dla własnego interesu bez żadnych skrytych myśli lub złośliwej tendencji⁵.

W tym samym numerze gazety przedsiębiorcy cyrkowi zaprosili wszystkich mieszkańców na walkę zapaśniczą, która miała rozegrać się (17 lipca) pomiędzy – mieszkającym „przy św. Marcinie” – pracownikiem budowlanym Gustawem Pohlem a cyrkowym siłaczem Maksymilianem Beerem. Zapowiedziano, iż walka toczyć się będzie o „wspólny zakład 300 marek”⁶. Komentowane powszechnie i rozpalające emocje poznańskiej publiczności starcie (pomiędzy „swoim” a „obcym”) z całą pewnością złagodziło nieprzyjemne wrażenie, jakie wywołały uliczne popisy kłowna, a zręczny manewr marketingowy Jansly’ego & Leo przyciągnął widzów do namiotu cyrkowego. Kosmopolityczny, podporządkowany bezlitosnemu prawu popytu i podaży charakter XIX-wiecznego cyrku został w tym przypadku umiejętnie skonfrontowany z poczuciem lokalnego patriotyzmu⁷...

4 Ibidem.

5 DP 1895, nr 161 ze środy 17 lipca, s. 6.

6 Ibidem, s. 8. Warto dodać, iż Cyrk Jansly & Leo stosował także inne formy aktywizowania publiczności. W programie z 6 lipca znalazł się punkt zapowiadający „wielką jazdę amatorską o 50 mk nagrody, kto 8 razy stojący na galopującym koniu objeździe maneż” (DP 1895, nr 152 z soboty 6 lipca, s. 6).

7 Opiswane wydarzenia przedstawiłem w studium zatytułowanym „W ogóle powiedzieć można, że w cyrku pana Wullfa można spędzić wieczór bardzo przyjemnie...” Cyrki, menażerie

Przywołany epizod metaforycznie oddaje ideę niniejszego tomu. Omówione w książce teksty artystyczne, spektakle, biografie oraz zjawiska społeczne zostały bowiem przedstawione przez zderzenie tego, co lokalne, z tym, co uniwersalne, ukazanie dziejów miasta z perspektywy rozgrywających się w jego przestrzeni widowisk, odkrycie relacji łączących poznańskie formy życia społeczno-kulturalnego w różnych epokach ze zjawiskami ogólnokrajowymi i europejskimi. Przyjęcie takiej perspektywy sprawia, iż przywołane w tytule pojęcie „widowiska” należy definiować – za Patrice’em Pavisem – niezwykle szeroko, jako „to wszystko, co przeznaczone jest do oglądania”, w związku z czym „jako widowiskowe określa się to wszystko, co poddane jest oglądowi obserwatora zewnętrznego”⁸. Takie podejście pozwala na równorzędne potraktowanie spektaklu teatralnego, recitalu wokalnie-instrumentalnego, manifestacji politycznej, rozruchów na tle religijnym, biograficznej (i publicznej) autokreacji artysty, wieczoru autorskiego, a także utworu dramatycznego zawierającego w swojej strukturze potencjał przedstawienia związanego ściśle z ideami kształtującymi wyobraźnię określonej miejskiej zbiorowości. Widowiska bowiem – jak pisała Dobrochna Ratajczakowa –

nie muszą być wcale ze sztuką związane. Co więcej, mówiąc o nich, należałoby wyjść poza sztukę, nieuchronnie sugerującą dominację kategorii estetycznych, należałoby zbliżyć się do rzeczywistości, w której widowiska są zanurzone, wszak granica dzieląca je od życia jest nieokreślona i chwiejna⁹.

i akrobatyczne popisy w dziewiętnastowiecznym Poznaniu, w: Cyrk w świecie widowisk, red. G. Kondrasiuk, Lublin 2017, s. 71–96.

- 8 P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł., oprac. i uzupełnieniami opatrzył S. Świontek, słowo wstępne A. Ubersfeld, Wrocław 1998, s. 585, 587.
- 9 D. Ratajczakowa, *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Poznań 2015, s. 14. Z poglądami Ratajczakowej korespondują uwagi antropologa teatru Grzegorza Ziółkowskiego, który w *Słowie wstępnym* do rozprawy *Okrutny teatr samospaleń. Protesty samobójcze w ogniu i ich echa w kulturze współczesnej* (Poznań 2018, s. 25) podkreślał, iż „aby daną sytuację, czyn czy akcję można było uznać za widowisko czy przedstawienie, nieodzowna jest intencja, skierowanie działań do innych, decyzja o ich przeznaczeniu, a przynajmniej uwzględnienie faktu, że będą oglądane (inaczej będą podglądane). Fragmenty rzeczywistości wstawiane w widowiskową ramę przez obserwatorów bez wiedzy tych, których się obserwuje, posiadają [...] inną ontologię, lecz – oczywiście można je traktować jak widowiska i jak widowiska badać”.

Opublikowane w tym zbiorze szkice pokazują, w jaki sposób miejski kod kulturowy wpływał na kształt różnych form widowisk. Historia teatru i dramatu została w wielu fragmentach zestawiona z dziejami Poznania, które w każdym przypadku stanowią szeroki oraz najistotniejszy kontekst przedstawianych problemów¹⁰. Trzeba bowiem pamiętać, iż stolica Wielkopolski, podobnie jak każde miasto, wykreowała przez wieki określony model przestrzeni (materialnej i symbolicznej), własne kanony zachowań społecznych, ekonomicznych, politycznych i językowych, charakterystyczne dla wielonarodowego (do 1918 roku) miasta nurty życia kulturalno-artystycznego, a nawet własną audiosferę czy też „specyficzny konglomerat zapachów”¹¹. Mimo iż poszczególne teksty odnoszą się do odległych epok, zdarzeń i biografii, jestem przekonany, iż – jak pisał Michel de Certeau – istniejące współcześnie, realne „miejsca, w których żyjemy, są jakby obecnościami nieobecności”, istniejącymi „wówczas, gdy są nawiedzane przez rozliczne przyzajone w nich duchy, które można, bądź nie, wywoływać”¹². Poszczególne fragmenty miejskiej przestrzeni – według francuskiego badacza – można potraktować jako „fragmentaryczne i zwinięte historie”, „nagromadzone czasy, które mogą się rozwinąć [...] jako potencjalne opowieści, zagadki do rozwikłania”¹³.

10 Taki sposób odczytywania dziejów teatrów poznańskich przedstawiłem wcześniej m.in. w monografiach *Teatr i miasto. Historia sceny polskiej w Poznaniu w latach 1782–1849* (Poznań 2008); *Teatry polskie w Poznaniu w latach 1850–1875. Repertuary, artystyczne idee, polityczne konteksty* (Poznań 2013).

11 D. Ratajczakowa, *Tajemnice Poznania*, „Kronika Miasta Poznania” 1995, nr 4, s. 28. To znakomite studium stanowiło dla mnie niezwykle cenne źródło inspiracji. Zob. także T. Sławek, *Miasto. Próba zrozumienia*, w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010, s. 17–70; Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, wstęp K. Wojciechowski, Warszawa 1987; J. Kotkin, *Powszechna historia miasta*, przeł. A. Kunicka, Warszawa 2018.

12 M. de Certeau, *Praktyki przestrzenne*, w: idem, *Wynaleźć codzienność. 1. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 109.

13 Ibidem. Javier Maderuelo pisał, iż miasto „kształtowane jest przez szereg heterogenicznych elementów, które jawią się nam jako jedność w różnorodności. Sposób, w jaki splatają się one ze sobą, wraz z całością przybieranych przez nie specyficznych form, decyduje o charakterze tego, co miejskie. Niezależnie od posiadanego wyglądu czy formy, elementy te są często uniwersalne. Ulica i plac, ogród i park, pojedynczy budynek i monument, posąg i fontanna, wieża i huk, pamiątkowa tablica i efemeryczna konstrukcja – to tylko niektóre spośród charakterystycznych komponentów miejskiego języka, jakie możemy napotkać we wszystkich miastach świata. Poprzez różnorodność tworzywa i wizerunku reprezentują one wierzenia, historię i pragnienia ich mieszkańców” (J. Maderuelo, *Poetyki miejsca*, przeł. W. Bryl-Roman, w: *Miasto*

Istotnym (i nadającym narracji swoistą „wielogłosowość”) uzupełnieniem zawartych w tym tomie rozważań są edycje tekstów źródłowych i zachowanego w rękopisie dramatu inspirowanego jedną z poznańskich legend. Artykuły zamieszczone wcześniej na łamach „Kroniki Miasta Poznania” oraz w tomach zbiorowych zostały przeredagowane, mocno rozbudowane, a także wzbogacone – publikowanymi niejednokrotnie pierwszy raz – ilustracjami. Mam nadzieję, iż zaproponowane w tomie zestawienie stworzy nową jakość. Chronologiczny układ omawianych zjawisk pozwala nie tylko ukazać wybrane fragmenty dziejów miasta, lecz przede wszystkim przedstawić związki określonych form widowiskowych z życiem społeczno-politycznym.

Pragnę najserdeczniej podziękować osobom, które okazały mi bezinteresowną pomoc w trakcie pozyskiwania materiałów do książki – Pani Agnieszce Baszko z Działu Zbiorów Specjalnych Biblioteki Raczyńskich, Panu dyrektorowi Henrykowi Krystkowi z Archiwum Państwowego w Poznaniu, Panom Andrzejowi Jazdonowi i Jakubowi Skuteckiemu z Biblioteki Uniwersyteckiej UAM, pracownikom archiwum Teatru Wielkiego oraz Cyfrowego Repozytorium Lokalnego w Poznaniu.

Poznań, 21 grudnia 2017 roku

w sztuce..., s. 362). Zob. także K. Szalewska, *Urbanalia – miasto i jego teksty. Humanistyczne studia miejskie*, Gdańsk 2017 (tu zwłaszcza rozdział *Melancholia miejska*, s. 163–214); *Monady. Polsko-niemiecko-żydowskie po(st)graniczne narracje miejskie*, red. A. Galant, E. Krasucki, P. Krupiński, P. Wolski, Kraków–Budapeszt 2015; M. Fabiszak, A.W. Brzezińska, *Cmentarz. Park. Podwórko. Poznańskie przestrzenie pamięci*, Warszawa 2018.

Za pozwoleniem Zwierzchności.
TEATR POLSKI W POZNANIU.
NA KORZYŚĆ UBOGICH.
 Dział w Środę, to jest dnia 26 Lipca 1826 r.
 ARTYŚCI DRAMATYCZNI TEATRU KRAKOWSKIEGO
 będą mieli zaszczyt dać
 wcale nową **DRAMĘ** z francuskiego P. Włtor, w 5ch aktach,
 pod nazwiskiem:
SIEROTA z GENEWY.

OSOBY:

Hrabina Rolandin	Pani Fawowa.
Król, jej syn	Pan Włodek.
Teresa, pod imieniem Henryki (sierota)	Pani Wygrywałka.
Egerton, panier i lekarz	Pan Zabłowski.
Cezar, Gencowczyk	Pan Kozłowski.
Sędzia obwodowy	Pan Zewowski.
Włód, kuzen hrabiny Rolandin	Pan Wianicki.
Wesołki, dziewczyna	Pan Szubowski.
Brygada, jego brata	Pan Włokow.
Anna, służka	P. Bondalewicówna.
Dunowscy P. Rolandin	Wielniacy. Wielnicki. Stral.
	(Wszystkie dają się w dobach Hrabiny Rolandin.)

Szanowna Publicznosci!
 Towarzystwo przed odtąd swoim, za nayprzy-
 jemniejszą poczynnie powinności, przynieść pomoc cier-
 piącej ludzkości tym widowiskiem, na które Prześwie-
 tną Publiczność zaprasza.

CENA MIEYSC:

Bilet do Łoży na pierwszym piętrze	Zł. 3.
Bilet do Łoży na drugim piętrze	Zł. 2 gr. 15.
	Zł. 1.
	Trzy srebrne grosze.

w Kasie miejskiej od dnia
 urzędowania będą.

**Wokół legendy o śmierci
księżniczki Ludgardy –
wybrane konteksty
historiograficzne oraz
literackie świadectwa
(XIII–XXI wiek)**

Nr. 39. 27.
W TEATRZE MIEJSKIM.
 Abonament zawieszony.
 W **Poniedziałek** dnia 10 Marca 1873.
Po raz drugi:
HALMA.
 (Opera w 4ch aktach, słowa Władysława Wolskiego, muzyka Stanisława Moniuszki.)

OSOBY

pan Trójcki	Halka, wieśniaczka	Panna Madziarszka
panna Łożycka	Halka	pan Kaczurka.
pan Mazycki.	Młody pawal	pan Salski.
pan Zybowski	Starownik	pan Hrosta
pan Kozłowski	Urośka	Panna Solarka.

Rozcz dzieje się w szwedzkiej w górskiej okolicy Tatrzycy.

TANCE:
 W akcie 1m: **Polonez.** Panie: Birna, Bobrowska, Janusz, Trójczyńska, Wańska, Waszewska. Panowie: Benda,
 Trzewicki, Pioneczek, Mokki, Nowakowski, Puchniowski.
 " **Mazur.** Panie: Dieterle, Kosakowska, Szedzka, Żeromska. Panowie: Benda, Liołka, Mokki,
 Puchniowski.
 W akcie 3m: **Tance góralskie.** (Układ p. Żelazowa Żybarskiego) pp. Zybowski, Kiołski, Opaszew-
 ski, Samulski, Dłutek.
Chóry wzmocnione współudziałem pp. Amatorów.
 Dyrektor Opery: pan Stefan Krzyszkowski.

Ceny miejsc:
 na koryta parkietowa i 1^o piętrowa 10 tal. — Miejsca w loży I. piętra 2 tal. — Krowo parkietowa 1 tal. — Łoża koryta II. p.
 al. 15 str. — Miejsca na balkonie 17^o str. — Miejsca w loży II. piętra bożny 12^o str. — Bilet dla młodzieży szkolnej 10 str.
 Do dnia przedstawienia sprzedają się biletu do **Łoży** i do **Krowo** na Galeryi 5 str. — Bilet dla młodzieży szkolnej 10 str.
 W dniu przedstawienia sprzedają się biletu w **Kasie teatralnej** o Bazarze. **Miejsko** 1 Sp. w Bazarze.
 W Kasie teatralnej nabyli można biletu „II i III” za 10 str. i bilet polski lub niemiecki po 2^o str.

Początek o godzinie 7.

Drzewki J. Kowalewski (ok. W. Zabłowski i Puchniowski)

WALD
Waldschlager
 Cavatina z 1 aktu opery Rossiniego:
WALD
 pan Hrobowski.

CENA MIEYSC.
 Bilet do Łoży na drugim piętrze Zł. 4. — Bilet na Parter Zł. 4. — Bilet na Galeryi Zł. 2.
 Bilet do Łoży na pierwszym piętrze Zł. 6. — Bilet do Łoży na drugim piętrze Zł. 4. — Bilet na Parter Zł. 4. — Bilet na Galeryi Zł. 2.
 Zacznie się o godzinie w pół do 8męy.

Polnishes Theater in Posen.
 Heute Sonnabend den 26 Juni 1824
 die Gefe Gesellschaft unter der Direction des Ludwig von Dinasti
 die Gefe geben anzuführen:
Ludgarda.
 Uebersetzt in 3 Aufzuge.

TEATR w POZNANIU.
 Dziś w **Sobotę**, dnia 28. Czerwca 1828.
KOŚCIUSZKO.
STARY BOHATE
 KOMEDYO-OPERA w jednym akcie, Holteia.

Nr. 154 - 4.
TEATR MIEJSKI W POZNANIU.
 W **Środę** dnia 15. Października 1873.
Takie one wszystkie.
 Komedyja w 1ym akcie, z francuskiego.

OSOBY:

Dama Sylvia de Terrillon	panna Bajerowiczka
Hrabina Armand	panna Kowalszka
Hrabia Maurycy de Pray	pan Stankiewicz.

Rozcz dzieje się w Ems.

Waldschlager
 Cavatina z 1 aktu opery Rossiniego:
WALD
 pan Hrobowski.

W ostatnim rozdziale *Kroniki wielkopolskiej*, zawierającym m.in. zapisy dotyczące wydarzeń z 1273 roku, czytamy:

[...] szlachetny panicz Przemysł, syn zmarłego księcia Przemysła¹, wkroczył do Sławii, ziemi księcia Barnima, aby zobaczyć pannę, córkę pewnego księcia imieniem Henryka z Wyszomierza, zrodzoną z córki księcia Barnima [...]. A gdy ją ujrzał, spodobała mu się jej osoba. I tamże, w kraju wspomnianego księcia Barnima, w mieście Szczecinie, pojął ją za żonę. A stało się to, gdy kończył szesnasty rok życia.

Roku Pańskiego 1273 w miesiącu lipcu znakomity mąż, pan Bolesław², z szlachetną panią Heleną³, żoną swą, i z czcigodnym ojcem, księdzem biskupem Mikołajem, oraz baronami swymi

- 1 Przemysł I (ur. ok. 1220–1221 – zm. 1257) – najstarszy syn Władysława Odonica i Jadwigi, książe wielkopolski, kaliski i gnieźnieński. W 1244 roku ożenił się z Elżbietą wrocławską, córką księcia śląskiego Henryka II. Owocem tego małżeństwa były cztery córki (Konstancja, Eufrozyna, Anna i Eufemia) oraz syn Przemysł II, który urodził się (14 października 1257 w Poznaniu) jako pogrobowiec.
- 2 Bolesław Pobożny (ur. między 1224 a 1227 – zm. 1279 w Kaliszu), syn księcia wielkopolskiego Władysława Odonica, książe wielkopolski (1257–1279), kaliski, gnieźnieński, młodszy brat księcia Przemysła I.
- 3 Helena Jolenta, bł. Jolenta (ur. ok. 1244 w Ostrzykomiu – zm. ok. 1304 w Gnieźnie) – córka króla Węgier Beli IV, żona księcia Bolesława Pobożnego (od 1256), mniszka zakonu św. Klary w Gnieźnie (od ok. 1284), błogosławiona Kościoła katolickiego (beatyfikacja w 1827 roku). Była matką trzech córek Bolesława – Jadwigi, Elżbiety i Anny. Jako Jolenta występuje w źródłach węgierskich i małopolskich. Imię Helena funkcjonuje w kręgu źródeł wielkopolskich. Relikwiarz z jej szczytkami znajduje się dziś

i z tymże paniczem Przemysłem wyszli naprzeciw tej pani, imieniem Ludgarda, aż do Drzenia. Tam przyjęli ją z uszanowaniem i odprowadzili aż do Poznania, a biskup i kanonicy tego kościoła według od dawna zachowywanego zwyczaju wprowadzili ją do kościoła w uroczystej procesji⁴.

Cytowana relacja dziejopisa odnosi się do wydarzeń związanych z uroczystościami zaślubin księcia wielkopolskiego i przyszłego (od 26 czerwca 1295 do 8 lutego 1296) króla Polski Przemysła II (ur. 1257 – zm. 1296)⁵ z dwunastoletnią Ludgardą (ur. ok. 1260 – zm. 1283)⁶ – córką Henryka I z Wismaru zwanego Pielgrzymem, obodryckiego księcia meklemburskiego, oraz księżniczki szczecińskiej Anastazji, córki zachodniopomorskiego księcia Barnima I. Małżeństwo, zaaranżowane i ułożone przez Bolesława Pobożnego – stryja i protektora młodego księcia, wiązało się z określonymi celami politycznymi i dynastycznymi, wśród których najważniejsze były: umocnienie sojuszu Wielkopolski z Pomorzem Zachodnim oraz nawiązanie politycznych relacji z Meklemburgią, w której „pod nieobecność ojca Ludgardy, przebywającego od roku 1272 w niewoli saraceńskiej, sprawowała regencję matka, Anastazja”⁷. Jednym z najistotniejszych elementów „przedślubnych układów” było zawiązanie przymierza, zabezpieczającego Wielkopolskę przed agresją i polityczną ekspansją margrabiów brandenburskich.

w gnieźnieńskim kościele franciszkańskim i od kilku stuleci jest źródłem lokalnego kultu.

- 4 Cyt. wg edycji: *Kronika wielkopolska*, przeł. K. Abgarowicz, wstęp, komentarze B. Kürbis, Kraków 2010, s. 206–207.
- 5 Zob. B. Nowacki, *Przemysł II – odnowiciel korony polskiej (1257–1296)*, wyd. 2, Kraków 2007; A. Swieżawski, *Przemysł. Król Polski*, Warszawa 2006; K. Jasiński, *Genealogia Piastów wielkopolskich. Potomstwo Władysława Odonica*, „Kronika Miasta Poznania” 1995, nr 2, s. 52–56.
- 6 Zob. O. Balzer, *Genealogia Piastów*, wstęp do drugiego wydania J. Tęgowski, Kraków 2005, s. 426–430. W całym artykule stosuję konsekwentnie formę „Ludgarda” w zapisie imienia księżniczki, choć zarówno w relacjach kronikarskich, jak i w utworach literackich funkcjonują także inne warianty – Lukierda, Luidgarda, Lucardis, Lucartha, Lukeria. Warto przypomnieć, iż imię to ma staroniemieckie pochodzenie, zbudowane zostało z dwóch elementów („liut” – naród, zbiorowość, lud; „gard” – ochrona, ogrodzenie, zaporą) i pierwotnie niosło znaczenie ‘chroniąca lud’.
- 7 K. Jasiński, *Ludgarda*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 18, red. zespół pod kier. E. Rostrowskiego, Wrocław 1973, s. 87–88.



Il. 1. Wizerunek Ludgardy i Przemysła II

Autor współczesnej monografii życia i dokonań Przemysła II podkreśla, iż koalicja „tych trzech księstw otaczała Brandenburgię od północnej i zachodniej strony. Małżeństwo Przemysła II z Ludgardą miało być gwarancją powstałej ligi”⁸. Można dziś pokusić się o sformułowanie niepotwierdzonej źródłowo tezy, iż omawiane zaślubiny były dla Bolesława Pobożnego początkiem rozłożonych na lata działań zmierzających do scalenia rozbitego państwa pod berłem Przemysła II. Zdaniem wielu

8 B. Nowacki, op.cit., s. 66. Autor cytowanej pracy zauważył, iż „liga antybrandenburska, przypieczętowana małżeństwem księżniczki meklemburskiej z księciem wielkopolskim, musiała wywołać złe wrażenie w Brandenburgii, bo w odpowiedzi margrabiowie urządzili wyprawę wojenną na Wielkopolskę i w 1274 r. ich oddziały dotarły aż pod Poznań, skąd zostały wyparte” (ibidem, s. 67).

historyków młody książę prawdopodobnie jeszcze w 1273 roku objął samodzielne rządy w księstwie poznańskim, a po śmierci nieposiadającego męskiego potomka księcia Bolesława (13 lub 14 kwietnia 1279) stał się samodzielnym władcą całej Wielkopolski i „kontynuował skutecznie politykę pomorską stryja”⁹.

Brak zachowanych świadectw uniemożliwia sformułowanie jednoznacznej tezy, zgodnie z którą małżeństwo Przemysła II i Ludgardy byłoby wyłącznie zwieńczeniem politycznego kontraktu. Wątpliwości wynikają też z lektury przytoczonego fragmentu *Kroniki wielkopolskiej*, w którym dziejopis odnotował, iż kiedy młody książę na szczecińskim dworze ujrzał Ludgardę, to „spodobała mu się jej osoba”. Również w powstałym w XV stuleciu monumentalnym dziele Jana Długosza czytamy, że liczącemu niespełna szesnaście lat młodzieńcowi spodobały się „tak obyczaj, jak i uroda dziewczyny”, w następstwie czego „pojął ją za żonę i po odprawieniu wesela w Szczecinie przywiózł siódmego lipca do Poznania”¹⁰. Przywołane dwa fragmenty mogą sugerować nie tylko polityczny, lecz także uczuciowy i emocjonalny kontekst

9 K. Jasiński, *Przemysł II*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 28, red. zespół pod kier. E. Rostrowskiego, Wrocław 1985, s. 730. Jan Długosz (1415–1480) w swoich *Rocznikach (Annales seu Cronicae incliti Regni Poloniae, powst. 1415–1480)* podał inną datę śmierci księcia kaliskiego – 7 kwietnia 1279. Kronikarz scharakteryzował okoliczności przekazania władzy bratankowi: „Książę kaliski Bolesław Pobożny, władca wielkiego serca i gorący patriota, dostał gorączki i zasłabł. Kiedy poczuł, że choroba wzmaga się z dnia na dzień, wezwał swego rodzzonego bratanka, księcia poznańskiego Przemysła i powierzył mu księstwo kaliskie, żonę Helenę i trzy zrodzone z niej córki: Jadwigę, Elżbietę i Annę. Przyjąwszy na koniec pobożnie wszystkie sakramenty, umiera na zamku kaliskim w piątek siódmego kwietnia. Przewieziono go do Poznania i przy zgodnym z ceremoniałem udziale bratanka, księcia Przemysła, pochowano w katedrze, w grobowcu jego ojców. Po jego śmierci następcą w księstwie kaliskim został książę poznański Przemysł, który zdobywszy władzę nad całą Wielkopolską uwolnił spod opieki i wdowę po księciu kaliskim, Bolesławie Pobożnym, i jego córki obdarzywszy je pieniędzmi i dostatnim posagiem”. J. Długosz, *Roczniki czyli Kroniki sławnego Królestwa Polskiego*, ks. 7–8, oprac. tekstu łacińskiego D. Turkowska, M. Kowalczyk, przeł. J. Mrukówna, red., komentarz K. Pieradzka, Warszawa 2009, s. 261. Zob. także M. Hlebionek, *Bolesław Pobożny i Wielkopolska jego czasów*, Kraków 2010 (tu rozdział czwarty pt. *Ostatnie lata panowania Bolesława Pobożnego. Współrzędy z Przemysłem II*, s. 183–209). O politycznych kontekstach ślubu pisał też B. Ulanowski, *Kilka słów o małżonkach Przemysława II*, „Rozprawy i Sprawozdania z Posiedzeń Wydziału Historyczno-Filozoficznego Akademii Umiejętności” 1884, t. 17, s. 254–256. Problematykę tę poruszał także Igor Kraszewski w artykule *Powiązania dynastyczne Piastów wielkopolskich*, w: *Przemysłowie wielkopolscy. Od księcia dzielnicowego do króla Polski*, red. H. Kóčka-Krenz, Poznań 2008, s. 55–63.

10 J. Długosz, op.cit., s. 235–236.

zaślubin. Jacek Wiesiołowski, analizując łaciński tekst pierwszego z przywołanych źródeł, stwierdził nawet, iż niemal „w stylu romansu rycerskiego” narracja „wskazuje na miłość od pierwszego wejrzenia” („et cum eam vidisset, complacuit sibi persona”)¹¹. Opis powitania księżniczki Ludgardy w przygranicznym Drzeniu (Drezdenku) przez poznański dwór i jej uroczystego wjazdu do miasta podkreśla szczególną celebrację ważnego momentu w politycznych dziejach ówczesnej Wielkopolski¹². Trudno zrozumieć, dlaczego na tym wydarzeniu kończą się zapiski dotyczące przybyłej ze Szczecina księżniczki. Nie zachowały się przekazy dokumentujące epizody z jej biografii po 1273 roku, przybliżające szczegóły związku z Przemysłem i życia na poznańskim dworze¹³. Kronikarskie relacje opowiedzą dopiero o jej śmierci

- 11 J. Wiesiołowski, *Zabójstwo księżnej Ludgardy w 1283 roku*, „Kronika Miasta Poznania” 1993, nr 1–2, s. 8. Przywołany fragment źródłowy skomentował m.in. Kazimierz Jasiński (*Genealogia Piastów...*, s. 54), który stwierdził, iż „tego rodzaju wzmianki należą przy małżeństwach dynastycznych do rzadkości, ponieważ były one zawierane z reguły z pobudek politycznych, a przyszli małżonkowie spotykali się ze sobą po raz pierwszy często dopiero z okazji ślubu”.
- 12 Jan Długosz (op.cit., s. 236) pisał: „Przyjęto ją z należnymi honorami w uroczystej procesji katedry poznańskiej i innych kościołów, a naprzeciw niej wyszli książę kaliski Bolesław Pobożny, również biskup poznański Mikołaj, a także panowie i dostojnicy wielkopolscy”. Zob. też O. Balzer, op.cit., s. 429.
- 13 Jacek Wiesiołowski (*Zabójstwo księżnej Ludgardy...*, s. 9) sugerował, iż mógł być to efekt świadomego działania: „Prowadzone systematycznie od wielu lat zapisy rocznika kapituły poznańskiej urywają się nagle na notach o małżeństwie księcia w 1273 roku. Zapisy pisanej w Poznaniu kroniki wielkopolskiej urywają się jeszcze wcześniej, na zapiskach wydarzeń z 1271 roku. Jest to zupełnie niezrozumiałe, tym bardziej, iż wiadomo, że w 1295 r. po koronacji Przemysła przystąpiono do nowej redakcji tego dzieła [...]. Wygląda na to, iż jakaś ręka cenzora wydarła karty tak z kroniki wielkopolskiej, jak i z rocznika kapitulnego, by żadna wiadomość o Ludgardzie nie pozostała. Śmierć Przemysła w osiem miesięcy po koronacji i burzliwe późniejsze dzieje spowodowały, iż uczynionej luki nie wypełniła już poprawiona wersja dziejów księcia i króla. Nie zachowały się żadne noty historyczne z kręgu dworu arcybiskupiego i kapituły gnieźnieńskiej mówiące o rządach Przemysła II. Może też wtedy zostały zniszczone”. Inaczej kwestię tę postrzegają Brygida Kürbis (*O Ludgardzie, pierwszej żonie Przemysła II, raz jeszcze*, w: *Przemysł II. Odnowienie Królestwa Polskiego*, red. J. Krzyżaniakowa, Poznań 1997, s. 260): „Gdyby jednak rocznik czy kronika były w dalszych latach jeszcze pisane, to wcale nie należałoby się spodziewać po nich wiadomości z życia księżnej. W tamtych czasach, u nas przynajmniej, pisało się o księżnych paniach, gdy rodziły synów czy córki – bo była to dokumentacja dynastyczna – gdy oddawały się spektakularnym czynom miłosierdzia chrześcijańskiego i ascezy, no i gdy umierały. Czasem wymieniano małżonki panujących w aktach prawnych”. Kontekst kulturowy omawianego problemu nakreślił Jerzy Strzelczyk w tekście *Rola kobiet w kulturze europejskiej*, w: *Przemysłowie wielkopolscy...*, s. 67–76.

pomiędzy 11 a 14 grudnia 1283 roku, w nie do końca wyjaśnionych okolicznościach. Już w najwcześniejszych zapisach pojawiają się sugestie, iż zgon 22-letniej księżniczki nastąpił w wyniku zabójstwa, nie zaś z naturalnych powodów. Uwagę dotyczącą niejasnych okoliczności zgonu sformułował autor zaginionego *Rocznika kaliskiego* już pod koniec XIII stulecia¹⁴. W czternastowiecznym *Roczniku Traski* pod datą 1283 zawarta została informacja: „W tymże roku zmarła najdosłojniejsza małżonka pana Przemysła księcia Wielkopolski [...] imieniem Lukarda. Śmierć jej nikt nie zdołał dociec jak zaszła”¹⁵. Źródło to umożliwia także poznanie daty pogrzebu i miejsca pochówku. Z cytowanego przekazu średniowiecznego dziejopisa można dowiedzieć się, że – jak streszczał Bronisław Nowacki –

19 grudnia 1283 r. został konsekrowany na arcybiskupa gnieźnieńskiego Jakub Świnka, w obecności księcia wielkopolskiego Przemysła, który przybył na tę uroczystość do kościoła Franciszkanów w Kaliszu cztery dni po pogrzebie swej żony i podarował arcybiskupowi kosztowny pierścień. Miejscem pochówku księżnej, jak wskazuje tenże rocznik, było Gniezno, a jej doczesne szczątki pochowano 15 grudnia 1283 r.¹⁶.

W ukończonej w połowie XIV stulecia *Kronice oliwskiej* odnajdujemy zapis jednoznacznie wskazujący Przemysła II jako zleceniodawcę zabójstwa swojej żony. Przywołany fragment, zawierający m.in. omówienie okoliczności zamordowania króla polskiego w Rogoźnie (w Popielec, 8 lutego 1296), zawiera informację, iż polski władca został „schwytany przez pachołków margrabiego Brandenburgii, Waldemara, został zabity

14 Tekst, obejmujący najprawdopodobniej lata 1250–1296, zachował się częściowo w *Rocznikach małopolskich*. Został fragmentarycznie zrekonstruowany przez Brygidę Kürbis (na podstawie zestawienia różnych redakcji *Roczników małopolskich* i *Rocznika Traski*). Zob. *Pomniki dziejowe Polski*, seria II, t. 6: *Roczniki wielkopolskie*, wyd. B. Kürbis przy współudziale G. Labudy, J. Lucińskiego, R. Walczaka, Warszawa 1962, s. 145–147. Przywołany w tekście fragment znajduje się na s. 146.

15 *Rocznik Traski*, w: *Monumenta Poloniae Historica*, t. 2, Lwów 1872, s. 849. Oto cytowany fragment: „Anno eodem obiit illustrissima coniunx domini ducis Primislii maioris Polonie, filia Nicolay Kassubite, nomine Lucardis dicta; mortem vero eius nemo potuit indagare, qualiter interiiit”.

16 B. Nowacki, op.cit., s. 114.

na pomszczenie świętej Lukardy swojej małżonki, którą źle podejrzewając kazał udusić”¹⁷.

Interesującą wersję omawianych wydarzeń przedstawił Ernst von Kirchberg, wywodzący się z Turyngii poeta i historyk, który w latach 1370–1378 stworzył rymowaną kronikę. Według Jacka Wiesiołowskiego mecenasami dzieła „byli wciąż żyjący bratankowie Ludgardy, synowie Henryka II Lwa [...]. Źródłem opowieści Kirchberga była tradycja rodowa Meklemburczyków”¹⁸. W składającym się ze 174 wersów utworze wyeks-

- 17 *Chronica Oliviensis auctore Stanislao abbate Oliviensi*, w: *Monumenta Poloniae Historica*, t. 6, Kraków 1893, s. 315. Cyt. wg tłumaczenia B. Kürbis, *O Ludgardzie...*, s. 263. Inna wersja przekładu – zob. *Kronika oliwska. Źródło do dziejów Pomorza Wschodniego z połowy XIV wieku*, przeł. D. Pietkiewicz, wstęp, komentarz B. Śliwiński, Malbork 2008, s. 135. Zob. także K. Górski, *Śmierć Przemysła II*, „Roczniki Historyczne” 1929, nr 2, s. 170–200. W swoich rozważaniach Górski wskazał jako sprawców zbrodni m.in. margrabiów brandenburskich oraz przedstawicieli zbuntowanych wielkopolskich rodów Zarembów i Nałęczów. Wśród przyczyn zabójstwa i utraty zaufania przez Przemysła II badacz wymienia popełnione przez polskiego władcę okrucieństwa – m.in. zamordowanie Ludgardy oraz postępowanie w trakcie wyprawy na Brandenburgię w 1272 roku (zob. *ibidem*, s. 180–181, 184). Szczegółową analizę źródeł związanych z zamordowaniem Przemysła II przeprowadził K. Jasiński, *Tragedia Rogozińska 1296 r. na tle rywalizacji wielkopolsko-brandenburskiej o Pomorze Gdańskie*, „Zapiski Historyczne” 1961, z. 4, s. 65–104 (tu zwłaszcza s. 65–78).
- 18 J. Wiesiołowski, *Zabójstwo księżnej Ludgardy...*, s. 10. Na bezpośredni związek utworu z rodzinną tradycją Ludgardy i książąt Meklemburgii wskazał Jacek Kowalski w artykule *Veste kemmenade Przemysła i Ludgardy* opublikowanym w „Kronice Miasta Poznania” 2004, nr 4, s. 47–58. Ten inspirujący i wartościowy poznawczo tekst poprzedza dokonana przez Kowalskiego wierszowaną parafrazę fragmentów dzieła Kirchberga – *O tym, jak świętej pamięci księżna Ludgarda, pana Henryka Lwa Meklemburskiego siostra, umarła*, z niemieckiego zrymował po polsku Jacek Kowalski, „Kronika Miasta Poznania” 2004, nr 4, s. 59–64 (m.in. wg edycji *Scriptores rerum Prussicarum. Die Geschichtsquellen der preussischen Vorzeit bis zum Untergange der Ordensherrschaft*, wyd. T. Hirsch, M. Töppen, E. Strehle, t. 1, Leipzig 1861, s. 771–772). Warto także przywołać pracę Aleksandra Semkowicza pt. *Krytyczny rozbiór Dziejów Polskich Jana Długosza (do roku 1384)*, Kraków 1887, s. 301–302. Semkowicz, analizując rymowaną kronikę, podkreślał, iż opis śmierci Ludgardy został „oparty prawdopodobnie na podaniu, jakie się przechowało na dworze meklemburskim, na którym żył Kirchberg” (s. 302). Według Jacka Wiesiołowskiego (*Pieśni i podania o Ludgardzie. Z dziejów literatury okolicznościowej*, w: *Kultura średniowieczna i staropolska. Studia ofiarowane Aleksandrowi Gieysztorowi w pięćdziesięciolecie pracy naukowej*, Warszawa 1991, s. 492) rodzina Ludgardy „przechowywała o niej pamięć. Jej młodszy brat Jan III, również młodo zmarły, nadał imię swej siostry córce Ludgardzie urodzonej w 1279/1280 r., a zmarłej dopiero w 1352 r. Drugi z braci Henryk II Lew zmarł w 1329 r., a jego synowie, bratankowie Ludgardy wielkopolskiej, zmarli: Albrecht I w 1379 r., a Jan I w 1392/1393 r. Im właśnie zawdzięcza swe powstanie kronika Kirchberga”. Warto w tym miejscu przypomnieć, iż kronikę Kirchberga przywołał w swoim monumentalnym dziele Oskar Kolberg, traktując ów tekst jako

ponowany został wątek bezpłodności Ludgardy, potraktowany jako główny powód odtrącenia przez męża. Kronikarz kreuje obraz księżniczki osamotnionej, odsuniętej od życia dworskiego, otoczonej przez złowrogo nastawioną służbę. Pomimo presji odrzuca ona propozycje rozwodu, powołując się na przysięgę złożoną Bogu. Z opowieści niemieckiego kronikarza wyłania się niemal hagiograficzny obraz wypełnionego cierpieniem życia polskiej księżniczki:

[...] niezadowolona z niepłodnej synowej teściowa oczernia ją wobec męża. Mimo że księżę kocha swoją żonę, daje się przekonać matce i proponuje Ludgardzie rozstanie. Ona jednak występuje w obronie sakramentu małżeństwa. Wtedy księżę postanawia zmusić ją do rozwodu, stosując presję psychiczną. W tym celu nakazuje zbudować specjalne miejsce odosobnienia – jedyne, które bliżej określa przestrzenne ramy tragedii: *Dô liez her biwen drade / eine veste kemmenade*. Księżę przydał też żonie do towarzystwa rycerzy i celowo dręczące ją sługi, a także „mnichakaznodzieję”, spowiednika [...]. Wszystkie te zabiegi na nic się zdały i wówczas zapadła decyzja o zamordowaniu księżnej. Nie podjął jej sam Przemysł, skoro Kirchberg powiada w formie bezosobowej, że *poczęto radzić, / jak ją z tego świata zgładzić*. Ludgarda tymczasem z pokorą udała się do nowo zbudowanej *kemmenade*, gotowa poświęcić życie na ołtarzu wiary, w obronie sakramentu małżeństwa. Wkrótce przybył do niej zirytowany małżonek, aby uśmiercić swoją żonę podczas pocałunku; księżę miał zadać cios nożem, podczas gdy jego słudzy dodusili ofiarę chustą okręconą wokół szyi¹⁹.

Kronikarz wprowadził do swojej narracji postać teściowej niszczącej, przez spiski i obmowę, harmonię związku. Trzeba jednak przypomnieć, iż była to persona całkowicie fikcyjna, ponieważ rzeczywista matka księcia Przemysła II, Elżbieta wrocławska, zmarła osiem lat przed małżeń-

istotne źródło legendy o śmierci Ludgardy (zob. O. Kolberg, *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Wielkie Księstwo Poznańskie*, seria IX, cz. 1, Kraków 1875, s. 6–7).

¹⁹ J. Kowalski, *Veste kemmenade...*, s. 48.

stwem syna (w styczniu 1265 roku, w Modrzu koło Poznania)²⁰. Pojawia się tutaj także informacja o pogrzebie Ludgardy, który odbył się w... Kaliszu²¹. Błędy i modyfikacje mogą świadczyć o tym, iż poeta posiłkował się nie tylko przekazem wywodzącym się wprost z tradycji rodowej Ludgardy, osadzonej w kulturze dworskiej, lecz być może również nieznanymi nam wariantami legendy funkcjonującej w drugiej połowie XIV stulecia w obiegu popularnym (ludowym).

Warto wspomnieć o pochodzącym prawdopodobnie z pierwszej połowy XV stulecia komentarzu, który został umieszczony na marginesie kolekcji historiograficznej (kompilowanej m.in. z roczników małopolskich i kolekcji franciszkańskiej) przez nieznanego kanonika trzemeszeńskiego klasztoru. Zgodnie z notatką zapisaną obok cytowanego wcześniej fragmentu *Rocznika Traski* Ludgarda umarła w Gnieźnie i została pochowana w tamtejszej katedrze. Jednak opisany sposób zadania śmierci nie zgadza się z wcześniej przytoczonymi przekazami. Kopista, odnosząc się do lat swej młodości, stwierdził, iż księżniczka została „na miazgę starta i zgnieciona” pomiędzy dwoma kamieniami. Pisał:

[...] w czasach naszej młodości widzieliśmy na zamku gnieźnieńskim kaplicę pewną drewnianą [...], w której były dwa wielkie kamienie na wzór kamieni młyńskich, krwią, jak mówiono, tejsze pani zakrwawione²².

Czy wystawione na widok publiczny głazy miały stanowić atrakcję przyciągającą pielgrzymów do gnieźnieńskiego sanktuarium? Czy mamy w tym przypadku do czynienia z lokalną legendą podtrzymywaną przez duchowieństwo skupione wokół katedry w celu nadania miejscom kultu św. Wojciecha dodatkowego kolorytu w związku z utraceniem przez

20 Elżbieta wrocławska była córką księcia śląskiego Henryka II Pobożnego i Anny Przemyslidki. Z małżeństwa z Przemysłem I (ślub w 1244) pochodziły cztery córki oraz syn pogrobowiec – Przemysław II. Zob. O. Balzer, op.cit., s. 401–403; K. Jasiński, *Genealogia Piastów...*, s. 40–41, 64.

21 W dokonanych przez Andrzeja Bzdęę tłumaczeniu prozą czytamy: „Świętej pamięci niewiasta wśród lamentu tam w Kaliszu, które to miasto należało do jej małżonka, została pogrzebana. Wśród ludzi zacnych wywołało to niepokój”. Tekst tej wersji tłumaczenia przytacza J. Wiesiołowski, *Zabójstwo księżnej Ludgardy...*, s. 11–12.

22 Cyt. za: ibidem, s. 14.

Gniezno w xv stuleciu dawnego prestiżu? Pytania te pozostaną zapewne bez odpowiedzi. Zapisany w Trzemesznie fragment świadczy jednak o ewidentnej żywotności i rozwoju legendy, która – prawdopodobnie w formie pieśni wykonywanych na dworach, w karczmach, na gościach i pielgrzymkowych szlakach ówczesnej Wielkopolski – była rozpowszechniana przez igrców i obrastała nowymi, nasyconymi lokalnymi realiami oraz fantastycznymi wątkami²³.

Powołując się m.in. na znane z autopsji „pieśni śpiewane powszechnie”, ułożone „niezgrabnie przez wieśniaków” („carmina vulgaria ab agrestibus ruditer composita”) i wykonywane „na widowiskach”, Jan Długosz przedstawił w swoich monumentalnych *Rocznikach* (powst. 1455–1480) własną wersję ostatnich chwil życia Ludgardy. Stwierdził wprost, że w dniu „czternastego grudnia [1283] zmarła na zamku poznańskim uduszona przez własnych domowników i służbę”. W opisie wydarzeń historyk sugerował:

[...] jej mąż, książę Przemysł, opłakiwał ją i urządził jej uroczysty, książęcy pogrzeb, ponieważ jednak była bezpłodna, podejrzewano go, że z powodu bezpłodności i z pragnienia męskiego potomka i następcy, nasłał pewne osoby dla jej uśmiercenia. Podejrzenia zwiększyło jeszcze pominięcie milczeniem zemsty i bezkarność, jaką się cieszyli sprawcy niegodziwej zbrodni²⁴.

Kronikarz, streszczając zapewne zasłyszany i w jego czasach popularny, osadzony w poetyce lamentu utwór, pisał:

[...] księżna Lukerda, kiedy przeczuwała, iż mąż przeznaczył ją na śmierć, ze łzami w oczach błagała go, by nie pozwalał odbierać życia żonie i niewinnej kobiecie, ale pomny na cześć dla Boga i honor zarówno małżeński, jak i książęcy, pozwolił ją odprowadzić choćby

23 Zob. T. Michałowska, *Średniowiecze*, wyd. 8, Warszawa 2002 (tu rozdział *Świecka twórczość oralna*, s. 311–318). Autorka sugerowała, iż pieśń opowiadającą o zamordowaniu Ludgardy można zaliczyć do zespołu opowieści poświęconych „komnatowym tragediom władców”, które rozpowszechniane były przez wędrownych histrionów współtworzących „oddolny nurt ówczesnej kultury literackiej” (ibidem, s. 311, 317).

24 J. Długosz, op.cit., s. 286–287, 302.

w jednej koszuli do ojcowskiego domu, a znieś spokojnie każdy, nawet nędzny los, byleby ją tylko pozostawiono przy życiu²⁵.

Cytowany fragment zawierał także informację, iż Przemysław II słyszał, jak „ku jego hańbie” śpiewano tę „pieśń ludową” przypisującą mu bezpośredni udział w zbrodni²⁶.

Pomimo rozbieżności występujących w zacytowanych wyżej relacjach kronikarskich większość współczesnych badaczy sugeruje, iż najbardziej prawdopodobnym miejscem śmierci Ludgardy było Gniezno, gdzie księżniczka spędziła ostatnie miesiące życia, odtrącona przez męża z powodu braku potomstwa, odsunięta od poznańskiego dworu, skazana na zapomnienie i być może cierpiąca na prowadzącą do śmierci chorobę. Brygida Kürbis zauważyła, że Ludgarda mogła przebywać tam wraz „ze stryjną męża księżną wdową Jolentą, która urządziła klasztor dla siostr świętej Klary i sama w nim zamieszkała razem z córeczką Anną”²⁷. Bez-

25 Ibidem, s. 287. Długosz podkreśla, iż odnosi się do „pieśni śpiewanych powszechnie aż do naszych czasów” (ibidem). Tadeusz Witczak (*Literatura średniowiecza*, Warszawa 1999, s. 17) sugerował, iż „przypuszczalnie splot toku epickiego z cechami dramatu i liryki lamentu stworzył ludową pieśń o Ludgardzie”, którą kronikarz poznał i usłyszał „jeszcze za swoich dni”. Zob. także J. Nowak-Dłużewski, *Okolicznościowa poezja polityczna w Polsce. Średniowiecze*, Warszawa 1963, s. 16.

26 J. Długosz, op.cit., s. 287. Kronikarz przytoczył również opinię zaczerpniętą najprawdopodobniej z nieznanego nam ludowej legendy (pieśni?), iż brak męskiego potomka w związku z drugą żoną, księżniczką szwedzką Ryksą (ur. pomiędzy 1265 a 1270, zm. ok. 1289–1292, ślub z Przemysławem II w 1285 roku), był wyraźnym „wyrokiem nieba” i karą za dokonaną wcześniej zbrodnię. Pisał: „Powszechna tedy i prawdomówna opinia obwiniała wymienionego księcia Przemysła o wspomnianą zbrodnię i wielu zarzucało mu, że wprowadził śmierć pomienionej Lukerdy nastąpiła za cudzą pomocą, ale na jego polecenie i z jego wyroku i ani książęca powaga, ani ogłoszony zakaz nie potrafiły usunąć z ust i serc ludzkich oceny jego występku. Ten, który przez zabójstwo z powodu bezpłodności wspomnianej swojej małżonki usiłował nadto zniweczyć i udaremnić twarde, nieodwołalny wyrok nieba, zhańbił się najbrzydliwszą zbrodnią i mimo że się powtórnie ożenił, nie mógł osiąść męskiego potomka” (ibidem, s. 287). Przywołane argumenty Długosz wykorzystał również we fragmencie kończącym opis okoliczności tragicznej śmierci Przemysła II. Podkreślał, iż „tak okrutna i tak nagła śmierć spotkała króla polskiego Przemysła z powodu zabójstwa, jakiego się dopuścił na swojej pierwszej żonie Lukerdzie (że Bóg podobnie pomścił występki), którą wymieniony król kazał zgładzić” (ibidem, s. 372). Interesującą analizę cytowanych fragmentów *Roczników* przedstawił J. Wiesiołowski, *Pieśni i podania o Ludgardzie...*, s. 497–501.

27 B. Kürbis, *O Ludgardzie...*, s. 267. Lata pobytu Jolenty w Gnieźnie zostały opisane w bogatej literaturze hagiograficznej – zob. M. Baum, *Historia i legenda w staropolskich*

pośrednia obecność Przemysła II w chwili śmierci żony jest mało prawdopodobna. 11 grudnia 1283 roku książę – jak potwierdzają zachowane dokumenty – „przebywał w Dłusku na terenie dóbr książęcych, niedaleko grodu w Pyzdrach”²⁸. Plotki i niedopowiedzenia stały się jednak źródłem legendy podważającej naturalne przyczyny zgonu księżniczki, którego okoliczności zapewne nie zostaną nigdy ostatecznie wyjaśnione. Dziewiętnastowieczny polski historyk zauważył, iż „tajemniczość w połączeniu z głuchymi wieściami o złem pożyciu małżeńskim Przemysława z Ludgardą są niewątpliwie jedyną podstawą do wszystkich na tem tle powstałych opowieści”²⁹. Pobudzająca wyobraźnię i zapisana w formie pieśni legenda mogła zrodzić się w kręgach dworsko-rycerskich jeszcze za życia Przemysła II, w ostatnich latach XIII stulecia. Jej uniwersalny i emocjonalny przekaz sprawił, iż weszła do repertuaru wędrownych igrców, aż do czasów Długosza była modyfikowana i zapewne obrastała nowymi wątkami atrakcyjnymi dla szerokiego kręgu słuchaczy. Utwór ten, dzięki streszczeniu dokonанemu przez piętnastowiecznego kroni-

żywotach błogosławionej Jolenty, księżnej wielkopolskiej, w: *Legenda. Problem badawczy*, red. Z. Piłat, D. Prucnal, L. Wojciechowski, Lublin 2013, s. 77–78.

28 B. Nowacki, op.cit., s. 114.

29 B. Ulanowski, op.cit., s. 259. Kazimierz Jasiński, w poświęconym Ludgardzie haśle przygotowanym dla *Polskiego słownika biograficznego*, nie wykluczał morderstwa jako przyczyny zgonu księżniczki: „Okoliczności śmierci L-y wykazują już w źródłach w. XIV wiele elementów legendarnych i fałszywych, co nie wyklucza prawdziwości faktu jej nienaturalnej śmierci i udziału w tym Przemysła II. W świetle źródeł i literatury historycznej okoliczności śmierci L-y są sprawą nie rozstrzygniętą” (K. Jasiński, *Ludgarda*, s. 87). Benedykt Zientara pisał wprost o „zbrodni Przemysła”, podkreślając, iż „księżna została uduszona na rozkaz męża. Bezpłodność Ludgardy napawała bowiem Przemysła obawą, że nie zostawi dziedzica tronu” (B. Zientara, *Przemysł II*, w: *Poczet królów i książąt polskich*, red. A. Garlicki, Warszawa 1987, s. 213). Bronisław Nowacki wskazał przyczyny naturalne śmierci księżniczki, zastrzegając jednocześnie, iż jest to „wersja najbardziej prawdopodobna, chociaż nie sposób wykluczyć [...], że w plotce krążącej wokół całej sprawy nie było źdźbła prawdy, co jednak pozostanie dla nas na zawsze tajemnicą” (B. Nowacki, op.cit., s. 116). Punkt widzenia Nowackiego podtrzymał w swojej monografii Aleksander Swieżawski (op.cit., s. 111). Zob. także *Czy Przemysł II zamordował Ludgardę? Z Jackiem Wiesiołowskim rozmawiał Piotr Bojarski*, „Gazeta Wyborcza Poznań” z 18 października 2013, nr 244, s. 8. W przywołanym wywiadzie prasowym poznański mediewista sformułował tezy niewiele różniące się od sugestii Ulanowskiego: „Śmierć Ludgardy była niespodziewana. Nikt nie wiedział, jak do niej doszło i to stworzyło pożywkę do powstawania rozmaitych hipotez i rozmaitych pieśni. Jedyny ślad pieśni o Ludgardzie mamy w kronice Długosza, który usłyszał autentyczną pieśń – tyle że śpiewaną już przez kilka pokoleń, a więc zawierającą rozmaite dodatki”.

karza, a być może także zachowanym szczątkowo (i dziś nieznanym) przekazom funkcjonującym w obiegu ludowym, przez kolejne stulecia inspirował zarówno historyków, jak i pisarzy.

W 1782 roku w drugim tomie *Zabawek wierszem i prozą* Franciszek Karpiński (1741–1825) opublikował utwór zatytułowany *Duma Lukierdy, czyli Luidgardy*. Tekst, napisany pomiędzy lipcem 1780 a majem 1782, zawiera odwołanie do wydanej po raz pierwszy w 1551 roku *Kroniki wszystkiego świata...* Marcina Bielskiego (ok. 1495–1575). Odnaleźć w niej można – świadczące o żywotności wcześniejszych przekazów historyograficznych – uwagi dotyczące okoliczności zgładzenia Ludgardy. Historyk podkreślał, iż tragiczna śmierć Przemysła w Rogoźnie stanowiła „pomstę Bożą nad nim o nielitościwy uczynek, który uczynił nad pierwszą żoną swoją Lukierdą, którą potajemnie pannom jej udusić kazał, nie mając do niej przyczyny żadnej, jedno tę, że nieplodną była”. Bielski wspominał także, iż Jan Długosz

jeszcze pieśń staroświecką zastał, którą złożono o tej Lukierdzie a o Przemysławie i śpiewano ją w Wielkiej-Polsce, w której go prosiła żona jego, aby ją był w jednej koszulce do domu odesłał, a okrucieństwa tego nad nią nie czynił³⁰.

30 *Kronika wszystkiego swyata, na ssesc wyekow, Monarchie czterzy rozdzielona, s Kosmographią nową y z rozmaitemi krolestwy tak pogańskimi, Zydowskyemi yako y Krzescianskyemi, s Sybilami y prorocctwy ich, po Polsku pisana s figurami: W ktorey też żywoty Cesarskye, y thych krolow z ich krolestwy, Assyryjskich, Egipskich, Zydowskich, Greckich [...] y inych [...] od początku swyata aż do tego roku [...] 1551 są napisane; Myędzy ktoremi też nasza Polska na ostatku zosobna yest wypisana*. Druk został opublikowany przez krakowską oficynę Heleny Unglerowej w 1551 roku. Książka dostępna na stronach Jagiellońskiej Biblioteki Cyfrowej (<http://jbc.bj.uj.edu.pl>). Tomasz Chachulski, znakomity edytor i badacz twórczości Franciszka Karpińskiego, sformułował tezę, iż poeta mógł czytać bezpośrednio *Kronikę* Bielskiego lub „korzystał z przedruku zamieszczonego przez Franciszka Bohomolca w *Zbiorze dziejopisów polskich*, Warszawa 1764” (F. Karpiński, *Poezje wybrane*, oprac. T. Chachulski, wyd. 2 zmien., Wrocław 1997, s. 83). Z całą pewnością Karpiński nie mógł korzystać z najważniejszego dzieła historiografii doby stanisławowskiej – z *Historii narodu polskiego* Adama Naruszewicza. Sześć tomów pierwszego wydania tej monumentalnej rozprawy ukazywało się w drukarni Michała Grölla w latach 1780–1786. Tom piąty, omawiający m.in. dzieje Przemysła II i Ludgardy, opuścił drukarnię dopiero w kwietniu 1784 roku, a więc niespełna dwa lata po publikacji *Dumy Lukierdy...* (zob. D. Hombek, *O reklamie i rozpowszechnianiu „Historii narodu polskiego” Adama Naruszewicza w XVIII wieku*, „Kieleckie Studia Bibliograficzne” 1993, t. 1, s. 9–26).

Już zawarta w tytule wiersza Karpińskiego klasyfikacja gatunkowa sugerowała sposób ujęcia i przedstawienia tematu. Kształtowana od przełomu xv i xvi wieku³¹ na gruncie polskiej literatury poetyka dumy opierała się m.in. na wykorzystywaniu wątków zaczerpniętych z dziejów narodowych lub lokalnej tradycji rycersko-rodowej, ukształtowaniu tworzywa literackiego na wzór pieśni epicko-lirycznej o sporym ładunku emocjonalnym, a także elegijno-lamentacyjnym tonie wypowiedzi podmiotu. Istotnym elementem były zabiegi sugerujące bezpośrednie związki dumy z „pieśnią gminną”, na poziomie zarówno treści, jak i wykorzystanych środków stylistyczno-składniowych, oraz z przekazami dawnych kronik historycznych oraz ludowych legend³². Czesław Zgorzel-ski podkreślał, iż

pieśni te, układane w sferze kultury dworskiej, książęcej lub wiel-
korodowej, z czasem w tej samej lub zmienionej postaci wędro-
wały do warstw niższych, przedostając się kolejno ze dworu moż-
nych do siedzib szlacheckich, a stąd poprzez izbę czeladną na wieś,
między kmiotków, wiodąc tu już żywot dłuższy, bez obawy konku-
rencji ze strony poezji *pisanej*³³.

Podmiot liryczny dumy wyrażał często żal z powodu utraty osoby (np. narodowego bohatera, rycerza-wojownika, członków rodziny, kochanka, dziecka) lub poczucia bezpieczeństwa wynikającego z okre-

31 Zob. S. Windakiewicz, *Pieśni i dumy rycerskie xvi. w.*, „Pamiętnik Literacki” 1904, s. 345–359.

32 Na związki te zwracał uwagę jeszcze w xix stuleciu Julian Ursyn Niemcewicz w *Przedmowie do legendarnych Śpiewów historycznych* (wyd. 1816). W swoich rozważaniach powołał się m.in. na cytowane wcześniej fragmenty *Roczników* Jana Długosza poświęcone Ludgardzie i Przemysłowi II oraz ludowe pieśni ukraińskie. Pisał: „W Polsce oprócz pobożnego śpiewu Boga Rodzica, który aż do Jana Kazimierza przed rozpoczęciem walki Rycerstwo nasze śpiewało, musiały być i inne przez czas i niedbalstwa zniszczone. Śpiewa dotąd ukraiński lud nasz dumy o Niczaiu Doroszenku i innych. Czytamy w Długoszu, że za jego ieszczce pamięci nucono w Wielkiej Polsce dume o nieszczęśliwej Luitgardzie, zgładzonej w r. 1295 przez króla Przemysława męża iey, że nawet okrutny zgon tey królowey wystawiano na teatralnych widowiskach”. J.U. Niemcewicz, *Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami*, Warszawa 1816, s. 10–11. Problem omówił m.in. R. Sobol, *Franciszek Karpiński a folklor. Wybrane zagadnienia*, „Literatura Ludowa” 1977, nr 4–5, s. 67–91.

33 C. Zgorzel-ski, *Duma poprzedniczka ballady*, Toruń 1949, s. 12.

ślonego modelu życia (relacji rodzinnych, przywilejów stanowych), manifestował doświadczenie przemijalności i kruchości ludzkiego życia, pokazywał upadek niegdyś potężnych królestw i rodów. W XVII stuleciu дума ewoluowała m.in. w stronę tzw.

pieśni towarzyskiej, śpiewanej na żołnierskich biwakach oraz w alkowach; wkrada się do niej naleciałość poezji erotycznej [...]. Ta nowa *alkowiana* funkcja sprzyja oderwaniu dumy od tworzywa czerpanego z rzeczywistości autentycznej i wprowadzaniu fikcji poetyckiej dla celów tym razem *rozrywkowych*³⁴.

W połowie XVIII stulecia istotne stały się inne cechy dumy, oznaczano „tym mianem utwory z rodzaju tzw. *liryki sytuacyjnej*, opartej kompozycyjnie na lirycznym monologu wprowadzonej w tym celu postaci, wyrażającej uczucia i refleksje bądź własne tylko, bądź też autora”³⁵.

Ostatnie z wymienionych cech są szczególnie istotne w przypadku *Dumy Lukierdy*, czyli *Ludgardy* Franciszka Karpińskiego, którą niewątpliwie można zaliczyć do wskazanej wcześniej grupy „*dum alkowianych*”. Konstrukcja utworu opiera się bowiem na monologu lirycznym księżniczki stylizowanym (m.in. przez zastosowanie powtarzanego i zrytmizowanego refrenu) na nostalgiczną pieśń wyrażającą skargę odrzuconej i nieszczęśliwej kobiety. Ludgarda prosi wiejące od wschodu wiatry, aby zniosły jej lament w ojczyste strony i powiadomiły najbliższych o „miłości skrzywdzonej”. Pomimo cierpień księżniczka nadal jest gotowa żyć u boku męża:

Choć mię Przemysław chce zgubić,
ja go jeszcze wolę lubić.
Ja się tylko żalę na to,
że moje upływa lato,
że mię mej młodości zbawił.
On by się może poprawił.

34 I. Opacki, *Duma*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 186 (pod hasłem szczegółowa bibliografia).

35 C. Zgorzelski, op.cit., s. 29–30. Cennym opracowaniem dziejów gatunku jest praca L. Szczerbickiej-Ślęk, *Duma staropolska. Z dziejów poezji melicznej*, Wrocław 1964.

Powiejcie, wiatry, od wschodu!
Z wami do mojego rodu
poślę skargę obciążoną
miłością moją skrzywdzoną.

W utworze Karpińskiego pojawia się, obecny także w relacji Długosza, motyw próśby o ocalenie życia i zgodę na powrót do rodzinnego domu:

Ale on nieubłagany!...
Pójdę do matki kochanej,
pójdę choć w jednej koszuli,
ona mię w smutku utuli.
Przechodząc lasów tajniki,
może litościwszy dziki
zwierz mi życia nie uszkodzi,
na które srogi mąż godzi.
Powiejcie, wiatry, od wschodu!
Z wami do mojego rodu
poślę skargę obciążoną
miłością moją skrzywdzoną.

Ostatnie fragmenty wiersza można interpretować jako monolog duszy Ludgardy zamordowanej przez męża, powracającej do miejsc i osób, z którymi za życia wiązało ją uczucie. Pojawiające się obrazy śmierci zadanej przez ukochaną osobę są źródłem cierpienia wykraczającego poza krąg ludzkich doświadczeń:

Gdzież mię ślepa miłość niesie?
Ona mię zbłąka po lesie,
fałszywe ścieżki poradzi
i tu mię nazad sprowadzi,
żebym zgon mój nieszczęśliwy
widziała, jak popędliwy
uderzy hartowną strzałą
w serce, które go kochało.

Powiejcie, wiatry, od wschodu!
Z wami do mojego rodu
poślę skargę obciążoną
miłością moją skrzywdzoną³⁶.

Niewątpliwie związki z utworem Karpińskiego odnajdujemy w poświęconej Ludgardzie „dumce historycznej”, rozpoczynającej się od słów „Pan przemożnego Poznania...”, umieszczonej w napisanym przez wybitnego aktora i dramatopisarza Ludwika Adama Dmuszewskiego (1777–1847) libretcie dwuaktowej opery *Król Łokietek czyli Wiśliczanki*³⁷. Składająca się z trzech zwrotek дума wybrzmiała po raz pierwszy ze sceny warszawskiego Teatru Narodowego 3 kwietnia 1818 roku z towarzyszeniem muzyki skomponowanej przez Józefa Elsnera, na tle scenografii przedstawiającej „przedmurza twierdzy wiślickiej”. Zaśpiewana przez Zosię (pod koniec II aktu) rzewna pieśń uświadliła czujność czeskich wojów pełniących straż przy zbrojowni i baszcie, umożliwiła ich rozbrojenie, a w konsekwencji przyczyniła się do uwolnienia polskiego króla. Podobnie jak u Karpińskiego pojawia się w tym tekście motyw skargi kobiety odtrąconej przez męża, poczucie strachu o własne życie, jednoznacznie wyrażona gotowość porzucenia bogactw i godności, aby „choć tylko w jednej koszuli” powrócić do rodzinnego domu. Druga

36 Cyt. wg edycji: F. Karpiński, *Wiersze zebrane*, cz. 1, wyd. T. Chachulski, Warszawa 2005, s. 136–138. Utwór został niezwykle wysoko oceniony w XIX stuleciu przez Adama Mickiewicza, który w jednym ze swoich krytycznych szkiców pisał: „Jak dalece co do formy zewnętrznej Karpiński studiował śpiewy gminne i przejął się ich charakterem, służyć może za dowód jeden z najpiękniejszych jego utworów, дума historyczna o Ludgardzie, z której piszący w tym rodzaju Polacy uczyć by się powinni składni i toku śpiewnego swojej mowy”. A. Mickiewicz, *Franciszek Karpiński*, w: idem, *Dzieła*. Wydanie Rocznikowe 1798–1998, t. 5: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*, Warszawa 1996, s. 166.

37 Druk: *Król Łokietek czyli Wiśliczanki*. Opera w dwóch aktach oryginalnie wierszem napisana. Z muzyką Józefa Elsnera. Wystawiona pierwszy raz na Teatrze Warszawskim dnia 3 kwietnia 1818 roku, w: L.A. Dmuszewski, *Dzieła dramatyczne*, t. 3 [w Wrocławiu u Wilhelma Bogumiła Korna i Alexandra Pilichowskiego księgarza w Kaliszu] 1821, s. 141–180. Zob. A. Papierzowa, *Libretta oper polskich z lat 1800–1830*, Kraków 1959, s. 193–194; S. Kruk, „Wesołość – córka wolności...” (o libretcie opery „Król Łokietek, czyli Wiśliczanki” L.A. Dmuszewskiego – 1818 r.), „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, Sectio FF: Philologiae 1994/1995, vol. 12/13, s. 165–192; A. Żurawska-Witkowska, *Historia w operze, czyli postacie władców w operach „Jadwiga królowa polska” Karola Kurpińskiego (1814) oraz „Król Łokietek” Józefa Elsnera (1818)*, „Muzyka” 2005, nr 3, s. 57–88.

zwrotka składa się wyłącznie z monologu zawierającego skierowaną do Przemysła prośbę Ludgardy o zgodę na opuszczenie poznańskiego zamku. Rozpoczynające się od tego samego wersu zwrotki pierwsza i trzecia zawierają opis cierpień niekochanej, samotnej, skazanej na śmierć księżniczki. Podmiot wypowiadający te fragmenty w ostatnich trzech wersach utworu informuje o tragicznym finale opowiadanej historii:

Pan przemożnego Poznania
Miał żonkę godną kochania,
Jak ranna zorza iaśniała
I szczerze męża kochała.
Ach mąż okrutny, niestały
Jakby miał serce ze skały,
Za wierność pełen pogardy
Chciał śmierci biednej Ludgardy.

Ach mężu drogi i luby,
Ty zapragnałeś mey zguby,
Wy dobre Nieba widzicie,
Że męża kocham nad życie.
Znasz mą niewinność i cnoty,
Weź drogie szaty, klejnoty,
Choć tylko w iedney koszuli
Do lubej wróc mnie matuli.

Pan przemożnego Poznania,
Na żony ięki i łkania
Jakby miał serce ze skały
Ćmi iasny promień swej chwały.
Na próżno łaski przyzywa
Już biedna w Bogu spoczywa,
Tam z iasnącemi duchami
Swe proźby łączy za nami³⁸.

38 *Król Łokietek...*, s. 174. Utwór został zacytowany z zachowaniem oryginalnej pisowni.

Trudno dziś jednoznacznie rozstrzygnąć, czy Dmuszewski napisał tekst dumy bezpośrednio pod wpływem lektury utworu Karpińskiego, czy też odwołał się do funkcjonującej ówczesnie w obiegu ustnym innej wersji pieśni/legendy. Trzeba wskazać, iż kompozycja utworu zakłada możliwość jego funkcjonowania poza strukturą libretta, jako samodzielnej pieśni nasyconej silnym ładunkiem emocjonalnym³⁹. Alina Nowak-Romanowicz, badając partyturę całej opery, zwróciła uwagę na „smętny nastrój” cytowanej dumki, wyrażony m.in. „opadającą linią melodii, w zakończeniu której pojawia się, przedtem rzadko stosowany przez Elsnera, obniżony drugi stopień”⁴⁰.

Historia Ludgardy na początku XIX wieku zainspirowała poetę i tłumacza Andrzeja Brodzińskiego (1786–1812)⁴¹ do napisania (ok. 1805 roku) tragedii zatytułowanej *Luidgarda – Tragedya w pięciu aktach z historii polskiej napisana przez A.B.* Rękopis nigdy nieopublikowanej sztuki znajdował się do drugiej wojny światowej w Bibliotece Krasieńskich (nr 3094). W 1944 roku najprawdopodobniej uległ zniszczeniu. Treść dramatu znamy dziś jedynie z krótkiego omówienia⁴² dokonanego przez

39 Trzeba przypomnieć, iż zdecydowanie negatywnie oceniona przez krytyków inscenizacja opery Dmuszewskiego została gorąco przyjęta przez ówczesną publiczność. Miarą niezwyklej popularności jest fakt „samodzielnego” funkcjonowania większości arii, piosenek i towarzyszących im melodii, śpiewanych długo po premierze przez „warszawską ulicę”. Jedną z przyczyn takiej sytuacji były – wyeksponowane przez Elsnera – głębokie nawiązania do polskiego folkloru. Alina Nowak-Romanowicz zwróciła uwagę na wykorzystanie w muzyce „oprócz licznych krakowiaków kilku mazurków. Wśród nich na pierwsze miejsce wysunął się zbiorowy mazurek z aktu I *Parobczaki od Połańca a wiślickie dziewczki...*, w którym Elsner tak doskonale podchwycił oryginalne cechy polskiej ludowej melodyki, rytmiki i tonalności, że mazurek ten trafił do ludu i stał się jego własnością, w następstwie zatracił tylko swój pierwotny tekst, a zyskał nowy. Nastąpiło to przy tym tak prędko, że już Oskar Kolberg zapisał ten mazurek w *Pieśniach ludu polskiego*” (A. Nowak-Romanowicz, *Klasycyzm*, Warszawa 1995, s. 168, „Historia muzyki polskiej”, red. S. Sutkowski, t. 4). Recenzja z premiery opery Dmuszewskiego wraz z prasowymi polemikami – zob. *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów 1815–1819*, oprac., wstęp J. Lipiński, przypisy J. Lipiński, Z. Jabłoński, Wrocław 1956, s. 330, 365–366, 493–496.

40 A. Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner*, Kraków 1957, s. 153.

41 Był starszym bratem Kazimierza Brodzińskiego (1791–1835), jednego z najwybitniejszych twórców wczesnego romantyzmu w Polsce. Zginął w bitwie nad Berezyną 29 listopada 1812 roku.

42 T. Parnowski, *Nieznaną tragedią Andrzeja Brodzińskiego*, „Ruch Literacki” 1930, nr 2, s. 44–46. W artykule tym autor zacytował zaledwie pięć oryginalnych wersów zaginionej tragedii.

Tadeusza Parnowskiego, który w 1930 roku pisał, iż rękopis zdradzał wyraźną „zależność od wiersza Karpińskiego i, pośrednio, od notatki Bielskiego”⁴³. W tej napisanej trzynastozgłoskowcem tragedii powodem odtrącenia Ludgardy przez Przemysła była nie tylko bezpłodność księżniczki, lecz także... posądzenie o zdradę małżeńską. Księżę wydaje rozkaz zabicia żony pod wpływem spisku posła Zdradziwiłła (!), który, mając nadzieję na obiecaną przez Szwedów nagrodę, stara się – poprzez groźby, intrygi i kłamstwa – nakłonić Przemysła do zawarcia nowego małżeństwa ze szwedzką księżniczką Ryssą⁴⁴. Akcja została skonstruowana w taki sposób, aby ukazać dwór poznański w sytuacji politycznego i moralnego kryzysu, kiedy „wszystkie osoby akcji” stają się „marionetkami w rękach Zdradziwiłła”⁴⁵.

Zaginiony utwór Andrzeja Brodzińskiego prawdopodobnie zapoczątkował całkiem obfitą dziewiętnastowieczną serię dramatów poświęconych dziejom Przemysła II i Ludgardy, choć należy zaznaczyć, iż elementy świata przedstawionego tych dzieł zdecydowanie wykraczają poza ustalenia historyków, stawiając fikcję ponad chronologią i faktografią. Bez wątpienia najpopularniejszym i wyróżniającym się pod względem artystycznym utworem z tej grupy była – napisana w latach 1809–1810 – pięcioaktowa tragedia Ludwika Kropińskiego (1767–1844), której teatralna premiera odbyła się na scenie warszawskiego Teatru Narodowego 21 kwietnia 1816 roku⁴⁶.

43 Ibidem, s. 45.

44 Andrzej Brodziński wprowadził postać szwedzkiej księżniczki na przekór historycznym przekazom. Ryksa została żoną Przemysła II dwa lata po śmierci Ludgardy (w 1285 roku). Zob. przypis 26.

45 T. Parnowski, op.cit., s. 45.

46 W obsadzie spektaklu znaleźli się najwybitniejsi artyści ówczesnej Sceny Narodowej: Józefa Ledóchowska (Ludgarda), Ludwika Pięknowska (Ryksa), Marcin Szymanowski (Przemysław), Wojciech Bogusławski (Nałęcz), Ignacy Werowski (Sambor), Bonawentura Kudlicz (Henryk), Ludwik Adam Dmuszewski (Zaręba), Józef Franciszek Wolski (Eridson). Poznańska publiczność mogła zobaczyć ten spektakl w 1817 roku, w trakcie kontraktów świętojańskich. Zespół Teatru Narodowego dał wtedy (pomiędzy 20 czerwca a 7 lipca) serię dwunastu gościnnych przedstawień w sali niemieckiego Teatru Miejskiego (usytuowanego przy placu Wilhelmowskim; dziś: plac Wolności). O wizycie warszawskich artystów w stolicy Wielkopolski w 1817 roku pisałem w osobnej książce – zob. K. Kurek, *Teatr i miasto. Historia sceny polskiej w Poznaniu w latach 1782–1849*, Poznań 2008, s. 114–119. Świadectwem popularności, jaką utwór Kropińskiego cieszył się w stolicy Wielkopolski, jest obecność tej tragedii w repertuarach polskich zespołów teatralnych występujących w Poznaniu po 1817 roku. Warto przypomnieć, iż

Kropiński w swojej *Ludgardzie*, której akcja rozgrywała się „w Poznaniu na zamku królewskim”, nie zamierzał rekonstruować i ukazywać w chronologicznym porządku wydarzeń, jakie miały miejsce na dworze Przemysła II pod koniec XIII stulecia. W poprzedzającej tragedię *Przedmowie* co prawda wymienił historyczne opracowania autorstwa Długosza, Bielskiego, Naruszewicza i Albertrandiego, z których czerpał wiadomości o Ludgardzie, lecz zdecydował się, „by dzielny skutek na widzach [...] sprawić”, na stworzenie fikcyjnej rzeczywistości dość swobodnie powiązanej z przeszłą rzeczywistością. Autor dramatu, dokonując przemyślanej kondensacji i syntezy zdarzeń rozgrywających się pomiędzy tragiczną śmiercią Ludgardy (1283) a koronacją Wacława II czeskiego na króla Polski (1300), odrzucił historyczną faktografię i chronologię, a konflikt tragiczny utworu oparł na podjętej przez Przemysła II decyzji o porzuceniu i zabójstwie żony oraz poślubieniu królowej szwedzkiej Ryksy. Dramatopisarz starał się w ten sposób nakreślić obraz władcy rozdartego pomiędzy własną namiętnością a interesem państwa i narodu. Miłość Przemysła do Ryksy została w tym przypadku ukazana jako siła skrajnie destrukcyjna i niszcząca, uniemożliwiająca sprawowanie realnej władzy. Decyzja o powtórny małżeństwie przyniosła klątwę rzuconą przez Rzym, który nie wyraził zgody na rozwód. Świątokradczy ślub z narzeczoną czeskiego władcy stał się pretekstem do zbrojnej interwencji ościennych mocarstw i wyniszczającej wojny⁴⁷. W ostatniej

Ludgardę zagrano też w 1818, 1823, 1824 i 1843 roku. W styczniu 1821 roku na łamach „Mrówki Poznańskiej” (t. 1, s. 19–32) ukazały się fragmenty pierwszego i drugiego aktu tragedii (I, 6–7; II, 5–6).

- 47 Trzeba przypomnieć, iż zarówno warszawska, jak i poznańska publiczność odczytywały i interpretowały omawiany utwór z perspektywy sytuacji, w jakiej znaleźli się Polacy po kongresie wiedeńskim. Dobrochna Ratajczakowa zauważyła, iż ukazana niemal w hagiograficzny sposób Ludgarda „realizuje ideał królowej-Polki, matki narodu. Uwięzienie i zabójstwo, dokonane mimo jej moralnej czystości i doskonałości, budują ponad akcją czytelną paralelę do losu kraju, wykorzystując także historyczną analogię rozbicia dzielnicowego jako prefiguracji zaborów. Widz płaczący nad Ludgardą płakał jednocześnie nad ojczyzną, a zabójstwo królowej dokonujące się w nocy traktowanej już niemal romantycznie jako czas zbrodni, wyzwolenia się zła, przywołać mogło na pamięć porozbiorową «noc» i śmierć ojczyzny. Mogło budzić refleksję nad absolutną samotnością jednostki i kraju w chwili zgonu, nad nieodwracalnością śmierci, siłą zła uderzającego w istotę doskonałą i doskonały naród [...]. Dzięki temu tragedia nabierała charakteru elegii upamiętniającej historyczne wydarzenia, trenu na śmierć królowej i Polonii zarazem”. D. Ratajczakowa, *Wstęp*, w: *Polska tragedia neoklasykistyczna*, wybór, oprac. D. Ratajczak, Wrocław 1988, s. CXXXIV.

scenie utworu krwawy tyran Przemysław, stając przed obliczem „Senatu i ludu”, zostaje pozbawiony królewskiej władzy i wszelkich godności. W obecności swoich poddanych popełnia samobójstwo po uświadomieniu sobie ogromu popełnionych zbrodni. Gwałtowność i patos w sposobie ukazania śmierci Przemysława kontrastują z opisem ostatnich chwil Ludgardy, przebitej mieczem przez Sambora i umierającej samotnie:

Szła sama; lecz gdy słaba, znękana i trwożliwa,
Błąka się przed posągiem, w pomoc ojca wzywa,
Na jej głos leci Sambor i właśnie gdy ona,
Biorąc go za Henryka, pada nań zemdlona,
Nielitościwy! mieczem jej serce przeszywa
I w tłumie biegnącego ludu się ukrywa.
Jęk córki doszedł ojca. Przybiegł, a te słowa:
„Nie żyje córka moja! Nie żyje królowa!”
Szybkością gromu wszystkie strony przeleciały.
„Nie żyje!” lud, „nie żyje” wojska powtarzały.
Któż okropność tej chwili wyrazić jest w stanie?
Powszechny jęk, groźby, łzy i wyrzekanie.
Zgasły weselne światła, zawarto świątynie,
Trwoga trwozę pomnaża w mnożącym się gminie⁴⁸.

Dwa miesiące po premierze *Ludgardy* Kropińskiego na łamach „Pamiętnika Warszawskiego” ukazał się obszerny artykuł Michała Sokolnickiego zatytułowany *Rozprawa historyczno-krytyczna o śmierci gwałtownej Przemysława, króla polskiego z powodu granej na Teatrze Narodowym tragedii pod nazwiskiem „Ludgarda”*⁴⁹. Przywołany tekst zawierał nie

48 L. Kropiński, *Ludgarda, tragedia w pięciu aktach oryginalnie wierszem napisana*, w: *Polska tragedia...*, s. 90. Związany z warszawskim Towarzystwem Iksów recenzent po premierze na łamach dodatku do „Gazety Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” (nr 91 z wtorku 12 listopada 1816, s. 2037) tak scharakteryzował stworzoną przez Kropińskiego postać żony Przemysła II: „W Ludgardzie poznajemy obraz bohaterstwa, którego w pięci tylko pięknej mamy przykłady, łączącego anielską dobroć i słodycz z niezłomną stałością i zapomnieniem o sobie z najgłębszym własnych cierpień uczuciem, a z urokiem najwyższej miłości duszą gotową z niej ofiarę uczynić”.

49 M. Sokolnicki, *Rozprawa historyczno-krytyczna o śmierci gwałtownej Przemysława, króla polskiego z powodu granej na Teatrze Narodowym tragedii pod nazwiskiem „Ludgarda”*, „Pamiętnik Warszawski” 1816, t. 5 (lipiec), s. 286–321.

tylko charakterystykę wystawionego na warszawskiej scenie dramatu. Autor przywołał również fragmenty historiograficznych rozpraw Długosza, Bielskiego i Naruszewicza⁵⁰, aby wskazać błędne odczytanie realiów epoki, a także skrytykować tak jednoznaczne oskarżenie Przemysła II o zamordowanie żony. Sokolnicki twierdził, iż „w żadnym starodawnym i wiary godnym autorze, nie znajdziemy aby Przemysław rozmyślnie zamordować kazał pierwszą żonę Ludgardę”⁵¹, a sposób przedstawienia polskiego władcy przez Kropińskiego „upodła monarchę, który, stosownie do dziejów, tylu zalet stał się godnym”⁵². Przyczyn tak wadliwej kompozycji akcji i świata przedstawionego autor artykułu dopatrywał się w wykorzystaniu przez dramaturga... przywołanej i częściowo streszczonej przez Długosza pieśni o Ludgardzie. Sokolnicki uważał, iż piętnastowieczny kronikarz nie przytoczył tego utworu w swoich *Rocznikach*, ponieważ uznał go za wytwór ludowej fantazji, nieodzwierciedlający rzeczywistych wydarzeń historycznych. Najważniejszy błąd twórcy *Ludgardy* miał polegać na tym, iż biorąc „domniemania gminne nad prawdy historyczne, w tak oschłym i niepewnym źródle, płynne swe pióro umaczał”⁵³. Omawiany artykuł zawierał też projekt nowej tragedii o ostatnich dniach życia Przemysła II. Sokolnicki pisał:

50 Adam Naruszewicz w swoim dziele wskazywał na służbę zamkową jako sprawców zbrodni. Osiemnastowieczny historyk sugerował, iż zabójstwo mogło wynikać z błędnego odczytania intencji Przemysła II: „Omylona nadzieja przez niepłodność Ludgardy, podała ją mężowi w obojętność, a potem w ohydę. Często pańskiego nieukontentowania znaki, były powodem dla podchlebców do przedsięwzięcia szkarady. Uduśliły ją okrutnie własne służebnice w zamku Poznańskim. Wszelako padało podejrzenie spółnictwa na samego męża, że zbrodni nie ukarał: a pospolstwo zrobiwszy sobie żalobną piosnkę, śmierć niewinnej i pański występki oplakiwając, wynucało po teatrach księżęciu krwawe żonoboystwo, która w uściach publicznych do późnych wieków trwała” (A. Naruszewicz, *Historia Narodu Polskiego od początku chrześcijaństwa*, t. 5: *Panowanie Piastów*, edycja T. Mostowskiego, Warszawa 1803, s. 172–173). Do cytowanego fragmentu dzieła Naruszewicza odwołał się Edward Raczyński w rozprawie *Wspomnienia Wielkopolski to jest województw poznańskiego, kaliskiego i gnieźnieńskiego* (t. 1, Poznań 1842, s. 25; t. 2, Poznań 1843, s. 128–129). Tragiczne zakończenie życia polskiego władcy miało być symbolicznie powiązane – według Raczyńskiego – z wyrokiem Opatrzności. Historyk pisał: „Ukarała Opatrzność prawem odwetu występki księżęcia, bądź to że on istotnie sprawcą był śmierci Ludgardy, bądź tylko, że morderców jej przykładnie nie skazał” (t. 1, s. 25).

51 M. Sokolnicki, op.cit., s. 299.

52 Ibidem, s. 298.

53 Ibidem, s. 502.

Za pozwoleniem Zwierzchności.

TEATR POLSKI W POZNANIU.

Dziś w Sobotę dnia 26. Czerwca 1824 roku

ARTYŚCI DRAMMATYCZNI TEATRU NARODOWEGO WARSZAWSKIEGO
pod Dyrekcją Ludwika Osińskiego,

będą mieli zaszczyt

NA TUTEYSZYM TEATRZE

wystawić pierwszy raz

TRAJEDIĄ oryginalną w 5ciu Aktach, wierszem napisaną przez L. Kropińskiego,
pod tytułem:

LUDGARDA.

O S O B Y.

Przemysław, Król Polski	JPan Stryanowski.
Ludgarda, jego żona	JPanna Zuczkowska.
Ryxa, Krolewna szwedzka	JPanna Palczowska.
Henryk, Książę Windawy, ojciec Ludgardy	JPan Kudlicz.
Najcz, pierwszy Urzędnik Państwa	JPan Warowski.
Sambor, posłały Króla	JPan Jastrzębski.
Eridson, Posel Szwedzki	JPan Anczyk.
Zaremba, Dowódca załogi Poznania	JPan Kos.

(Scena w Poznaniu.)

C E N A M I E Y S C.

Bilet do Łoży na pierwszym piętrze Zł. 6. — Bilet do Łoży na drugim piętrze Zł. 4. — Bilet na Parter Zł. 4. — Bilet na Galeryą Zł. 2.
Biletów Łożowych dostać można na Nowém mieście w domu Pana Hein No. 217 do godziny 10tej zrana; później zaś w Kasie teatralnej.

Zacznie się o godzinie w pół do 8mej.

Polnishes Theater in Posen.

Heute Sonnabend den 26. Juni 1824.

wird die Warschauer Schauspieler-Gesellschaft unter der Direction des Ludwig von Osiński
die Ehre haben aufzuführen:

L u d g a r d e.

Teatrschpiel in 5 Aufzügen.

Il. 2. Afisz zapowiadający inscenizację pięcioaktowej tragedii *Ludgarda* autorstwa Ludwika Kropińskiego w wykonaniu artystów warszawskiego Teatru Narodowego. Spektakl został zagrany podczas gościnnych występów w Poznaniu w czerwcu 1824 roku

nie możnaby wystawić Przemysława z całą tegością swej duszy i umysłu, pasującego się z własnym sumieniem z powodu śmierci Ludgardy, a stąd szukającego odosobnienia i spoczynku dla serca, którego nigdzie nie znajduie, bo mu wszędzie ukazuje się cień zamordowanej żony...⁵⁴.

Prawdopodobnie w 1811 roku Herman Schugt (ok. 1770–1845) ukończył utwór zatytułowany *Przemysław król, tragedia w pięciu aktach z historii narodu polskiego*. Autor był historykiem i filologiem klasycznym, profesorem na Akademii Krakowskiej oraz aktywnym członkiem Towarzystwa Naukowego Krakowskiego⁵⁵. Jego dramat nie został nigdy wydany, a rękopis znajduje się do dziś w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej (rkps 4478). Tekst nawiązuje do ostatniego okresu życia Przemysła, który – już jako koronowany władca – walczy z politycznymi przeciwnikami i dworskimi spiskami inspirowanymi przez zbuntowane rody oraz Brandenburchyków. Nawiązania do historii Ludgardy pojawiają się tutaj zaledwie namiastkowo. Dzięki zawartemu w tym niedokończonym rękopisie zestawieniu postaci dramatu dowiadujemy się, że w ostatnich scenach miał pojawić się duch zmarłej księżniczki.

Trzeba przypomnieć także dokonania Adama Gorczyńskiego (1805–1876), pisarza, dramaturga, tłumacza oraz malarza zafascynowanego szlacheckimi i rycerskimi legendami rodowymi⁵⁶. Około 1843 roku ukończył on pierwszy akt utworu zatytułowanego *Ludgarda*. Dzięki staraniom jego syna Bronisława ów fragment został opublikowany w 1885 roku w wydaniu zbiorowym utworów dramatycznych, wśród których można odnaleźć m.in. przekład *Romea i Julii* Williama Szekspira⁵⁷. Z lek-

54 Ibidem, s. 303.

55 Zob. I. Ptaszek, *Herman Schugt – Niemiec, który w czasach Księstwa Warszawskiego był profesorem Uniwersytetu Jagiellońskiego*, „Filomata” 1992, nr 411, s. 482–491.

56 W pośmiertnym wspomnieniu o Adamie Gorczyńskim, opublikowanym na łamach krakowskiego „Czasu” w 1876 roku (nr 132 z niedzieli 11 czerwca, s. 1, w rubryce opatrzonej tytułem *Z Krakowa*), znalazł się fragment, dzięki któremu dowiadujemy się, iż pisarz „za młodu zbierał pieśni i przysłowia ludowe”. Czy folklorystyczne i etnograficzne poszukiwania naprowadziły Gorczyńskiego na jakiś nieznaną dziś ślad streszczonej przez Długosza pieśni o Ludgardzie? Nie odnalazłem dowodów na uzasadnienie tej kuszącej tezy.

57 A. Gorczyński, *Dramata*, serya druga, nakład B. Gorczyńskiego, Kraków 1885 (tu na s. 261–287 – Akt pierwszy pięcioaktowego dramatu pod tytułem „Ludgarda”).

tury przywołanego tekstu można wywnioskować, iż Górczyński próbował opowiedzieć historię pierwszej żony Przemysła II z wykorzystaniem rozwiązań współtworzących poetykę dramatu romantycznego. Także w tym przypadku historyczne przekazy zostały potraktowane wyłącznie jako rodzaj tematycznej inspiracji. Znacznie ważniejsze dla autora było ukazanie panującego na poznańskim dworze nastroju zagrożenia, zdrady oraz skrajnych emocji bohaterów działających w przestrzeni stylizowanej na wzór gotyckich opowieści. Pod nieobecność Ludgardy, prawowitej małżonki, księżę Przemysł II sprowadza do swojego domu księżniczkę szwedzką Ryksę. Namiętny romans budzi zgorszenie dworzan i poddanych. Do Poznania wraca Ludgarda, która kilka miesięcy wcześniej wyjechała do Szczecina (!), aby roztoczyć opiekę nad chorą matką. Chcąc potwierdzić pogłoski o małżeńskiej zdradzie, pozostawia swój orszak poza murami grodu i potajemnie, w stroju giermka, pojawia się w książęcych komnatach. Przyłapany z kochanką księżę nie kryje chęci zemsty i pragnienia pozbycia się znieawidzonej żony, którą – według relacji jednego z dworzan – „jako niepłodną, karciał i plu-gawił”, której „mową, postępki okazywał wzgardę”⁵⁸. W kończącym cały akt monologu Przemysł nie ukrywał swoich zbrodniczych planów:

Gdy myślę o niej, i wstręt i pogarda
Od niej odpycha a ku tamtej skłania.
Swoją wyrok sama pisała Ludgarda:
Jam jej nie naglił do tego pisania;
Mnie tylko moją pieczęć tu docisnąć
Pierścieniem ślubnym; lecz czekaj; to znamię
Zbyt ciężkich więzów, wprzód zniszczę i złamię
(Zdejmuje pierścień i gniew)
Łańcuch stargany; na ziemię go cisnąć.
(Rzuca go na ziemię i odchodzi...)⁵⁹.

Omawiany fragment dramatu Adama Górczyńskiego zapowiadał utwór wyraźnie wzorowany na mrocznym świecie Szekspirowskich tra-

58 Ibidem, s. 273.

59 Ibidem, s. 286.

gedii. Najprawdopodobniej autor nigdy ostatecznie nie ukończył planowanego i oryginalnie rozpoczętego dzieła.

Wątki związane z życiem księżniczki Ludgardy odnajdujemy również w tekstach dramatycznych napisanych w drugiej połowie XIX i na początku XX stulecia przez Franciszka Lasockiego (1867)⁶⁰, Wincentego Rapackiego (1887)⁶¹, Klemensa Bąkowskiego⁶² i Zygmunta Nardycza (właśc. Marka Baumana; 1919)⁶³.

Spośród wymienionych dzieł warto poświęcić nieco więcej uwagi opublikowanym w 1887 roku na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” fragmentom dramatu *Król Przemysław* Wincentego Rapackiego, które zawierają zdecydowanie odmienny (od wcześniej przywołanych) wizerunek Ludgardy. Autor ukazał Przemysła II przebywającego w niewoli

- 60 F. Lasocki, *Ludgarda, tragedya w 4-ach aktach*, nakładem Autora, Warszawa 1867. Niezwykle krytyczna recenzja tego dramatu autorstwa Aleksandra Skrobańskiego ukazała się na łamach „Przeglądu Tygodniowego Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych” 1867, nr 14, s. 108–109. Autor polemizował z – jego zdaniem – niesprawiedliwą oceną utworu w kolejnych numerach tego samego czasopisma (1867, nr 16, s. 128; nr 17, s. 134–136).
- 61 W. Rapacki, *Król Przemysław* – fragmenty dramatu opublikowane zostały na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” 1887, nr 227 z 25 kwietnia (7 maja), s. 306–307.
- 62 Zachowany wyłącznie w rękopisie utwór *Przemysław i Lokietek* znajduje się w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej (rkps 7311). Warto przypomnieć, iż autor sztuki, Klemens Bąkowski (1860–1938), był prawnikiem, historykiem, znanym społecznikiem, a także współtwórcą Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa.
- 63 *Ludgarda. Dramat w 3-ach aktach z epilogiem. Napisał Zygmunt Nardycz (Marek Bauman)*. Zachowany wyłącznie w rękopisie utwór jest przechowywany w zbiorach Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu (sygn. T-82). Opis egzemplarza – zob. *Katalog rękopisów teatralnych Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu*, red. A. Domańska, Warszawa–Poznań 1990, s. 20. W utworze tym służba zamkowa dusi Ludgardę złotym łańcuchem ofiarowanym jej wcześniej przez... Przemysła. Krwawy czyn był następstwem podsłuchania słów księcia wypowiedzianych przez sen, zawierających obawy o przyszłość państwa w przypadku braku następcy. Ciekawym zabiegiem było budowanie napięcia i nastroju przez niemal obsesyjne nasłuchiwanie przez Ludgardę odgłosów dochodzących z mrocznych korytarzy zamkowych, jakby w oczekiwaniu na zbliżającą się śmierć. Doświadczenie ciemności i poczucie zamknięcia w ciasnej, nieprzyjaznej przestrzeni wzmacniają tragedię księżniczki i współtworzą niepokojący nastrój świata przedstawionego. Nardycz w kilku fragmentach wyraźnie odwołał się do dramatów Szekspira – *Ryszarda III* i *Makbeta*. Rozwiązanie wątku śmierci księżniczki kieruje jednak naszą uwagę przede wszystkim w stronę opowiadania Marii Lisieckiej zatytułowanego *Ludgrada*, opublikowanego w 1916 roku w tomie *Z przeszłości Poznania. Legendy i opowiadania* (Poznań 1916, s. 15–106). Nardycz z całą pewnością inspirował się fragmentami przywołanego tekstu, który – pomimo dość swobodnego potraktowania materii historycznej – w interesujący i przystępny sposób popularyzował poznańską legendę. Edycja fragmentów tych dwóch utworów – zob. s. 60–97 w niniejszym tomie.

u księcia wrocławskiego Henryka. Monolog pogrążonego w rozpacz bohatera został przerwany wizytą tajemniczego posłańca Aleksego, który przyniósł wiadomość o zbrojnej odsieczy dowodzonej przez księcia pomorskiego Mszczuja oraz... Ludgardę. Kiedy rozpoczął się szturm, Przemysł przez okno obserwował krwawe zmagania na murach Wrocławia. Na czele nacierających hufców stała jego żona:

ALEKSY

(otwiera okno)

[...] Widzisz te roty? Widzisz tych rycerzy?
Tam na ich czele ten starzec w purpurze,
To Mszczuj, Pomorza dzielny książę. Widzisz,
Tuż obok niego..., tam na białym koniu,
Tę wiotką postać z płowym włosom?... Błękit
Szat jej bławatnych z szafirowem niebem
Zlewać się zdaje..., hełm się w słońcu kąpie
I złote iskry sieje. To Ludgarda,
Twoja małżonka, panie.

PRZEMYSŁAW

Wielki Boże!

Cóż to za obraz? Czy to sen? Człowieku,
Czyś ty złym duchem? Nie! To być nie może!
Czyżby to oni?

(Trąbienie z daleka)

Słuchaj! To herold. Dają znać o sobie,
By bramy miasta otwierać. Nie łatwo!
Trza wziąć je szturmem... bo wierna załoga
Jednej cegielki nie da wziąć bezkarnie.

(Trąbienie z bliska)

Tu odpowiada drugi herold, słuchaj!

GŁOS HEROLDA *(za sceną)*

Nie puścim więźnia, a gród weźcie szturmem.

PRZEMYŚŁAW

Szturmem brać każą gród, a tam Ludgarda!
Ludgarda moja! Człowieku, ja patrzeć
Będę na bój ten!

ALEKSY

Niedługo się skończy.
Poznasz moc moję, książę... Patrz! Rycerze
Z danym znakiem wodza pod mur spieszą
Z jaką ochotą!... w każdej piersi płonie
Żar nienawiści dla twych wrogów, książę,
Miłość dla ciebie. Patrz na twą Ludgardę,
Chciałaby sama wedrzeć się na mury,
Lecz stary książę hamuje rozwagę.
Idą pod mury... lecz i tu nie drzemią, –
Oto grad pocisków.

PRZEMYŚŁAW

Odparci... padają!
Rannych już kilku... trwoga, zamieszanie.
(woła)
Ludgardo!⁶⁴

W żadnym z przywołanych wcześniej tekstów dramatycznych książę Przemysław nie odnosił się do Ludgardy z takim szacunkiem i czułością podkreślającą emocjonalną więź łączącą współmałżonków. W opublikowanym fragmencie utworu Rapackiego żona księcia wielkopolskiego jest postacią czynną, wpływającą na losy dzielnic i polityczne sojusze, a w krytycznym momencie stającą na czele rycerskich hufców. Takie ujęcie tematu niewątpliwie przełamywało dotychczasowe schematy interpretacyjne, przedstawiające Ludgardę jako bierną, milczącą, cierpiącą w samotności ofiarę dynastycznych i politycznych ambicji Przemysła.

64 W. Rapacki, op.cit., s. 307.

Ukończona i opublikowana w 1880 roku powieść Józefa Ignacego Kraszewskiego zatytułowana *Pogrobel*⁶⁵ może być dziś postrzegana jako najciekawsza i najbardziej wyrafinowana pod względem artystycznym literacka konkretyzacja omawianego wątku. Akcja utworu rozpoczyna się około 1272–1273 roku na kaliskim dworze Bolesława Pobożnego, a kończy w Środę Popielcową, 8 lutego 1296 roku, w dniu zamordowania króla Przemysła II w wielkopolskim Rogoźnie. Tytuł mógł sugerować podjętą przez pisarza próbę przedstawienia biografii polskiego władcy na tle najważniejszych wydarzeń społeczno-politycznych końca XIII stulecia. Komentatorka twórczości Kraszewskiego słusznie jednak zauważyła, iż „kośćcem utworu jest tragedia Lukierdy”⁶⁶. Nieprzypadkowo ostatnim słowem, jakie w omawianej powieści powalony na ziemię król Przemysł II usłyszał przed otrzymaniem śmiertelnego ciosu, było imię jego pierwszej żony... Sam Kraszewski w zdaniu kończącym utwór podkreślił, iż życie Przemysła II oraz jego gwałtowne zakończenie były ściśle powiązane z biografią Ludgardy: „Tak skończył król ów siedmioletni, po którym płakali wszyscy. Lud widział w tym zgonie jego pomstę bożą za zgon niewinnej Lukierdy”⁶⁷. Pisarz z ogromną pieczołowitością wykorzystał dostępne w XIX stuleciu relacje kronikarskie, choć największą inspirację czerpał niewątpliwie z pism Długosza i Naruszewicza. Elementy całkowicie fikcyjne pojawiają się w dziele dopiero wtedy, gdy Kraszewski

musi wypełniać „białe miejsca” przekazu Długosza. Jednym z tych „białych miejsc” jest geneza nieszczęśliwego pożycia małżonków,

65 Pierwsze wydanie – zob. J.I. Kraszewski, *Pogrobel. Powieść historyczna z czasów przemysławowskich*, t. 1–2, Kraków 1880. Ukończona w Dreźnie „w dzień Zwiastowania N. Panny 1880” powieść ukazała się (jako utwór XI) w ramach edycji zatytułowanej *Powieści historyczne J.I. Kraszewskiego*, Kraków–Warszawa 1876–1889 (ogółem 29 powieści w 78 tomach). Wykorzystane jako tytuł powieści określenie odnosi się do narodzin Przemysła II (14 października 1257 w Poznaniu) ponad cztery miesiące po śmierci własnego ojca Przemysła I (zm. 4 czerwca 1257). Zob. K. Jasiński, *Genealogia Piastów...*, s. 40, 53.

66 E. Warzenica, *Posłowie*, w: J.I. Kraszewski, *Pogrobel. Powieść historyczna z czasów przemysławowskich*, Warszawa 1963, s. 260 (dalsze cytaty wg tego wydania). Na problem ten zwrócił uwagę W. Ratajczak, *Słowiańsko-germańskie pogranicze kulturowe w powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego „Pogrobel”*, w: *Europejskość i rodzimność. Horyzonty twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego*, red. W. Ratajczak, T. Sobieraj, Poznań 2006, s. 363–372.

67 J.I. Kraszewski, *Pogrobel...*, s. 254.

w powieści związana z osobą Niemki Miny. Ale chociaż sama Mina wyrosła z fantazji, jednakże wynika ona również z atmosfery lektury źródeł historycznych. Historia przekazuje nam pamięć Piastów nie tylko jako dzielnych wodzów, ale jako ludzi „gorącej krwi” [...]. Z fantazji pisarza i z kręgu spraw Ludgardy wypływa motywacja przyczyn udziału polskich rodów magnackich w zabójstwie Przemysława. Aluzję Długosza, wiążącą haniebną śmierć króla z karą bożą za morderstwo własnej żony, sprowadza Kraszewski na tory motywacji bardziej powiązanej przyczynowo. W sposób bardzo misterny wplótł w tok politycznej działalności króla dzieje nieodwzajemnionej miłości młodego Zaręby do nieszczęśliwej żony Przemysławowej i żądzą zemsty za jej zmarnowane życie wytłumaczył zorganizowanie przez Zarębę spisku na życie nie tyle króla w pierwszym rządzie, ile wiarołomnego małżonka i zabójcy własnej żony⁶⁸.

W powieści Kraszewskiego małżeństwo Przemysła II z Ludgardą zostaje zaaranżowane przez Bolesława Pobożnego, który w ten sposób nie tylko zamierza zawrzeć polityczny pakt ze szczecińskim dworem,

68 E. Warzenica, op.cit., s. 261–262. Należy dodać, iż cytowany fragment dobrze koresponduje z poglądami Kraszewskiego dotyczącymi istoty powieści historycznej, która – zdaniem pisarza – „przede wszystkim jest utworem sztuki. W nim więc zawsze prawda dziejowa staje podrzędnie i jako narzędzie, nie zaś cel. Żadna historia nie jest tak zupełną, nie daje nam tak spójnego, żywego obrazu, aby ów wcielić się dał, bez dodatków do powieści. Romansopisarza więc zadaniem jest pole w większej części białe zapełnić, umarłych wskrzesić do życia, czynności ich wytłumaczyć, oblicze nam pokazać [...]. Tu sztuka przychodzi w pomoc wątkowi historycznemu i wyobraźnia dotwarza, czego braknie, jedynoczy odłamki, buduje z gruzów” (J.I. Kraszewski, *Słowo o prawdzie w romansie historycznym*, w: idem, *Nowe studia literackie*, t. 2, Warszawa 1843, s. 179–180). Pisarz wielokrotnie podkreślał swój sceptycyzm związany z przekonaniem o możliwości rekonstrukcji przeszłości przez historyków. W obszernej recenzji opowiadania Karola Szajnochy pt. *Bolesław Chrobry* (wyd. Lwów 1849) Kraszewski pisał: „Ślady życia są zawsze znikome, niepewne, a tak ich niewiele, że po nich chodu przeszłości, jej barwy i oblicza dojąć trudno. W rozpacz tworzą sobie ludzie każdej epoki historją, na obraz i podobieństwo swoje, a prawda, której odsłaniają cząstkę tylko, pozostaje cała na wieki dla nas zakrytą. [...] Zapatrywanie się na przeszłość jest nieskończone, bo i ona nieskończenie rozmaita. Nie ma poglądu zupełnie fałszywego, jak nie ma nigdzie prawdy całej; większej wagi hipoteza śmiała a żywotna, niż blade powtarzanie poprzedników” (J.I. Kraszewski, *Okruszyny. Zbiór powiastek, rozpraw i obrazków*, t. 2, Lwów–Warszawa [s.a.], s. 19). Problemowi temu poświęcona została osobna monografia – zob. W. Danek, *Powieści historyczne J.I. Kraszewskiego*, Warszawa 1966. Warto przypomnieć w tym kontekście także uwagi M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *Narodowe mity początku*, w: eadem, *Kraszewskiego wizje przeszłości i przyszłości*, Lublin 1997, s. 19–37.

lecz także wymusić na młodym księciu zmianę dotychczasowego sposobu życia. Początkowo ukrywany przed stryjem i protektorem związek z niemiecką branką i nałożnicą Miną jest jednym z powodów szybkiego sfinalizowania dynastycznego kontraktu, w którym nie ma miejsca na romantyczne porywy. Wprowadzona uroczyście na poznański dwór Ludgarda od początku odczuwa niechęć i nienawiść męża. Skazana na samotność, spędzająca całe dnie w komnatach, otoczona podburzaną przez Minę służbą, nierozumiejąca miejscowych zwyczajów, okradana z przedmiotów przywiezionych z rodzinnego domu, znosząca w milczeniu zniewagi, głodzona, popadająca w chorobliwy letarg i skazana na zapomnienie księżniczka od pierwszych chwil pobytu w grodzie nad Wartą przeczuwała swoją śmierć. Podczas uroczystego wjazdu do grodu Ludgarda doświadczyła wizji, która stała się symbolicznym zwiastunem jej przyszłych losów:

Nie opodal na zamku widać tylko było szeroko rozwarte drzwi kościoła, w którego głębi pozapalane światła zdały się jakby katafalk otaczać. Z nowym przestrachem Lukierda oczy wlepiła w ten obraz wieszczy. I zdało się jej, że widzi trumnę całunem okrytą, otoczoną świecami, a w trumnie czuła siebie. Dreszcz ją przeszedł i lzy się z oczów polały.

Dokoła brzmiały okrzyki: „Witajcie! Żyćcie!” Trąby coraz głośniej huczały dzikim triumfem, niby urągając się łzom biednej⁶⁹.

Wkraczającemu do Poznania orszakowi towarzyszyło także inne zjawisko, budzące niepokój i – zdaniem wielu obserwatorów – zapowiadające „krwawe wypadki” na dworze Przemysła II:

Słońce, zniżając się ku zachodowi, pozbawione promieni, toczyło się jak krwawa kula, wkrótce mając w pościeli mglistej zatonać. Straszne swą rubinową czerwonością, płynęło powoli, patrzyło na ziemię zakrwawioną źrenicą, a ludzie trwożyli się tym obliczem rozgorzałym, które według nich gniew jakiś zwiastowało. Słonko gniewało się na ziemię.

69 J.I. Kraszewski, *Pogrobek...*, s. 48.

Stare niewiasty, brody popodpierawszy na wyschłych rękach, potrząsały siwymi głowami; wiedziały one, że takie w posoce umyte słońce prorokowało zawsze: mord, krew, pożogi, wojnę. A dlaczegóż właśnie tego siódmego lipca pokazało się z takim rozpłomienionym obliczem, gdy w Poznaniu oczekiwano na młodą księżną, którą Przemko ze Szczecina przywoził. Nawet duchowni skłonni byli widzieć w tym jakąś przestrozę, palec boży i stali posępni, poszeptując modlitewki⁷⁰.

Przemysł II w powieści Kraszewskiego nie uczestniczy osobiście w zbrodni, co więcej – nie wydaje bezpośredniego rozkazu pozbycia się żony. Podczas kłótni z Miną księżę wyraził zniechęcenie i irytację związane z równoczesną obecnością na dworze Miny oraz Ludgardy. Niemiecka kochanka potraktowała nieprzemyślany wybuch złości jako zgodę na morderstwo: „Powiedział, powiedział, żeby go od tego trupa uwolnić!”⁷¹. Wraz ze służącą Bertochą udusiła Ludgardę w bestialski sposób:

Mina ogromną poduszkę, którą miała już przygotowaną, narzuciła na jej głowę i rozpaczliwy krzyk stłumiła. Widać było konwulsyjnie poruszające się ciało biednej męczennicy, potem ręce i nogi wyciągnięte straszliwie skostniały, zdrewniały i bezsilnie opadły. Niemka dusiła z całych sił, a dwoje dziewcząt z zajądłością jej dopomagało. Krzyki i szamotanie się ustały, nastąpiła cisza złowroga. Bertocha z obawą przystąpiła, spoglądając na łożo, ale twarzy księżnej widzieć nie mogła, bo poduszki okrywały głowę, a palce Miny, jak szpony wciśnięte w nie, dusiły jeszcze już zaduszoną⁷².

Kraszewski – wyraźnie zainspirowany relacją Długosza – stara się również pokazać narodziny pieśni opowiadającej „o gwałtownej śmierci Lukierdy”, dzięki której weszło „w wiarę powszechną, iż księżę mord żony nakazał”. Czytelnik powieści dowiaduje się, iż ułożony w kręgu

⁷⁰ Ibidem, s. 45.

⁷¹ Ibidem, s. 126. W tym rozwiązaniu widać związki z opisem wydarzeń dokonanych przez Adama Naruszewicza w jego *Historii narodu polskiego*. Zob. przypis 50.

⁷² Ibidem, s. 158.

dworskim tekst został spopularyzowany w wielu wersjach w całej Wielkopolsce, a z czasem wykonywali go „po gospodach publicznych gęślarze, niewiasty uczyły się i roznosiły”⁷³.

Motyw rozpowszechnianej po kraju pieśni oskarżającej Przemysła II o zamordowanie żony pełni ważną funkcję w trzyaktowej balladzie dramatycznej Romana Brandstaettera zatytułowanej *Przemysław II*, wystawionej po raz pierwszy na scenie Państwowego Teatru Polskiego w Poznaniu 21 grudnia 1948 roku⁷⁴. Autor utworu ukazującego ostatnie lata życia Przemysła II (1294–1296) potraktował materię historyczną wyłącznie jako inspirację i w dość swobodny sposób połączył wydarzenia oraz postaci, odrzucając w wielu momentach ustaloną przez kronikarzy chronologię i logikę następstwa zdarzeń. Ludgarda pojawia się tylko na chwilę w I akcie utworu, pod koniec którego zostaje zamordowana przez służbę⁷⁵. Podczas rozmowy z arcybiskupem gnieźnieńskim Przemysł II dowiaduje się, że śmierć jego pierwszej żony stała się tematem powszechnie znanej pieśni:

PRZEMYSŁAW: Nie zabiłem jej.

ARCYBISKUP: Służebnice na nią zasadziliście, obojętność i bezkarność okazując dla sprawcy tej ohydnej zbrodni!

73 Ibidem, s. 182. Kraszewski pisał, iż pieśń „rozpowszechniła się tak, że z tęską jej nutą nieraz dwór książęcy w podróży się spotykał”.

74 Reż. Teofil Trzciniński, dekoracje i kostiumy Jan Kosiński, ilustracja muzyczna Stanisław Wisłocki. W roli Przemysła II wystąpił Kazimierz Wichniarz. Księżniczkę Ludgardę zagrała Teresa Waškowska. Spektakl został zrealizowany za dyrekcji Wilama Horzycy. Książka zawierająca tekst dramatu, informacje o premierze, pełną obsadę oraz zdjęcia z przedstawienia ukazała się kilka tygodni po pierwszej prezentacji nakładem Wydawnictwa Merkuriusz – zob. R. Brandstaetter, *Przemysław II. Ballada dramatyczna w trzech aktach*, Poznań 1949. Utwór nie doczekał się zbyt wielu komentarzy i opracowań. Warto w związku z tym przywołać artykuł M. Machowskiej, *Roman Brandstaetter a Przemysł II. Wokół źródeł, wokół literatury*, http://www.academia.edu/25662153/Roman_Brandstaetter_a_Przemysl_II_Wokol_zrodel_wokol_literatury [dostęp: 30 września 2017]. O utworze pisała Dobrochna Ratajczakowa w znakomitym szkicu *Tajemnice Poznania*, „Kronika Miasta Poznania” 1995, nr 4, s. 35. Jako opracowanie ogólne można potraktować tekst S. Jastrzębskiego, *W kręgu teatralnym*, w: *Nie zapomnimy. Świadkowie życia i czytelnicy o Romanie Brandstaetterze*, red. J.K. Pytel, Poznań 2002. Za udostępnienie wydania sztuki Brandstaettera pragnę serdecznie podziękować Panu Andrzejowi Jazdonowi z Działu Zbiorów Specjalnych Biblioteki Uniwersyteckiej UAM w Poznaniu.

75 Swoją rozmowę z mężem Ludgarda rozpoczyna od słów: „Od roku nie byliście na moich komnatach. Ważne zapewne zaszły zdarzenia, skoro mnie dziś odwiedzać”. R. Brandstaetter, op.cit., s. 12.

PRZEMYSŁAW: (z uporem) Nie ja ją zabiłem.

ARCYBISKUP: Wam się zdawało, że zbrodni tej nikt nie odczyta.

Omyliliście się! Idźcie w ulice i rynki waszych miast, a zobaczycie na rybałtowych teatrach widowiska grane o śmierci Ludgardy! Wędrowni śpiewacy o niej i o was pieśni śpiewają! Idźcie i posłuchajcie, a dowiedziecie się, co ludzie o was myślą! Nic tu wasza wściekłość nie znaczy. Zakazem i prześladowaniem ust rybałtowskich nie zamkniecie, ani oczu ludzkich nie oszukacie! Przez kamienne mury lochów prawda o pomstę wyje do nieba!⁷⁶

W tekście Brandstaettera wspomnianą pieśń polski władca poznaje kilka godzin przed swoją śmiercią. Na polecenie Przemysła straż dworska schwytała rybałta, który na jarmarku wykonywał ten utwór. Przyrowadzony przez kasztelana rogozińskiego przed oblicze króla śpiewak został zmuszony do występu, którego finałem mogła być jego śmierć:

PRZEMYSŁAW: Kto tę pieśń ułożył?

RYBAŁT: (przerażony) Ja. --

PRZEMYSŁAW: Czy wyznajesz winę?

RYBAŁT: Biednym jestem śpiewakiem. Ja śpiewam to, co w sercu ludu gra.

PRZEMYSŁAW: (szepcem) A skąd wiesz, co w sercu ludu gra?

RYBAŁT: Czuję.

PRZEMYSŁAW: Czym?

RYBAŁT: Moim sercem, miłościwy panie.

PRZEMYSŁAW: (tępo) Serce każę ci wyrwać, rybałcie, byś nie mógł śpiewać.

RYBAŁT: Cóż za korzyść z tego mieć będziecie, miłościwy panie? Serce ludu wyrwijcie, nie moje.

PRZEMYSŁAW: (gniewnie) Śpiewaj!

RYBAŁT: Miłościwy panie --

PRZEMYSŁAW: Śpiewaj! Śpiewaj tę pieśń! Chcę ją usłyszeć! Rozumiesz!?

76 Ibidem, s. 26.

RYBAŁT: Nie mogę --
 PRZEMYSŁAW: Śpiewaj, bo ci tę pieśń z życiem wyrwać każę!
 RYBAŁT (drży)
 PRZEMYSŁAW: Słyszysz łyku!?
 RYBAŁT: (niepewnym głosem)
 Ludgarda, biała księżna --
 Księżnej wiotka szyja --
 Księżna uduszona --
 Srebrzysta lelija -- srebrzystej leliji -- wiekuista sława --
 A przekleństwo wieczne --
 Dłoniom Przemysława --
 (umilkł przerażony własnym głosem)
 (milczenie)
 PRZEMYSŁAW: (wysłuchuje się w milknące echo piosenki, rzuca rybał-
 towi sakiewkę) Masz.
 KASZTELAN ROGOZIŃSKI I ŻOŁNIERZE (osłupieli)
 PRZEMYSŁAW: (znużonym szeptem) Puśćcie go wolno⁷⁷.

Warto zwrócić uwagę na kreację postaci Przemysła II, który po śmierci Ludgardy niemal obsesyjnie koncentruje swój wysiłek polityczny na opanowaniu Pomorza. Kosztem społecznych buntów drastycznie podnosi podatki, aby zakupić od Duńczyków okręty, które pozwolą mu zdominować wybrzeże Bałtyku. Jego pierwsza żona obecna jest jak widmo we wspomnieniach i w pogłębiających się wyrzutach sumienia. Słyszany w każdym miejscu i czasie szum morza, w którym zakłęte było imię pomorskiej księżniczki Ludgardy, można interpretować jako przestrożę i karę za przekroczenie ustanowionego przez Boga ładu. Poczucie winy zostało w tym przypadku zawarte w prześladowającym władcę obrazie morskich fal wyrzucających na brzeg zdeformowane przez żywioł przedmioty – ślady ludzkich dokonań i aspiracji. Także chwilę przed śmiercią, w Rogoźnie obleżonym przez zbuntowany lud i wojska Ottona Brandenburskiego, zdradzony przez żonę Małgorzatę, opuszczony przez rycerstwo i służbę, polski król słyszy szum morza:

77 Ibidem, s. 39–41.

Mieszczanie? (ledwo dosłyszalnym szeptem) A mnie się zdawało, że tam za oknami, u podnóża zamku, morze szumi. (po chwili) A to nie morze. To mieszczanie⁷⁸.

W kontekście niniejszych rozważań warto również przywołać wiersz *Nocą* opublikowany w 1931 roku na łamach wydawanego w Poznaniu czasopisma „Ilustracja Polska”. Podpisany intrygującym skrótem „Ste...” utwór był podszytą czarnym humorem stylizacją romantycznej ballady, zawierał wyraźne odwołania do dokonań Adama Mickiewicza i w dość nietypowy sposób nawiązywał do legendy o śmierci Ludgardy. Autor, wykorzystując realia pogrążonego w mroku nocy Poznania z lat trzydziestych, ukazał Przemysła II, który jako duch-powrotnik błąka się „od zmroku, aż dzień zaświta”, po pustych ulicach i bezowocnie próbuje odnaleźć drogę do zamku. Kara, na którą został po swojej śmierci skazany, jest okrutna i nie ma końca. Każdej nocy słyszy wołającą o pomoc księżniczkę, która w swojej komnacie jest duszona i wzywa pomocy. Duch Przemysła nigdy nie może dotrzeć do komnaty żony, aby w porę przeszkodzić działającemu na jego rozkaz zabójcy:

Pałą się martwo latarnie,
Po kątach czają się mroki...
Strach pełza przez środek jezdni
I liczy dalekie kroki.

Pogasły już światła w oknach,
Samochód przemknął z pośpiechem,
Strzał jakiś w bocznej uliczce
Stłumionem rozległ się echem.

Ktoś idzie, idzie bez celu,
Kroki się zbliżą, oddalą...
Mrok czarny z kątów wygląda,
Latarnie martwo się pałą.

78 Ibidem, s. 41.

Co noc tak błądzi po mieście
Od zmroku, aż dzień zaświta.
Człowiek go żaden nie ujmie,
Żadna się kula nie chwyta.

Chodzi po pustych ulicach,
Żebrak bezbronny, czy zbrodzień?
Czasem go ujrzy przed sobą
Spóźniony nocny przechodzień.

Zastąpi mu nagle drogę,
Ubiór w łachmanach, wzrok hardy:
„Pokaż mi, obcy człowiecze,
Drogę do mojej Ludgardy!”

„Na zamku, z mego rozkazu
Kat ci ją dusi, niebogę.
Woła mnie, woła ratunku...
Nie zdążę, zmyliłem drogę”.

„Noc całą woła tak na mnie,
Co noc jej biegnę z pomocą.
Nie mogę trafić do zamku,
Choć gwiazdy jasno migocą”.

„Od tylu, tylu stuleci
Spokoju znaleźć nie mogę.
Woła mnie, spieszę na pomoc...
Nie zdążę, zmyliłem drogę!”

Zniknął... Znów błądzi po mieście.
Kroki się zbliżą, oddalą...
Mrok czarny z kątów wygląda,
Latarnie martwo się palą.

Pałą się martwo latarnie.
Po kątach czają się mroki...
Strach pełza przez środek jezdni,
I liczy dalekie kroki⁷⁹.

W 2003 roku ukazał się kryminał historyczny Małgorzaty Klunder zatytułowany *Mord na zamku*, nawiązujący wprost do powielanej przez kronikarzy legendy o niewyjaśnionych okolicznościach śmierci Ludgardy. Akcja utworu rozpoczyna się 20 stycznia 1284 roku, kilka tygodni po pogrzebie księżniczki. Zaniepokojony plotkami abp Jakub Świnka powierzył zadanie zrekonstruowania ostatnich chwil życia pierwszej żony Przemysła II swojemu przyjacielowi z dzieciństwa, rycerzowi Tomaszowi Doliwie z Wierzbna. Spory wpływ na podjęcie decyzji o rozpoczęciu prywatnego śledztwa miała rozpowszechniana w oberżach i w zaułkach poznańskiego grodu pieśń, która w omawianej powieści zaprezentowana została zgodnie z przekazem Jana Długosza:

– Niczego na razie suponować nie chcę. Aleć w dwie niedziele później poczęło się gadanie między ludźmi, od którego włos dęba na głowie staje! Ni mniej, ni więcej miał książę polecić, by Ludgardę nieszczęsną dworki zadusiły! Pono księżna przeczuwając, że ją mąż zgładzić myśli ze świata, błagała go ze łzami i zaklinała, żeby niewieście i małżonce swojej nie odbierał życia, ale pomny na Boga i na uczciwość tak książęcą, jako i małżeńską, pozwolił jej wrócić do ojczystego domu choć w jednej koszuli; chętnie bowiem znosić będzie los nawet najbiedniejszy, byleby jej życie darował.

– Chryste Panie, Jakubie, cóż to za bełkot pijanego dziada spod bramy Wrocławskiej?! I ty takim bredniom ucha nakłaniasz?

– Hmm, to ostatniem posłyszał od biskupa Jana...

– Oj...

– Którén co prawda powtarzał jeno to, co mu jego szatny szepnął.

– Ten zasię w oberży przy piwie słyszał to od dziewczki Maryny!

I już jesteśmy w domu!

79 „Ilustracja Polska” 1931, nr 65 z 27 grudnia, s. 9.

– Powiadają, że nie ma dymu bez ognia. Zasię porachuj sobie, Tomaszu: księciu plany roją się wspaniałe, a tu żona bezpłodna, choć młoda jeszcze – gdzież tu jej śmierci czekać, nie wiadomo, komu najpierw pisane. Byli świadkowie kłótni...⁸⁰.

Prowadzone wspólnie z żoną (Janiną z Gorczyńskich) śledztwo nie tylko kieruje uwagę Tomasza Doliwy w stronę bezpośredniego otoczenia księcia, lecz także skłania do pobytów m.in. w poznańskich szynkach, w których można było usłyszeć wspomnianą pieśń. Stopniowo, za sprawą działań dwójki „detektywów”, czytelnik zostaje wprowadzony w świat dworskich intryg oraz rodzinnych, majątkowych i erotycznych zależności współtworzących realny obraz bezwzględnej walki o władzę. Uduśnienie we śnie spodziewającej się dziecka (!) Ludgardy okazuje się aktem zemsty na księciu Przemyśle II dokonanym przez jego siostrę stryjecną Jadwigę oraz dworskiego dostojnika Przedpełka⁸¹. Ten ostatni okaże się też inicjatorem plotki, a przez to, pośrednio, współtwórcą pieśni przedstawiającej Przemyśla II jako – niemogącego doczekać się męskiego potomka – mordercę swojej żony. Inspirowana dokonaniem Agathy Christie, ciekawie skonstruowana, przywołująca obraz średniowiecznego Poznania powieść Małgorzaty Klunder rozpoczyna się od słów, które dosadnie oddają sposób potraktowania przez współczesną autorkę historycznej materii: „To jest kryminał, a nie powieść historyczna. Jeśli historyk miałby wątpliwości co do faktów, tym gorzej dla jego profesji”⁸².

Akcja powieści Elżbiety Cherezińskiej zatytułowanej *Korona śniegu i krwi* (wyd. 2012) rozgrywa się pomiędzy majem 1253 a lutym 1296 roku. Niezwykle rozbudowana, wielowątkowa, niepoddająca się jednoznacznej klasyfikacji formalnej narracja nie tylko odwołuje się do rozwiązań zaczerpniętych z poetyki powieści historycznej, lecz także zwraca uwagę czytelnika na chwytliwy charakterystyczny dla powieści sensacyjnej, przygodowej, obyczajowej oraz fantasy...⁸³. Książka Chere-

80 M. Klunder, *Mord na zamku*, Poznań 2003, s. 28–29.

81 Mam nadzieję, iż Życzliwy Czytelnik zechce wybaczyć mi ujawnienie rozwiązania zagadki kryminalnej...

82 M. Klunder, op.cit., s. 5.

83 O swoim stosunku do powieściowej formy oraz sposobach wykorzystania historycznych źródeł autorka wspominała w kilku wywiadach prasowych – zob. m.in. *Chrobry jak milion dolarów. Z Elżbietą Cherezińską rozmawiała Katarzyna Surmiak-Domańska*,

zińskiej, postrzegana przez niektórych krytyków jako piastowska *Gra o tron*, przedstawia niemal całą biografię Przemysła II wpisaną w szeroki kontekst historii Polski w dobie rozbitcia dzielnicowego. Krwawe starcia złażnionych poszerzenia swojego władztwa książąt, ich polityczne spiski i ambicje nie są jedynym tematem powieści, która – oprócz zatopionego w literackiej fikcji historycznego konkretnego – przynosi obraz świata będącego swoistą areną zmagania pogańskich kultów z chrześcijańskim porządkiem, w barwny sposób prezentuje kulturę rycerską i prowadzi w stronę przesyconej mistyką symboliki królewskiej władzy, nasycy wyobraźnię współczesnego czytelnika obrazami odkrywanych w podziemiach gnieźnieńskiej katedry manuskryptów zawierających historię o potomkach Bezpryma i źródłach pogańskiej reakcji z początku XI stulecia.

Związek Przemysła II i Ludgardy (w powieści – Lukardis) stanowi w tym utworze jeden z ważniejszych wątków, którego realizacja może zaskoczyć nie tylko ortodoksyjnych historyków. Udany pod względem uczuciowym i erotycznym związek rozpadł się pod wpływem służącej Czeremchy, która jako wilkołaczycza, a później Przywra⁸⁴, stopniowo pozbawiała księżniczkę sił witalnych i wprowadzała ją w emocjonalny letarg. Zatraskany o los swojej żony księżę, widząc bezradność nadwornych medyków, poprosił kościelnego dostojnika o duchowe wsparcie i walkę z siłami ciemności, które zniewoliły jego żonę. Konfrontacja abpa Jakuba Świnki z demonicznymi mocami zakończyła się śmiercią księżniczki. W rozmowie z duchownym, już po śmierci Lukardis, Przemysł wspominał o rozpowszechnianych na poznańskim dworze pogłoskach:

- Wiesz, co gadają ludzie?
- Wiem. Jedni mówią, że ja ją zabiłem, drudzy, że jej dwórki.
- Te panny piękne? – Jakub podniósł głowę znad kłęcznika.

„Książki. Magazyn do czytania” 2015, nr 1 z 17 lutego, s. 36; *Kobieta z piekła rodem. Z Elżbietą Cherezińską rozmawia Marta Grzywacz*, „Wysokie Obcasy” 2017, nr 41 z 18 lutego, s. 10.

84 Próbujący uratować Lukardis abp Jakub Świnka dowiedział się, iż Przywra to – w porównaniu z wilkołaczyczą – „istota dużo niższego rzędu, brudny, nijaki byt, który wysysa życie ze swego żywiciela, uzależnia go od siebie, tak jak i on jest uzależniony, aż pozbawi go życia do szczytu”. E. Cherezińska, *Korona śniegu i krwi*, Poznań 2012, s. 491.

- Ja słyszałem tylko o tobie. Źeś zabił, bo nie mogła mieć dzieci. Pogadają i przestaną.
- Czy możemy ją pochować w poświęconej ziemi?
Jakub przeżegnał się i wstał.
- Ona umarła. Nie targnęła się na własne życie, nawet jeżeli to tak wyglądało. Nie widzę przeszkód, by księżna pani miała spocząć w chrześcijański sposób. Tu, w Gnieźnie, gdzie jest stare i nowe. Pochowaj ją⁸⁵.

Przywołane powieści Klunder i Cherezińskiej z powodzeniem wprowadziły omawiany wątek w krąg współczesnej kultury popularnej. Czynią to samo, niemal codziennie, poznańscy przewodnicy miejscy, którzy pokazują zwiedzającym Górę Przemysła, usytuowaną niedaleko Starego Rynku. Zatrzymując się na ul. Ludgardy, prezentują miejsce, w którym znajdują się relikty zamku budowanego przez księcia Przemysła II w drugiej połowie XIII stulecia⁸⁶. Przypominają zazwyczaj

85 Ibidem, s. 492. Warto przypomnieć, iż powieść Cherezińskiej została zrealizowana w formie słuchowiska. W trwającym prawie 30 godzin spektaklu radiowym wzięło udział ponad 80 aktorów. Nagranie przygotowane przez Irenę Goszczyńską jest jedną z największych produkcji w historii poznańskiego Radia Merkury. Reżyserem słuchowiska był Robert Mirzyński, a muzykę skomponował Tadeusz Gauer. Za mastering odpowiadała Edyta Mosińska. W roli Ludgardy wystąpiła Barbara Prokopowicz. W postać Przemysła II wcielił się Łukasz Chruszcz. Audiobook wydało (na trzech płytach CD, w formacie mp3) poznańskie Wydawnictwo Zysk i S-ka w maju 2013 roku.

86 Zob. Z. Dolczewski, *Cesarskie palatium króla Przemysła (uwagi dyskusyjne)*, w: *Przemysł II. Odnowienie Królestwa Polskiego*, red. J. Krzyżaniakowa, s. 333–336; idem, *Krótką historią zamku królewskiego w Poznaniu*, w: *Zamek królewski w Poznaniu. Zarys historii, badania archeologiczne, działania na rzecz restytucji*, Poznań 2004, s. 10–25; H. Ziółkowska, *Czas powstania i osoba fundatora tzw. zamku Przemysława w Poznaniu*, „Kronika Miasta Poznania” 2004, nr 4, s. 27–38; J. Skuratowicz, *Jak wyglądał zamek Przemysłów?*, ibidem, s. 39–46. Z nowszych publikacji, wskazujących możliwości innego ujęcia dziejów średniowiecznej architektury zamku poznańskiego, warto przywołać artykuł Tomasza Ratajczaka zatytułowany *Średniowieczny zamek królewski w Poznaniu. Uwagi na temat chronologii i genezy architektury*, w: *Przemysłowie wielkopolscy...*, s. 15–32 (tu m.in. krytyczne omówienie dotychczasowego stanu badań). Historyczny i legendotwórczy potencjał Góry Przemysła wykorzystali twórcy plenerowego widowiska zatytułowanego *Historia krwawa Ludgardy i Przemysława*, zaprezentowanego 29 i 30 września 2001 roku, przygotowanego wg scenariusza Jacka Kowalskiego, który wystąpił w roli Dziada Lirnika. W wyreżyserowanym przez Dorotę Latour spektaklu zagrali m.in. Katarzyna Pawłowska, Mieczysław Hryniewicz, Marcin Liber. Elementem widowiska była muzyka zagrana przez zespół Dulce Melos na rekonstrukcjach instrumentów z epoki. Przedstawienie

legendę opowiadającą o duchu jasnowłosej księżniczki pojawiającym się na murach nieistniejącego już zamku oraz towarzyszącym jej rycerzu w czarnej zbroi, który błąkał się pod bramą warowni wpatrzony w postać nieszczęśliwej niewiasty. Zwiedzający poznańską katedrę mogą dziś usłyszeć opowieść, której osnowa została utrwalona już w *Rocznikach...* Jana Długosza i *Kronice Janka z Czarnkowa*. W 1371 roku piorun, który uderzył w jedną z katedralnych wież, miał wedrzeć się do wnętrza świątyni i uderzyć płaskorzeźbę przedstawiającą Przemysła II i Ryksę, co miało świadczyć o dokonanej zbrodni i wiecznym potępieniu polskiego władcy⁸⁷.

W 2004 roku jedno z poznańskich wydawnictw opublikowało tom zatytułowany *Znane Wielkopolanki*. W książce, nad którą honorowy patronat objął ówczesny Wojewoda Wielkopolski, znalazły się szkice prezentujące m.in. sylwetki piosenkarek, aktorek, reżyserek, menedżerek, lekarek, działaczek społeczno-politycznych, których dokonania miały wyrazisty wpływ na dzieje i współczesny wizerunek regionu. Wśród zamieszczonych w tej pracy biogramów znalazł się tekst poświęcony zmarłej w niewyjaśnionych okolicznościach pierwszej żonie księcia Przemysła II⁸⁸. Na przekór lapidarnym relacjom kronikarzy Ludgarda przemówiła donośnym głosem...

było jednym z wydarzeń uświetniających obchody 750-lecia lokacji Poznania. Realizatorzy wykorzystali możliwości techniki laserowej, aby stworzyć wizję dawnej zamkowej wieży. Zapowiedzi przedstawienia ukazały się m.in. na łamach lokalnego dodatku do „Gazety Wyborczej” – nr 225 z 26 września 2001, s. 7; nr 227 z 28 września 2001, s. 11.

- 87 Długosz pisał: „Piętnastego kwietnia [1371 – K.K.] wskutek uderzenia pioruna uległy zburzeniu szczyt prawej wieży katedry poznańskiej i najdalej wysunięta część narożnika tej wieży. Nadto piorun, wpadłszy gwałtownie przez małą dziurę w suficie do kaplicy królewskiej, uderzył mocno. Wstrzymał się jednak od wszystkiego, co się znajdowało w kaplicy, a rozbił doszczętnie – jakby tylko tego przyszedł dokonać – wyrzeźbione na ścianach kaplicy podobizny króla polskiego Przemysława i jego małżonki Rychy [Ryksy – K.K.]. To zdarzenie uważano za szczególny znak”. J. Długosz, *Roczniki czyli Kroniki sławnego Królestwa Polskiego*, ks. 10, przeł. J. Mrukówna, oprac. tekstu łącińskiego D. Turkowska, M. Kowalczyk, red., komentarz Z. Perzanowski, Warszawa 2009, s. 34. Janko z Czarnkowa (ok. 1320–1387) w swoim dziele (*Kronika Janka z Czarnkowa, przetłumaczona według tekstu wydanego przez Augusta Bielowskiego w drugim tomie „Monumenta Poloniae Historica” przez B.M.J., Lwów 1907, s. 22*) zamieścił informację, iż opisywany wypadek zdarzył się 23 marca 1371 roku. Zob. także J. Nowacki, *Kościół katedralny w Poznaniu. Studium historyczne*, Poznań 1959, s. 441–442.
- 88 M. Rezler, *Ludgarda – nieszczęsna księżna*, w: *Znane Wielkopolanki*, Poznań 2004, s. 30–36.

Maria Lisiecka

Ludgarda

[Maria Lisiecka, *Ludgarda*, w: eadem, *Z przeszłości Poznania. Legendy i opowiadania*, Poznań 1916. Przedstawiający śmierć Ludgardy fragment opowiadania (s. 82–88) podaję do druku z zachowaniem pierwotnej pisowni i składni].

V

O świcie

– Nianiu!

– Cóż, moja królowo?

– Czy noc już blisko?

– Nie, dziecino, serdeńko, gwiazdy dopiero co weszły; a czemuż to pytasz, doniu?

– Bo mi tak dziwnie czegoś smutno, nianiu.

– Nie pierwszy to raz, że smutno i nie ostatni pewnie, królowo. Takeś pobladła; cóż ci to, gołąbko?

– Pomóż mi wstać, nianiu, siądę przy kominie, ty usiądź przy mnie i powiedz co o dziadku, powiedz, jak było tam, u matki, nianiu.

Pomogła stara ubrać się swej pani, zarzuciła na wąż jej ramionka futro lekkie, purpurą podbite, ujęła ją potem mocno pod rękę i wolno prowadziła w głąb komnaty, gdzie ogień wesołym blaskiem trzaskał w kominie. Usadowiła ją potem na ławie, wysoko skórąmi zasłanej.

- Te wszystkie to od kniazia Kiryłły, prawda?
- Tak, moja dziecino.
- Jak też tam teraz Jewusi, pewnie dzieci ma wiele?
- Ano, jak każda po ślubie, serdeńko.
- Ja nie mam ich przecie...
- Nie masz, królowo, więc smutno ci samej i źle.
- Nie dlatego, nianiu. Źle mi, bo Przemko tak inny teraz, niżli był dawniej. Nie widziałam go dawno. Mówił mi pan Rawa, że król ciągle sprawami zajęty.
- Musi tak być, dziecino.
- Mnie się zaś widzi inaczej jakoś. I dawniej miał sprawy takie jako dzisiaj, a przecie był inny. Cóż to być może?
- Nie wiem ci, Luteńko, nic nie wiem, ja stara już bardzo. Pewnie się odmieni.
- Nie odmieni się, nianiu, bo jest coraz gorzej, a mnie tak smutno. No mówże co, nianiu...
- Mówię już, królowo. Dawno już, dawno był królewicz, doniu...
- Nie to, nie to, nianiu.
- A cóż ci rzec mam, królowo?
- Miesiąc już na niebie?
- Pewnie, że już świeci, ale cóż ci, Luteńko, ty coraz to bledsza...
- Nic mi nie jest, nic... Pan Rawa mówił, żebyś ty odeszła dzisiaj przed północą jeszcze. Chce pomówić ze mną.
- Dziś jeszcze, królowo?
- Tak mówił, chce mi rzec coś o królu.
- Jakoś mi to dziwno, doniu. Po nocy ma ci coś mówić? Możeś ty się przesłyszała, dziecino.
- Nie, nianiu, przyjdzie z pewnością, tobie zaś odejść kazał. Mówił, że o królu będzie mówił ze mną. Może się przecież wszystko odmieni. Cóż myślisz, nianiu?
- Nic nie wiem, dziecino, tylko mi dziwno jakoś, coraz dziwniej...
- Nianiu!
- Cóż, moja królowo?
- Podaj mi rękę i do okna prowadź. Chcę widzieć niebo i gwiazdy srebrzyste. Tak mi źle czegoś. Do nocy jeszcze daleko?
- Daleko, dziecino.

- Ty płaczesz, nianiu?
- Modlę się, królowo.
- Módlmy się więc razem.

Uklęły obie przy oknie rozwartem, a księżyc smugą świetlistą opromienił im czoła.

Głuchy, wilgotny szum wichru grał smutny hymn na pochylonych, rozchwianych drzewach, a tam... w srebrnej powodzi światła miesięcznego przesuwwały się jako fale rozkołysane wspomnienia dni tak niegdyś szczęśliwych.

- Wróćcie się, wróćcie – szeptały pobladle usta Ludgardy.

Oczy swe promienne podniosła ku gwiazdom, a myśl biegła daleko, daleko do umiłowanych miejsc, do sadów dziadowych, gdzie była szczęśliwą, do kolan mateńki. – Och, pójść tam na klęczkach, przypaść do niej piersią, objąć rękoma! Powiedzieć tym najdroższym, że źle jej na świecie, że nie chce być królową, że chce zostać u nich, u kolan matczynych, jak niegdyś, jak dawniej...

I oto nagle dusza w niej się rozdarła. Rozpacz nieopisana i tęsknota wypełzły z niewiadomej kryjówki ducha i poczęły smagać serce i mózg bezlitosnym bólem. Zawyla w niej męka... Osunęła się cicho ku ziemi i trwała tak we łzach...

Aż z nagłą ruch się uczynił za drzwiami. Podniosła stara Ludgardę z ziemi, otarła oczy zwilżone łzami. Do komnaty weszły służebne, a stanąwszy z głowami kornie schylonemi oznajmiły swej pani, iż król niebawem przybędzie.

Zdziwienie odbiło się na oczach Ludgardy, a potem nagła jakby radość rozkwitła na licach, a zwracając się do starej, rzekła prawie z weselem:

- A widzisz, nianiu, pewnie się odmieni, a tak się smuciłam.
- Odmieni się, doniu, pewnie się odmieni. – Panu Bogu chwała. – Ale czas już na mnie, bywaj mi więc serdeńko.
- Idziesz już, nianiu?
- Idę, córuchno. Ostańże z Bogiem, rankiem tutaj zajrzę.

I wyszła stara.

Dworki zaś Ludgardy stały pod ścianą nieporuszone, aż znak im ręką dała, więc się zbliżyły.

- Jaką przynieść szatę rozkażesz, królowo?

– Przynieście mi białą, tę w złote gryfy szytą; chcę być dzisiaj piękna dla króla mego.

Spojrzały po sobie służebne, czoła im pobladły. Jedna z nich spytała:

– A klejnoty wdziejesz pani?

– Perły mi podajcie; te, które pan mi dał na zrękowiny.

Postawiły przed Ludgardą skrzynię nabijaną. Sięgnęła po klejnoty drobną rączką a wyjąwszy z niej długie pasma pereł, na piersi jąta je zawieszać. Lecz nagle, jak niegdyś, perły się rozsunęły i ku ziemi spłynęły wężem połyskliwym.

Brwi na czole Ludgardy się zbiegły, odsunęła ręką skrzynię z klejnotami i rzekła:

– Nie chcę już ich więcej. Szaty mi wdziejajcie.

Wprawne ręce dworek suknię jej wdziewały i włosy trefiły. A kiedy stanęła już całkiem ubrana, weszła do izby ze skrzynką na ręku najstarsza z dworek, imieniem Krystyna.

– Z czym przychodzisz, Krystyno?

– Od króla z podarkiem – rzekła, stawiając skrzynkę u stóp księżnej.

Skinęła potem na służebne, by wyszły, a kiedy ich już w komnacie nie było, wyjęła ze skrzyni łańcuch złocisty, a ukazując go Ludgardzie, mówiła:

– Pan go wam przysyła, miłościwa księżno, życzy też sobie, byście go zawdziali.

– A przyjdzie tu zaraz?

– Już pewnie nadchodzi.

Do rąk wzięła Ludgarda łańcuch złocisty, a potem rzekła:

– Ciężki on, Krystyno.

– I mocny, pani, ze złota kowany.

– To mi go zawdziej, a spiesz się, Krystyno – zdaje się, że król już nad...

– Nie ujrysz go już, pani – rzekła służebna i w chwili jednej łańcuchem opasała obnażoną szyję Ludgardy tak mocno, że aż złoto zgrzytnęło, otarłszy się o siebie.

Długą chwilę trzymała w dłoni łańcucha ogniwa, a kiedy z rąk je puściła, opadły ku ziemi z ciężkim łoskotem.

Drzwi się rozwarły w tej samej chwili i Rawa jak śmierć blady wpadł do komnaty.

– No i cóż, Krystyno?

– Oto masz ją, panie. Już się nie rusza. Mocny był łańcuch ze złota kowany.

– Weźmij go sobie, a teraz chodźmy.

Świt się czynił na niebie i ozłocił obłoczki niby lekką przędzą. Cichość była na świecie, cichość w zamku całym. Wąskimi korytarzami wlokła się staruszka, do komnat Ludgardy zmierzając. Drzwi cicho rozwarła, a stąpając lekliwie, weszła do izby, powtarzając szeptem:

– Tysz, tysz, serdeńko, wołałaś mnie, więc przyszłam. Tysz, moja doniu. Ale cóż ci to, chudziatko, że się nie ruszasz? Zimne masz rączęta, daj, a rozgrzeję je na piersiach własnych.

Lecz nagle zachwiała się stara i do ziemi przypadła.

– Zabili mi donię – krzyknęła i tak już została...

A zorza wschodząca pierwsze swe blaski rzuciła na martwą głoweczkę Luteńki i oblała ją łuną złocistą.

Zamek spał jeszcze.

Zygmunt Nardycz (Marek Bauman)

Ludgarda. Dramat w 3-ch aktach z epilogiem

Opracował i podał do druku Krzysztof Kurek

[Pochodzący z 1919 roku rękopis jest przechowywany w zbiorach Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu: sygn. T-82, zeszyt 19,5 × 16,5 cm, k. 1–33, na stronie tytułowej prywatny adres autora („M. Bauman, Łódź, Aleja 1 Maja 42”) oraz okrągła pieczęć z napisem „Państwowy Teatr Polski w Poznaniu. Biblioteka” wraz z zapisanym ręcznie dawnym numerem inwentarzowym. Na ostatniej stronie *Epilogu* autor umieścił datę ukończenia utworu. Dramat został odnotowany w *Katalogu rękopisów teatralnych Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu* pod redakcją Aliny Domańskiej (Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Poznań 1990, s. 20). W niniejszej edycji zachowano oryginalną pisownię, składnię i interpunkcję.

Pominięty został *Epilog dramatyczny* opatrzony tytułem *Przemysław*. Fragment ten opowiada o ostatnich chwilach życia i zabójstwie polskiego władcy. Śmierć zadana podczas snu przez „Brandenburskiego pana” jest rezultatem spisku zawiązanego przez dworzanina Sędzimira i Ryksę szwedzką – drugą żonę Przemysła. Jedną z przyczyn zdrady jest niechęć do małżonki spowodowana narastającym przez lata poczuciem winy za śmierć... Ludgardy. *Epilog* należy potraktować jako całkowicie fikcyjną, odrzucającą chronologiczny i historyczny porządek, niemal fantastyczną wariację na temat zabójstwa. Trzeba bowiem przypomnieć, iż tragiczna śmierć Przemysła II (8 lutego 1296) nastąpiła w trakcie jego trzeciego małżeństwa z Małgorzatą Brandenburską (ur. 1270 – zm. 1315; ślub ok. 13 kwietnia 1293), córką brandenburskiego margrabiego Albrechta III. Ryksa szwedzka, druga żona Przemysła II (ślub 11 paź-

dziennika 1285) i ówczesna księżna wielkopolska, zmarła między 1289 a początkiem 1293 roku, a więc przynajmniej trzy lata przed zamordowaniem polskiego króla].

OSOBY

PRZEMYSŁAW WIELKOPOLSKI

LUDGARDA, jego pierwsza żona

SĘDZIMIR

JAGNA

STARUCHA

DWORZANIE i DWORKI

DOZORCA WIĘZIENIA

AKT PIERWSZY

(komnata księżnej)

LUDGARDA i DWORKA

LUDGARDA

Omija mą świetlicę. Już tyle razy słyszałam krok jego, coraz bliższy, coraz cichszy. Stawał. Zamierałam. Znów kroki. Oddalał się. Czemu tak? Czemu nie możemy przewyciężyć naszej doli? Na jasne niebo naszego szczęścia ciemne chmury zwionęły, zgromadziły się i jasne słoneczko zakryły. Niema mroczności końca.

A choć go nie ma, to jakbym go widziała stojącego tam w kącie, a oczy jego wglądają się we mnie z wyrzutem.

A mnie co? Jeny oczy powiekami zasłonić i sromać się, i sromać się¹, i mówić sobie: winnaś, winnaś, winnaś.

JAGNA

Nie winnaś. Taka ci dola wypadła. Przecie byś pragnęła tulić dziecinę, chować mu syna na chwałę, by mu następcą był, by dziedziczył trud.

1 sromać się – wstydzić się

LUDGARDA

Lękam się, że przyjdzie chwila, gdy się i miłowanie jego skończy. A wówczas ważyć będzie ciężko myśl, co krążyć pocznie wokół niego, a potem weźre się w niego.

DWORKA

Przywołać staruchę?

LUDGARDA (ocknęła się)

Czemu się pytasz? Przestań. Daj jeszcze tak trwać. Odbiega mnie księżę, choć kroki często kieruje k'mej świątlicy², bo nie chce gniewowi dać się porwać i lżywym słowom z uwięzi zerwać. Ale zmarła w nim nadzieja i ponuro kroczy po gościńcu żywota, co nie jest bezkresny, bo nie rozlega się tu dziecinny płacz, ni swawolny śmiech. A ja nie chcę ku niemu iść, nie chcę w oku żalu czytać, zem winna.

JAGNA

Eh! Wina taka, co nie w człeka mocy. Że Bóg nie zwolił ci dzieciny³ i przetoś księciu niemiła.

LUDGARDA

Przestań. Obuchem walisz w serce.

JAGNA

Boś przywarła do twej dumy i nie chcesz nijak jej odbiec.
Przywołać staruchę?

LUDGARDA

Jakże ma mnie miłować przez lubczyki? Nie tak się to poczęło. I czy to odmieni?
(wstała, ku dworcu idzie)

2 *k'mej świątlicy* – ku mej świątlicy (tu w znaczeniu – ‘w stronę mojej komnaty’)

3 *Bóg nie zwolił ci dzieciny* – Bóg nie obdarzył cię łaską macierzyństwa

Waham się. Radujesz się, zem przychylna twej mowie. Ale gdybyś wiedziała, co w czarną noc widzę, gdybyś słyszała mój szloch, co w poduszce kona.

(nagle dworkę ku sobie przygarnęła, długo w nią się wgląda⁴)

Pamiętaj bym cię nie skłęła.

(drzwi rozwiera)

Wiedziesz mnie gdzieś – nie wiem gdzie... nie wiem, czy dobrze czynię, zem ci posłuszna, bo ostatnia opora⁵, ostatnia otrwałość⁶ rozplywa się... i nic nie ma... Idź.

DWORKA (wybiegła)

(drzwi się za nią zawarły)

LUDGARDA (wpada w zadumę)

Nie wierz, mój panie, co się dzieje tu ze mną i co się stanie. Obyśmy to przetrwali.

(ramiona ponad głową wzniosła, sięgnęły dłonie muru, jakby w jego chłodzie rozkosz ukoju znachodziły)⁷

(odwróciła się)

(drzwi mocniej zawarła)

(k'sobie⁸ ciągnie)

(ktoś je szarpie)

(chce wnijść)

LUDGARDA (nie zezwała)

(ktoś kosturem zastukał)

Jakie straszne! Wdzierają się w me życie. Błyska myśl, że ono przemija.

Nie puszczę, może powstrzymam biegnący w dal czas.

(Umilkło wszystko. Potem szelest, szmer jeno słyhać)

(nasłuchuje)

4 *długo w nią się wgląda* – długo się w nią wpatruje

5 *ostatnia opora* – ostatnia przeszkoda

6 *ostatnia otrwałość* – ostatnia wątpliwość, ostatnie wahanie

7 *rozkosz ukoju znachodziły* – rozkosz ukojenia (spokoju) znajdowały

8 *K'sobie* – ku sobie

Boże! jak się to wszystko staje. (Drzwi puściła) Krótka zaledwie chwila
minęła.
(odstępuje)

STARUCHA (wchodzi, nisko się kłania)

Broniłaś mi wejścia. A jam dla twego szczęścia przybyła. Słyszałam
o twej niedoli. O, wiem ja, co serdeczne miłowanie, co odbieźenie⁹
przez męża.

LUDGARDA

Wiesz?

STARUCHA

Przypatruję się cięgiem. Przychodzą do mnie. A każdy inaczej powiada,
a każdym inaczej los-wicher pomiata. Stają tedy ja nad tem urwi-
skiem, pod którym nieszczęście spoczywa i litośnie odchyłam kroki
w przepaść wiodące.

Widzisz, tak się zasłuchałaś.

LUDGARDA (tylko głową potrząsa)

STARUCHA

Nie rozwieram ci rojeń wrót. Nie powiadam niebywałych gadek. Bo jest-
-ci prawda w mem działaniu. Bo każde zdziebełko nie napróżno
stworzone, bo każda roślinka k'czemuś jest¹⁰.

LUDGARDA

Ach, gorycz przywoływania i działanie takie!

STARUCHA

Tak, tak. Nie chcesz przez lubczyki. Ale widzisz, serdeńko, dla niego to
czynisz. Wszystkobyś dała, by jeno się stało, by łaska boska na ciebie
spłynęła.

9 odbieźenie – tu w znaczeniu 'odtrącenie'

10 każda roślinka k'czemuś jest – każda roślinka do czegoś służy

(rozkłada sakwy)

Trawy mam wszelakie od wszelakich dolegliwości. Wyszukam, wydobędę, wywaru się napijesz.

(spojrzała)

Nie słuchasz.

LUDGARDA

Kroki... zmierza tu... bliżej...

(nasłuchuje)

(kroki coraz bliższe)

(potem głucho milczenie)

LUDGARDA (szepcem)

Stanął.

(sama w postawie oczekującej, przechyliła się coraz bardziej ku drzwiom)
(oddalających się kroków szelest)

LUDGARDA (szepcem)

Poszedł.

Cięgiem tak. Brak mu śmiałości wniknąć. Boby się coś zdarzyło.

(dłoń staruchy chwyciła)

Słuchaj, starucho. Już teraz troskę o życie tobie powierzam. Już sprzeciwu nie dojrzysz na mej twarzy, ni go usłyszysz w słowie. Milczeć będę i trwać, i robić, co mi rozkażesz. Tak, człek musi czynić, co może.

A jeśli i to nie pomoże! A jeśli i to nie pomoże!

(wstrząsa nią)

Hej, myśl się po bezdrożach błąkała, kędy kosy śmiertelnej słyszać brzęk, kędy zapomnienie zlega.

STARUCHA

Przestań! Nie trza tak mówić. Czemu tracić nadzieję? Czemu w pomrokę kroczyć, a nie w słoneczny blask?

Daj dłoń, wróżyć będę.

(przygląda się)

LUDGARDA (grę twarzy śledzi)

STARUCHA (oczy przetała, jeszcze raz patrzy, bardziej się wgląda¹¹)

LUDGARDA (zaziera jej w oczy)
(widzi przerażenie na twarzy Staruchy)
Mów! Strach ci z oczu patrzy.

STARUCHA (wzrok od dłoni oderwała, jakby omglenie chciała z siebie strząsnąć)
Zagmatwane. Nie mogę dojrzeć.

LUDGARDA
Widzisz! Mów! Czemu łąać? Jeśli straszne... Czy może być tak straszne?
Czy może być straszniejsze jakom pomyślała?
(wstrząsa nią)
Wiedzieć muszę, mów!

STARUCHA
Puść, nie szarp. Powiem.

PRZEMYSŁAW (na progu przed chwilą stanął)
Precz!

STARUCHA (sakwę i kij chwyciła)
(ucieka)

PRZEMYSŁAW
Czemu gwarzysz ze Staruchą? Czemu ona tutaj?

LUDGARDA
Gwoli naszemu szczęściu, bym ci była miła, by się odstało, by się zła dola przełamała.

11 wgląda – przygląda, wpatruje

PRZEMYSŁAW

Walczysz?

LUDGARDA

Jakże inaczej?

PRZEMYSŁAW

Miłujesz?

LUDGARDA

O, panie!

(oparła głowę na jego piersi, płacze)

Znowu razem, a ja widziałam we śnie drogę w dal wybiegającą, a na niej ja – ja sama po grudach idąca. Stopy się krwawiły, ciche jęki płynęły. Chciałam by ktoś wspomógł. Nie mogłam wymówić imienia. I to takie straszne, bo tej drogi końca nie było widać. Potem nagle poczęła się puszcza, słychać było granie rogów. Wybiegł myśliwy. Nie dojrzał. Padł strzał. Cisza... cisza... Byłam gdzieś – nie wiadomo gdzie, minęło wszystko, ciepło oblało ciało. Leżałam.

PRZEMYSŁAW (ciężko na ławie usiadł)

LUDGARDA (oparła się o okno)

PRZEMYSŁAW

No widzisz... Rośnie drzewo, i ścięto je. Baczysz, moc w tobie, siła działałaś, a tu ci –

Nieprędkim do wojny, pokój w moim kraju, bo granice opatrzone, mocne grody, mnogo ludu zbrojnego i wie o tem wróg.

Ale czemu się trudzę? Ma pójść wszystko na zaturę. Hej! Z wiatrem rozrzucić, co zebrało się z mozołem? Miał po mnie trud i dziedzictwo syn objąć. Bo we mnie czujna myśl, iż mus tak poczynić, iż przeciwnikom zasię krzyżać trza, bo ziemia ta ma się ostać!

(tupnął nogą)

Słyszysz! Widzisz miecz, prawica na nim spoczęła. Zdzierzę!

Wiesz wszystko i żal tobą targa. Markotność duszą owłada, w serce
ostrze się wdarło. Ja wiem.

Nie płacz. Mówię tylko, by z człeka żal wyszedł. Jakoś będzie.

LUDGARDA

Jako?

PRZEMYSŁAW

Może przez Staruchę.

LUDGARDA

I ty?

PRZEMYSŁAW

Z losem nijak walczyć możesz.

LUDGARDA

Chcesz, by on ci uległ?

PRZEMYSŁAW

A jako?

(milczenie)

LUDGARDA

A gdybyś wszystko w sobie zarzekł? Traf na ziemi tej rzadki między
ludźmi słabemi. Ale gdybyś ze siebie wydobył, co mocne, co najmoc-
niejsze – wyrzeczenie się.

PRZEMYSŁAW

Przestań. Jeszcze nie.

LUDGARDA

Zmagasz się?

PRZEMYSŁAW

Tak.

LUDGARDA (przybiegła)

Bo przez wielkie miłowanie, przez chęć czynienia dobrze nieszczęsnemu człowiekowi idziemy na takie okrutne boje z przemocną, najgłębszą swoją siłą.

PRZEMYSŁAW (ociera czoło)

LUDGARDA

Bo jeśli nie zdołasz, nie zmożesz tego w sobie, to ja pójdę precz – precz – hen do domu rodzica mego, do matczynej opieki i przez okno wyzierać będę na południe ku Polsce i będę k'tobie tęsknie sercem wybiegała¹², czy nad morze pójdę, gdzie huczą fale. Hej, Bałtyk! Bałtyk! Potężny władyka!¹³ Gniewny a niedostępny, co to dusze więzi, choć w nich grozę budzi.

Hej, Bałtyk! Bałtyk! Tam łoże odpocznienia (chwycił jej dłonie), tam w miłowaniu dozgonnem duma legnie wraz z grzesznem ciałem, bo nie chcę, by ktoś między nami stanął, nie chcę by kochanica...!

PRZEMYSŁAW

Przestań!

LUDGARDA

Nie chcę przez przymilne zioła. Z krwi musi buchać, z miłej chęci. Tak, tak. Trzymasz mnie w objęciach, myślisz żem zbyła rozumu¹⁴, że coś mnie porwało, a to żal we mnie wezbrany, a to cała udręka, a to okropne widmo już stąpającej przyszłości bolesnym krzykiem wybucha.

Bo Starucha nie chciała powiedzieć!!

PRZEMYSŁAW

Czego nie chciała powiedzieć?

12 *będę k'tobie tęsknie sercem wybiegała* – będę za tobą tęsknić

13 *władyka* – władca, pan

14 *żem zbyła rozumu* – że zachowuję się, jakbym postradała zmysły

LUDGARDA

Szarpałam ją, by przymusić. Rzuciłam przez lęk. Chciałam wiedzieć,
jaka przyszłość mnie czeka. Muszę wiedzieć. Tak białe się stanie,
jasno, wyraziście. Nie trzeba będzie myśli chwytać z serca, czy
z oczu...

(zapamiętała się, zamilkła)

(patrzą)

(ona drzwi rozwarła)

Jagna! Gdzie Starucha?

JAGNA

Poszła.

LUDGARDA

Dogonić!

PRZEMYSŁAW

Nie trza!

LUDGARDA

Czemu?

PRZEMYSŁAW

Stracham się.

LUDGARDA

Czego?

PRZEMYSŁAW

Uroku, złej przepowiedni.

LUDGARDA (wpatruje się w niego)

Odważnyś w boju z wrogami, a strachasz się Staruchy.

PRZEMYSŁAW

Mocy niesamowitej, nieczystej, nie z tego świata.

LUDGARDA

A jeśli odchyła grozę bytu, jeśli pozwoli spojrzeć w głębię, w ciemniejszą
niż morza toń, jeśli co skłębione¹⁵, rozpowija?¹⁶

Jeśli –

Nie chciałbyś?!

PRZEMYSŁAW (milczy)

LUDGARDA

Nie chciałbyś? Boisz się, iż potem lęk ten urośnie ponad miarę i moż-
ność przetrwania. Tak?

PRZEMYSŁAW

Tak.

LUDGARDA

Dla mnie?

PRZEMYSŁAW

Tak.

LUDGARDA

A jeśli ja czuję w sobie wolę i moc, bo za tem tkwi myśl. Jeśli ja prze-
trwam.

PRZEMYSŁAW

Nie chcę!

LUDGARDA

Aa!!

(milczenie)

15 *skłębione* – splątane, niejasne

16 *rozpowija* – tu w znaczeniu ‘objawia’, ‘ujawnia’, ‘odkrywa’

PRZEMYSŁAW

Szarpiesz, tarmosisz, wiedziesz z przepaści w przepaść, że jeno krzyceć,
bo nijak w głowie to zmieścić.
Nie wiem, czego chcesz!

LUDGARDA

Wiesz.

PRZEMYSŁAW

Mów.

LUDGARDA

Wiesz wszak...

PRZEMYSŁAW

Upartaś.

LUDGARDA

To ty.

PRZEMYSŁAW

Czemu ja?

LUDGARDA

Bo ja chciałam wezwać staruchę. A tyś bronił mi kroczyć prostym gościńcem, a zmilczać każesz okrężnie, to wprzód idąc, to z nawrotem biejąc.

PRZEMYSŁAW

Bo jakże zdolę?¹⁷ Jakże zwykły człowiek, nie bohater bolesny?!...

LUDGARDA

A ja – to kto?

17 zdolę – podołam, poradzę sobie

PRZEMYSŁAW

A ty? a ty?

Stanęłaś okazale, iżem ci tylko jak czerw¹⁸. I rośniesz, k'niebu¹⁹ pniesz
się poprzez ból, udękę ostatnią.

LUDGARDA

I miłowanie.

PRZEMYSŁAW

I miłowanie.

(zasłona)

AKT DRUGI

PRZEMYSŁAW (stoi oparty długo o kolumnę)
(ciemno w izbie)

SĘDZIMIR (wchodzi ze światłem)

PRZEMYSŁAW (wraz głowę odwrócił)
(wgląda się w dal)

SĘDZIMIR (idzie ku niemu)

PRZEMYSŁAW (wgląda się uporczywie)
(palcem precz pójść kazał)

SĘDZIMIR (staje)

PRZEMYSŁAW (spogląda gniewnie)
(raz wraz się zrywa)
Zgaś.

18 *czerw* – larwa

19 *k'niebu* – do nieba

SĘDZIMIR

Panie!

PRZEMYSŁAW

Zgaś! W ciemności mi trwać, wglądać się w czarny mur, szukać czegoś, dobywać powoli, każdej chwili, uporczywie. Czego chcesz?

SĘDZIMIR

Panie! Wybiegłeś, słyszałem. W izbie obok me łożo. Wiem wszystko co dzieje się w twojej komnacie, chociażem nie tam, bo czuję, bo boleję wraz z tobą.

PRZEMYSŁAW

Nie chcę.

SĘDZIMIR

Rzucasz się na łożu niespokojny. Mówisz, coś mówisz. Nie rozumiem, nie dosłyszę.

PRZEMYSŁ (przybiegł)

Nie trza!

SĘDZIMIR

A gdy westchnienie ciężkie w ciszy się rozlegnie nocnej, to jakby kamień w duszę zapadł. I leżę, i słucham, i czuwam. Czekam co będzie. Wychodzisz, drzwi stukają. Echo ponosi kroki. Niepokój mną wstrząsa.

PRZEMYSŁAW

Wróć. Dość twojej pieczy. Zlegnij. Nie trza mi czuwania. Sam ja czuwam nad swą duszą.

SĘDZIMIR

I nad nią.

PRZEMYSŁAW

Cożeś rzekł?

(chwycił jego ramię)

SĘDZIMIR

Wiem, co ci.

PRZEMYSŁAW

Zmilknij. W duszę nie zagłądaj. Nie wiesz, co w niej. Huczy w niej, wichry hulają. Słyszysz?

SĘDZIMIR

Nie słyhać teraz. To na łożu tylko, gdy bezsen²⁰ uwięzi. Unosisz się, wglądasz się gdzieś, w coś. Słowa płyną, takie ciężkie, z pod serca wydzierają się. Straszne.

PRZEMYSŁAW

Co ci?

SĘDZIMIR

Bywa: przez sen mówisz.

PRZEMYSŁAW

Co?

SĘDZIMIR

O niej!

PRZEMYSŁAW

Aaa! (odstąpił)

(milczenie)

Słuchaj (na ramiona Sędzimira dłonie złożył). Słuchaj. Nocna zhora, bezsen okiełznał, w uchu szum, że zda się łomotanie, a wzrok napięty biegnie, biegnie hen – ciągiem naprzód poprzez ciemność i wi-

20 *bezsen* – bezsenność

dzi wszystko wielkie, nieczłecze, cudaczne. Strach ponosi... huczy!
Omylność wszelaka zbiega²¹ i od prawdziwości odkłania²². Słyszałeś...
Zdało się... Zdało się za dnia w zadumie twojej, wylęzło się w nocy
potwornie. Bo ja nie mówiłem! Jakże mogłem to mówić? Kiedy myśl
nie powstała, jeszcze się w byt nie wtłoczyła, jeszcze błąkała się po
moczarach przeczucia.

(schwycił Sędzimira, który się cofa z przerażeniem w oczach)

SĘDZIMIR

Już wybiegło.

PRZEMYSŁAW

Co?

SĘDZIMIR

To słowo.

PRZEMYSŁAW

Jakże?

SĘDZIMIR

Rzekłeś.

PRZEMYSŁAW

Kto rzekł? i kiedy?

SĘDZIMIR

Ty teraz.

PRZEMYSŁAW

To ty! To tobie zwidziało się we śnie. Nie następuj! Ja cię przyduszę.

Próżno wydobyć chcesz. Nie wydolisz²³. A jeśli mi szarpać duszę bę-
dziesz, chwycę, w loch rzucić każę.

21 *zbiega* – pojawia się

22 *od prawdziwości odkłania* – tu w znaczeniu ‘uniemożliwia poznanie prawdy’

23 *nie wydolisz* – nie podasz, nie dasz rady

SĘDZIMIR
Strachasz się?

PRZEMYSŁAW
Kogo?

SĘDZIMIR
Siebie i mnie.

PRZEMYSŁAW (w osłupieniu stanął)
(rozwierają się cicho drzwi)

LUDGARDA (w długiej koszuli jak widmo sunie ku oknu, zalanemu
światłem księżycowem)

PRZEMYSŁAW (zamarł)
(okiem za księżną biegnie)

LUDGARDA (licem do szyby przywarła)
(patrzy długo)
(dłonie wzniosła)
(potem wraca, obszedłszy księcia dokoła, tąż drogą)

PRZEMYSŁAW (wciąż licem ku niej zwrócony)
(oparł się bezmocnie o kolumnę)

SĘDZIMIR
Teraz – cisza. Coś z zaświata zejrzało. Rozkolebane w duszy wszystko,
potracone dźwięczne struny, dobroć i przymilność wypływają. Ręka
się k'zgodzie²⁴ wymknie. Będzie serce dobrych słów łaknęło, miodo-
płynnej mowy.

Zamilkłeś. Jakbyś tam przy słupie zmarł. Jakbyś się z nim zróśł.
(idzie ku niemu)

24 k'zgodzie – do zgody

Spójrz, zjrzyj mi w ślepie. Nie sromać ci się próżno. Bo jeśli tak będzie
dalej, jako jest – o! o! tak ci jest –
Jeszcze twardo w oporze trwasz, jeszcze sępie masz wejrzenie.
Daj mi twą dłoń, niech wyczuję, że wahanie minęło. Za słupem się ukry-
łeś, odbiegasz, odbiegasz prawdy.
Czas nie pyta. Rączy rumak ponosi.

PRZEMYSŁAW (zerwał się, za ramię go chwycił i wraz puścił)

SĘDZIMIR

Zмага się myśl. Poprzez chmury błysk się wydziera krwawy.

PRZEMYSŁAW

Morderstwo!!

(zatonął się)

SĘDZIMIR

Padło słowo, któreś w zanadru krył. Teraz ulży. Wraz odpłynie strach.
Gdyby wcześniej, gdyby wcześniej szczerze wypłynęło. Już byś w bla-
sku słonecznym kroczył, zbyty²⁵ tej myśli.

PRZEMYSŁAW

Umknę od niej.

SĘDZIMIR

Zdolisz?²⁶

PRZEMYSŁAW

Nie teraz.

SĘDZIMIR

A kiedy?

²⁵ zbyty – pozbawiony

²⁶ Zdolisz? – potrafisz, dasz radę

PRZEMYSŁAW
Zwól czasowi.

SĘDZIMIR
Nie mów tak, bo się stanie.

PRZEMYSŁAW
Podły.
(kłaszcze)

SĘDZIMIR
Nie podły. Jenó myśli nie spowijam kłamstwem. Śmiało się wglądam,
jeśli nawet ocieka krwią.

PRZEMYSŁAW
Precz! Jutro z tobą się rozprawię.
(stał na progu pacholek)
(odsyła go niecierpliwym ruchem)

SĘDZIMIR
W łańcuchy mnie okuć możesz.

PRZEMYSŁAW
W łańcuchy cię okuć mogę.

SĘDZIMIR
Podzwon ich²⁷ nie zagłuszy dumy przeklętej.

PRZEMYSŁAW
Powrozem skrępować każę i w dół wilgotny wrzucić.

SĘDZIMIR
Będę zawsze z tobą.

27 *Podzwon ich* – ich brzęk

PRZEMYSŁAW

Jakże?

SĘDZIMIR

Przypomnieniem.

(wychodzi)

PRZEMYSŁAW

(siadł gdzie jest światło)

(wpatruje się)

(latarenkę połą okrywa)

(za sobą umieszcza)

Choćby światło było wkoło, w duszy mrok.

(wstaje)

(drzwi rozwiera)

(w sień patrzy)

(szelest słycać)

Ludgardo!

LUDGARDA

(jej kroki słycać)

PRZEMYSŁAW

Wiedziałaś, iż zawołam?

LUDGARDA

Radosne przeczucie ze snu zbudziło. Zerwałam się, w mig odziałam²⁸,
choć jakieś zleniwienie we mnie rozlane było.

PRZEMYSŁAW

Nie pamiętasz nic?

LUDGARDA

Nic (ogłąda się wkoło)

28 *w mig odziałam* – bardzo szybko ubrałam się

Noc długa i siła się dzieje czasu tego. Możliwe się staje to, co w dzień było urojeniem, bo rozwierają się wrota w państwo mrocznej niewiedzy, skryte nam, w człeczem obleczeniu²⁹.

PRZEMYSŁAW

Z zaświata coś zejrzało. Szłaś biała cała jak śnieżny anioł w tęsknicy miłowania na długie, długie wędrowanie w srebrne pole szczęsnej doli.
(nisko w pokłon się schyla)
Księżna ma i pani!

LUDGARDA

(schyliła się także)
Lękam się. Tak się odmieniło. Czyżby już zła dola odeszła, dawne życie – pragnienia dawne – czyżby bez nawrotu w mogile zległo i poczyna się szczęsność³⁰?

PRZEMYSŁAW

Czemu pytać? Myśleć o jutrze? Miłowania chwila tak rzadka, a prawdy odchylenie przez błysk jeno spływa. Nie trza niebacznie zatracić, póki żywie w nas to tchnienie, póki się szarość nie wgrzyzła.

LUDGARDA

Lękam się.

PRZEMYSŁAW

Czego?

LUDGARDA

Że to chwila ostatnia, że potem –

PRZEMYSŁAW

Po co wspominać? Po co zgadywać? Trwać mgnienie – trwać wiecznie.
Tajemnica się odchyła. Jak cicho... Jak cicho...

29 *skryte nam, w człeczem obleczeniu* – ukryte przed nami, istotami ludzkimi

30 *szczęsność* – szczęście

Wszystko odbiegło. Gdzieś daleki świat. I my tylko. My dwoje! Ty śnież-
nie – biała. Ja... – ja... co?

LUDGARDA

Mój wybrany serca, co tchnieniem złączon na wieki, mój w serdecznej
udręce znaczoney.

(dłoń jego chwyciła)

(nasłuchują)

(szepciem)

Krwawe kołatanie.

PRZEMYSŁAW

(zatrząśł się ze zgrozy)

(słysząc jakby kosy pobrzęk)

LUDGARDA

(szepciem)

Powiew śmiertelny.

(wzdrygnęli się)

W ciszy wszystko widne, w głuszy słysząc wszystko. I czujesz ustępujący
czas, spełniający się gdzieś czyn.

PRZEMYSŁAW

Przestań!

(milczenie)

(już cichsze słysząc kołatanie)

LUDGARDA

Ktoś się dobija. Brońmy się spleceni, jako małżonkom przystało, przede
progiem stańmy, wnijszcia złu brońmy, razem nieszczęście odzegno-
wujemy³¹.

(spletli się w uścisku)

31 *razem nieszczęście odzegnujemy* – razem przeciwstawiamy się (przeciwdziałamy) nie-
szczęściu

Bo na nas spólnie coŝ czyha, rozpostarło ramiona.
(szelest tylko za drzwiami słycać)
Szatą pył zamiata.
(milczenie)
(z ramion ją puścił)
(stanęli sobie naprzeciw)
(potem on na stołek ciężko opadł)
(ona bezradnie chwilę stoi, potem powoli ku drzwiom idzie, prędko się
na progu odwróciła)
(on głowę coraz niżej pochyła)
(zawarły się drzwi, stuknęły)
(podniósł głowę)
(Jakby sobie coŝ przypomnieć chciał. Do okna poszedł, rozwarł³², za-
cierpnął powietrza, potem wychyla się i w księżyc się wgląda³³)

(zasłona)

AKT TRZECI

SĘDZIMIR i DWORZANIN

SĘDZIMIR

Daleko od myśli do czynu. Stanęło w nim postanowienie. Ale szamocę
się serce, nie zwoli³⁴ myśli samej władać, choć już biedne, tak zszar-
gane.

Pewny, zem w lochu. Rzucić kazał. Zachodzi co wieczór, na progu staje,
łyśnie³⁵ światelkiem, spojrzy w rozdarte mroki i precz idzie. A ja lice
ukrywam w barłogu.

Kto sprosta temu? Chcę, będę wolą jego, naszeptem³⁶, złą myślą, mor-
derczem ramieniem. Wzdrygasz się. Rozumiesz?

32 rozwarł – otworzył

33 w księżyc się wgląda – wpatruje się w księżyc

34 nie zwoli – nie pozwoli

35 łyśnie – rozbłyśnie

36 naszeptem – podszeptem

DWORZANIN

Czemu mnie? Czemuś mnie wybrał? Ja w snach kobierzec pod stopy jej
słałem, by w szczęsnej³⁷ słodyczy kroczyła.

SĘDZIMIR

Miłuje go. Rozumiesz? Miłowana była. Może jeszcze jest. Już się w niej
kolebie pewność, już się załamuje coś, na moczarach przecucia
ognik błędny pomyka, pomyka. Widzisz, musisz jej zachować pew-
ność, by zległa w grób miłowana. Bacz, że potrzeba to jej duszna³⁸
i serdeczna. Bacz, że ty kochającemi rękoma...

DWORZANIN

...kochającemi rękoma...

SĘDZIMIR

Dziwo sprawisz: zachowanie szczęścia.

DWORZANIN

Strasznyś.

SĘDZIMIR

Trza mieć w sobie wielkie miłowanie i wierność dozgonną, aby zbyć się
słabości³⁹ i ze zduszonym krzykiem to czynić.

DWORZANIN

Strasznyś, łamiesz we mnie wolę.

SĘDZIMIR

Inna wyrasta. Taka jak moja. Zamysł księżę wyjawiał i na moje barki
zrzucił. Mówi, że ja źródłem, skąd zło na niego spływa, że ja – zła
myśl, potworna jak pajęczne macki.

I w dyby mnie zakuć kazał.

37 *szczęsnej* – szczęśliwej

38 *duszna* – duchowa

39 *zbyć się słabości* – uwolnić się od słabości

Bo chciałby jej śmierci, ale by się to stało tak jakoś... i bez niego.
A ja: los tak chce – ciężar na siebie wezmę. Wszystko wykonam, ale
rozkołębię w nim pewność⁴⁰, iż wiedzieć nie będzie, gdzie czynu
zaczątek.

DWORZANIN

Wielkiś!

SĘDZIMIR

Bom jego sumienie, bo jest ci on pomazaniec, bo takie niekiedy są
czyny, co przez niewszelakie ręce przejść mogą, bo jemu tak nie
wolno, bowiem ład by ze świata znikł.

(umilkli)

(kroki słyhać)

(przy kominku siedzą)

(przez okno widać padające śnieżynki)

KSIĘŻNA (ukazuje się na progu)

(zerwali się)

LUDGARDA

Gdzie książę?

(chwilę na odpowiedź czeka)

Gdzie książę?

SĘDZIMIR

W baszcie coś ogląda.

LUDGARDA (wyszła)

DWORZANIN (zawiera usta i zasłania je dłonią, a jednak okropny krzyk
się wydziera)

40 rozkołębię w nim pewność – podważę w nim poczucie pewności

LUDGARDA (wróciła)

Ktoś krzyknął.

SĘDZIMIR (odwraca się zdziwiony)

Nie tu. Nie było słyhać.

LUDGARDA

Słyszałam

SĘDZIMIR (ramionami wzrusza)

Czasami zda się, że chce się okrzyk z serca wydrzeć... zda się, że słyszny⁴¹...

LUDGARDA

Może... może...

(wychodzi)

(dygocą obaj)

SĘDZIMIR

Kruszy się wola. Zdało się, że była ostała⁴², taka krzepka, mocarna, ze skały.

Biały gołębeczek niewinny.

(do kominka idzie)

(łańcuch złoty wyjmuje)

(gra światło)

DWORZANIN

Krew.

SĘDZIMIR

I jej krzyk zduszony błąkać się będzie w kątach, we wnękach zamku.

41 *zda się, że słyszny* – wydaje się, że go słyhać

42 *Zdało się, że była ostała* – wydawało się, że była niepodważalna (mocna, niewzruszona)

DWORZANIN

I duszy.

SĘDZIMIR

Tak. Zaniesiem ten łańcuch od męża z pozdrowieniem, przecie go szukała. Rozradują się oczy, chwycą dłonie podarek, zarzucą na szyję.

DWORZANIN (Sędzimira za ramiona chwycił, wstrząsa nim, puścił go)

SĘDZIMIR

Widzisz, słaby człek aż do kresu, aż do chwili, gdy już czyn w przeszłość kroczy.

DWORZANIN

A teraz ta chwila?

SĘDZIMIR

Ta przed tem?

DWORZANIN

Tak?

SĘDZIMIR

Najokropniejsza.

DWORZANIN

A ta po tem? – ta chwila...

(dłonie złożył jakby kogoś dusił)

Mów!

SĘDZIMIR

Przestań! Chodź! Kroki słyhać.

(wychodzą spiesznie)

PRZEMYSŁAW (wchodzi)

(grzeje się przy kominku)

DOZORCA WIĘZIENIA (krokiem lisim wszedł)

PRZEMYSŁAW (nie obejrzał się)

Strzeżesz go?

DOZORCA

O tak!

PRZEMYSŁAW

Klucze nosisz sam?

DOZORCA (kluczami dzwoni)

PRZEMYSŁAW

Pamiętaj, com ci przykazał.

(zerwał się, stanął nad nim)

Pamiętaj, gdyby uciekł... (w żelazny uścisk ramię chwycił)

DOZORCA (ukłęknał prawie z bólu)

PRZEMYSŁAW

Jak pies warować! To mój wróg. Zła myśl... Opętał... Rozumiesz? Wyba-
łuszyłeś ślepie. Zamysł krwawy... Precz! (uciekł Dozorca)

PRZEMYSŁAW (do ognia wrócił)

(prawie zasnął)

(mordercy niesłysznie⁴³ przez izbę przechodzą)

SĘDZIMIR (na progu jeszcze stanął)

PRZEMYSŁAW (zbudził się, spojrział, drgnął, zerwał się, wyjrzał, wrócił)

Pfu, zmore! (splunął)

43 *niesłysznie* – po cichu, bezszelestnie

(nagle dziwny hałas w zamku się wszczął)
(rwetes, krzyki)

PRZEMYSŁAW (nasłuchuje)

JAGNA (stanęła na progu)
(dygoce)
Księżna – panie!

PRZEMYSŁAW

Nieszczęście! (wybiegł)
(wzmaga się jeszcze hałas, potem złowroga cisza zalega)
(Od czasu do czasu ktoś przez izbę przebiega, od czasu do czasu ktoś
zagląda. Chwila napięcia i przerażenia)
(ciężkie kroki słychać)

PRZEMYSŁAW (ciało Ludgardy wnosi)

(twarz jej zakryta)
(na łożo księżnę złożył)
(Wchodzą dworzanie i dworki. Wszystko w wielkim lęku i przerażeniu)

PRZEMYSŁAW

Rozewrzyj oczęta. No, widzisz, tak... Mam cię w ramionach. Jeszcze
dalekie było rozstanie. O, nie ostygło miłowanie. I teraz taki raz
w sercu⁴⁴. Ludgardo! Ludgardo!
(ukłęknał przed łożem)
Na mojem łożu zległaś.
(czeka, odchylił nieco zasłonę)
(na widowni twarz Ludgardy niewidna)
(ze szyi łańcuch zdejmuje)
(wstaje)
(chwile łańcuch w ręku waży)
(na jej szyję spogląda)
(potem wzrok na ludzi obrócił)

44 raz w sercu – cios zadany w serce

(skoczył)
(jednemu w oczy zajrzał, drugiemu w oczy zajrzał)
Zawołać Bolka od lochów!
(drzwi rozwarły się cicho)

SĘDZIMIR (na progu stanął)
(powoli ku Przemysławowi kroczy)
(patrzy nań bez przerwy)

PRZEMYSŁAW (poczyna się cofać)
(aż o ścianę się oparł)
(odwrócił się)
Kres... Gdzie dalej? Mur... Dalej myśl pójść nie może.

(milczenie)

SĘDZIMIR
Tom ja sprawił.

PRZEMYSŁAW (głosem ciężko z głębi dobytym) –
Czemu?

SĘDZIMIR
Boś chciał.

PRZEMYSŁAW
Jakże?

SĘDZIMIR
Boś chciał. Trwałeś w tej zadumie bez przerwy. Ja wiem. We śnie wyrze-
kłeś. Pamiętasz: zamysł?

PRZEMYSŁAW
Kiedy?

SĘDZIMIR
Wspomnij.

PRZEMYSŁAW
Widzę jeno mgłę. Spowite wszystko chmurą.

SĘDZIMIR
Tak. Wiele czasu minęło. Myśli się zamgliły. Rozwidnij⁴⁵ mrok.

PRZEMYSŁAW (chce się cofnąć ode ściany)

SĘDZIMIR
Nie ma nawrotu. Stało się już. Zapadło wieko.

PRZEMYSŁAW
Strasznyś.

SĘDZIMIR
Ty!

PRZEMYSŁAW (cofa się ku łożu)
(na ciało Ludgardy głowa spadła, twarz w niem ukryta)

SĘDZIMIR
Teraz tu cisza zalegnie. Odludnie będzie. Wyszedłeś naprzeciw losowi.
Złamać chciałeś dolę.

PRZEMYSŁAW (wzniósł głowę)

SĘDZIMIR
Ukryj twarz! Ukryj twarz!

PRZEMYSŁAW (patrzy przerażony)

45 Rozwidnij – rozjaśnij

SĘDZIMIR

Myśli nie spętać! Wyrwała się, wolna jest.

PRZEMYSŁAW

Nie – ja...

SĘDZIMIR

A kto?

PRZEMYSŁAW

A kto?

(wstał)

(milczenie)

SĘDZIMIR

Potom tutaj⁴⁶, byś w dno spojrział prawdy. Wiesz: strasznie tam, ale patrzeć mus. Zedrzyj wszystko, oderwij, nie szczędź sobie, nie bierz siebie w obronę. O, tak...

Idziesz za mną, drzwi rozwieram, chciałbyś ze mną pójść, ale myśl twoja tam, przy niej tam. Niczem śmierć. Jak pies waruj, bo ona ci ślubna, bo ją miłujesz, bo się jeszcze wykrwawisz.

Stanąłeś nad nią, patrzysz. Już wiesz, już wiesz. Kto winien? kto winien? kto morderca?

Potakujesz... Na barki tve ciężar się włacza. Pochyliłeś się. Zgina się kark.

Sięga myśl dna! Sięga!

(zajrzał mu w twarz)

Kto? Kto mordercą?

Mów!

PRZEMYSŁAW

Ludgardo!

(zasłona)

46 *potom tutaj* – jestem tutaj po to

W Niedzielę to jest dnia 8. w pozwoleniu
 DRAMATYCZNYCH
 ARZYSTWO ARTYSTÓW
 TEATRU KRAKOWSKIEGO,
 yle na 8. Reprezentacji do Poznania,
 o zaszczyt w Królewskim teatrze dać pierwszą reprezentacyę OPERY
 nigdy tu niewidzianey w 2. aktach, oryginalnie wierszem napisaney,
 pod nazwiskiem:

ŁOŚCIUSZKO IAD SEKWANA.

O s o b y:

JP. Włodek.
 JP. Szymkayło.
 JPani Skibińska.
 JPani Szymkayłowa.
 JP. Zaleski.
 JP. Skibiński.
 JP. Romanowski.
 JP. Zawadzki.
 JP. Gawęcki.
 JP. Zebrowski.

Wielniacy, wieśniaczki i hułani
 w Zanku Berville i wiozce Cougni pod Fontainebleau, rzecz dzieje się roku 18. 4. w Kwie

Podprzedzi Komedya w 1. Akcie z francuzkiego przełożona,
 pod nazwiskiem:

DWIE TAJEMNICE.

O s o b y:

JPani Szymkayłowa.
 JP. Włodek.
 JP. Szymkayło.
 JPani Fizerowa.
 JP. Zawadzki.
 JPan Zebrowski

Hortensia Derville, wdowa
 Armand, Kapitan półku hułanów
 Blinwal, brat Hortensyi, Major w tymże samym co i Ar.
 mand służący repimencie
 Lucylla, potajemnie zaslabiona Blinwalowi
 Lafleur, lokaj Armanda
 Filip, stary szewc, a razem odwizny domu, w którym
 Armand mieszka

Scena w Paryżu.

Początek widowiska niezawodnie o godzinie 7mej.

Bilet na	Cena miaysca	Złot. pol. gr. pol.
na 1ng osobę do łoży 1go pigra	1go pigra	3. 15.
na Parter	2go pigra	2. —
na Amfiteat	3go pigra	1. —
na Parady		1. —

Dla uniknienia dystrakcyi, które miysca wyżej jako to: Galeria i Parady przez zbytnie na
 dloczenie się robią Parterowi i Łozom, cena tychże zostaje w rowney cenie jak Galeria tak
 Parady po Zł. 1.

Biletów łożowych każdego czasu dostać można w Hotelu Berlinakim u JP. Kramarkiewicza

Heute Sonntag den 2ten September wird die Kaiserin Schauspieler, Gesellschaft
 die Ehre haben aufzuführen: Die beiden Geheimnisse, Lustspiel in 1 Aufzuge, aus dem Französisch
 übersezt, und darauf die hier noch nicht gezeigte Oper: Koscusko an der Scene, in 4
 Aufzügen.

WIELKA ROMANTYCZNA
 óch obszernych aktach, z muzyką sławnego Bojeldieu
 pod nazwiskiem:

AN Z PARYŻA.

O S O B Y:

JPani Skibińska.
 JPan Fizer.
 JPan Zaleski.

na Nawary
 zal, Marszałek Xiginy
 Paryża
 et, puł lego
 gędy oberzysta
 et, lego cóska
 ny Xiginy

Wielniacy i oberzy
 Wieśniaczki.

Bilet do Łoży na
 Bilet do Łoży na
 Bilet na Parter
 Bilet na Balkon
 Bilet na Galeryę
 Dzieci dć

Biletów łożowych dostać można
 od

Początek o godzinie

Stadt-Theater in Posen.
 Freitag, den 20. Februar 1874.
 Gastspiel der Frau Slechen-Rückert.
 Zum Benefiz für Herrn
 Max Slechen.

FAUST.

Der Anfang

Teatr Polski
 Dziś w Niedzielę to jest d
 CI DRAMA
 KRAKOW
 będz mieli
 VA BARDO ZA
 przez Alexandra Hrabing
 pod nazw

Dziś w Poniedziałek to jest dnia 30. Cz
 JP. MARYA SZYMANO
 pierwsza fortepianistka N. N. Cesarzowych wszech Rosyi, przełożajac p
 będzie miała honor dze
 W SALI ŁOŻY TUTEYSZEY

KONCERTE

Stadt-Theater in Posen.
 Freitag, den 10. October 1873.

Don Juan

Der steinerne Gast.

Große Oper in 3 Akten nach dem Italicnischen. — Musik von W. A. Mozart.

Regie: Herr Badewitz.

Personen:

Der Graf
 Donna Anna, sein Tochter
 Der Don Juan, Herr Don Juan
 Donna Elvira, seine verlassene Geliebte
 Leporello, sein Diener
 Masetto, sein Bauer
 Zerlina, seine Braut

Die Herren und Damen: Perini.

Legibücher à 3 Sgr., Ad an der Tages- und Abendkasse zu haben.

Breite der Plätze an der Tages- und Abends an der Kasse.
 Neue Str. Nr. 4.) und Nummerierter Balkon — 10 Sgr.
 Fremdenloge 1 Sgr. — Sgr. Parterre — " 10 "
 Logen und Sperritz " 20 " "
 Zweiter Rang 7 1/2 Sgr. Dritter Balkon 5 Sgr. Gallerie 3 Sgr.
 Gymnasialen-Biletts 7 1/2 Sgr.

Der
 Große heroisch

Kasseneröffnung 6 Uhr. Anfang 7 Uhr, Ende gegen 10 Uhr.
 Die Direction.
 CARL SCHAEFER

Stadt-Theater in Posen.
 Freitag, den 19. Czerwiec 1876.

JUAN MIENNY

Personen:

Der Slechen
 Herr Slechen
 Herr Rückert

Don Juan
 Tochter
 Schlechter
 aufmann
 ur

Herr
 Mad. Ritter.
 Dr. Wall.
 Mad. Einmaring.
 Dr. Bunsch.
 Dr. Ritter.
 Dr. Oberst.
 Dim. Dorisch.
 Dr. Romanow.
 Dr. Karlin.
 Dr. Einmaring.
 Dr. Perle.
 Dr. Kammer.
 Dr. Schorsch.
 Dr. Wallen.
 Mad. Karlin.
 Mad. Dorisch.
 Dim. Pipet.

ersten Ranges 15 Sgr., im zweiten Range 7 1/2 Sgr.,
 Amphitheater 5 Sgr., Gallerie 2 1/2 Sgr.
 Bohnung im ehemaligen Herzogischen, jetzt
 rischen Garten zu haben.
 Ihr geöffnet. Der Anfang halb 8 Uhr.

O S O

Scena w miesieci

Założyc

nie napisana przez JW
 ego Kapelmistrza dw

MEK NAU

BOIOMIR

law no Czortynie, właściwie
 chłemi gorami na granicy W
 a, cóska lego.
 na s Buczaw, 17czerz powracając
 dnia
 via, powiernia Wandy
 ata, wlościacian i publiakij W
 Rzecz dzieje się

CE

Andrzej Kruczyński, analizując fenomen działalności teatru jezuickiego na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej, podkreślał, iż teatr ten jest

jakby ciągłym ruchem wielonurtowym, trudnym czasami do uchwycenia z powodu fragmentaryczności dokumentacji. Wymyka się naukowemu poznaniu wskutek swoistego eklektyzmu, obfitości środków artystycznych niejednokrotnie ze sobą sprzecznych w sensie estetycznym, wskutek wielości celów, a co za tym idzie i form, w jakich się przejawiał¹.

Scena jezuicka oraz tworzona na jej potrzeby dramaturgia są dziś w potocznej świadomości postrzegane przede wszystkim jako niemal wzorcowy przykład realizacji idei teatru religijnego, wpisanego w porządek roku kościelnego, mającego „pobudzać rozbudowaną refleksję sterowaną przez kontreformacyjną myśl teologiczną”². Teatralna działalność zakonu ukazuje niezwykle harmonijne łączenie ponadnarodowego przesłania zawartego w pismach św. Ignacego Loyoli z uwarunkowaniami lokalnymi, wynikającymi z uważnej i głębokiej analizy sytuacji społeczno-politycznej zastanej przez jezuitów w miejscu, w którym podjęto decyzję o otwarciu kolejnego kolegium. Patrząc

1 A. Kruczyński, *W teatrach jezuickich*, w: J. Lewański, *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, Warszawa 1981, s. 412.

2 *Ibidem*, s. 413.

na omawiane zjawisko właśnie z tej perspektywy, należy zgodzić się z niezwykle inspirującymi tezami Jerzego Axera, który podkreślał, iż jezuicka scena szkolna, będąca „organem ponadnarodowego Kościoła”, oprócz funkcji religijnej, propagandowej, edukacyjnej i wychowawczej realizowała też podstawowe założenia „teatru zaangażowanego”, wrażliwego „na lokalne zmiany klimatu politycznego, uwikłanego w lokalne gry polityczne, jak również w ogólnonarodowe kampanie propagandowe”³. Dopiero ukazanie tych skomplikowanych i niejednokrotnie ukrytych relacji pozwala na rzetelną rekonstrukcję sposobu funkcjonowania i znaczenia jezuickiej sceny szkolnej w przestrzeni konkretnego miasta⁴. Także dokonana przez Jana Okonia analiza zachowanych do dziś programów teatralnych świadczy o „ogólnej tendencji teatru jezuickiego do aktualizacji, do stania się czymś w rodzaju udratyzowanej kroniki życia publicznego”⁵.

Teatr był jednym z najważniejszych elementów jezuickiego programu edukacyjno-wychowawczego opartego na ideale

oratora w ujęciu Cycerona, dla którego obok wytwornej łaciny, ważnym elementem była również umiejętność argumentacji, a także postawa moralna człowieka. Dopiero harmonia pięknej formy, solidnej treści i prawdziwego szlachectwa ducha prowadziły do ideału człowieka, jakim był orator⁶.

3 J. Axer, *Polski teatr jezuicki jako teatr polityczny*, w: *Jezuici a kultura polska. Materiały z sympozjum z okazji 500-lecia urodzin Ignacego Loyoli (1491–1991) i 450-lecia powstania Towarzystwa Jezusowego (1540–1990)*. Kraków, 15–17 lutego 1991 r., red. L. Grzebień, S. Obirek, Kraków 1993, s. 15. Na poparcie swojej tezy Axer analizuje cztery dramaty wystawione na scenie poznańskiego kolegium w XVI i XVII wieku (*Antitemius, Belisariusz, Laudatio dramatica clarissimae Firleiorum familiae, Da vita aulica dialogus*) pod kątem zawartych w nich aluzji do bieżących wydarzeń społeczno-politycznych. Skrócona wersja artykułu – zob. J. Axer, *Filolog w teatrze*, Warszawa 1991, s. 99–108.

4 Zob. J. Axer, *Polski teatr jezuicki...*, s. 12.

5 J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*, Wrocław 1970, s. 110. W tym kontekście należy wskazać także inną pracę tego wybitnego znawcy teatru jezuickiego – J. Okoń, *Teatr jezuicki w Polsce: pomiędzy swojskością a cudziemszczyzną*, w: idem, *Na scenach jezuickich w dawnej Polsce (rodzimość i europejskość)*, Warszawa 2006, s. 51–62.

6 L. Piechnik, *Nowe elementy wniesione przez Jezuitów do szkolnictwa polskiego w XVI wieku*, w: *Z dziejów szkolnictwa jezuickiego w Polsce*, wstęp, wybór, oprac. J. Paszenda, Kraków 1994, s. 27. Zob. także B. Natoński, *Szkolnictwo jezuickie w Polsce w dobie kontrreformacji*, w: ibidem, s. 34–35; M. Korolko, *Retoryka w polskich kolegiach jezuickich*, w: *Jezuici a kultura polska...*, s. 121–142.

- Il. 3. Litografia Roberta Geisslera przedstawiająca południowo-zachodnią część Neuer Markt (dziś plac Kolegiacki 17), w obrębie której znajdował się drugi kompleks kolegium jezuickiego, wybudowany w pierwszej połowie XVIII wieku wg projektu Jana Catenazziego. Stan z około 1870 roku



Widowiska teatralne były zatem w tym procesie kształcenia retorycznego narzędziem pozwalającym uczniom na praktyczne zastosowanie i publiczne „wypróbowanie” zdobytej wiedzy oraz pokaz umiejętności, które okazywały się często niezwykle cenne poza murami kolegium⁷. Nie bez powodu związany m.in. z poznańskim kolegium (w latach 1579–1589) jezuita, wykładowca logiki i żarliwy polemista antyprotestancki Marcin Łaszcz pisał w 1594 roku: „Przypatruj się ludziom, z których szkół ci urosli, co teraz są w senacie albo w kole rycerskim: Wszak łatwie te między innymi rozeznasz, którzy się u jezuitów uczyli”⁸.

Relacja twórca – wykonawca – odbiorca była w przypadku jezuickiego teatru szkolnego wyraźnie określona. Autorem dramatu, reżyserem, scenografem, osobą odpowiedzialną za chór i zespół muzyczny był wykładowca. Uczniowie byli aktorami. Ze środowiska studiującej w kole-

7 Zob. R. Montusiewicz, *Kultura retoryczna kolegiów w XVII i w I połowie XVIII wieku. Rekonstrukcja materiałowa*, w: *Retoryka a literatura*, red. B. Otwinowska, Wrocław 1984, s. 193–210; T. Bieńkowski, *Szkolne wykształcenie retoryczne wobec wymogów praktyki*, w: *ibidem*, s. 211–216; I. Kadulska, *Między sztuką wymowy a sztuką aktorską (O podręczniku Franciszka Langa s1)*, w: *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce*, red. H. Dziechcińska, Warszawa 1989, s. 244–258; J. Okoń, *O aktorach i sztuce aktorskiej w staropolskim teatrze szkolnym jezuitów*, w: *idem, Na scenach jezuickich...*, s. 199–214; T. Bieńkowski, *Teatr w systemie edukacyjnym szkół jezuickich w Polsce. Wnioski do syntezy*, w: *Religie, edukacja, kultura. Księga pamiątkowa dedykowana Profesorowi Stanisławowi Litakowi*, red. M. Surdacki, Lublin 2002, s. 407–411.

8 Cyt. za: J. Tazbir, *Łyżka dziegiu w ekumenicznym miodzie*, Warszawa 2004, s. 76. Informacje o działalności urodzonego w Kaliszu Marcina Łaszcz (1551–1615) zawiera hasło biograficzne autorstwa Ludwika Grzebienia opublikowane w jego *Katalogu profesorów kolegium jezuickiego w Poznaniu*, „Kronika Miasta Poznania” 1997, nr 4, s. 71.

gium młodzieży wywodziła się także spora część widzów. Należy jednak podkreślić, iż zasięg i siła oddziaływania omawianych przedstawień wykraczały zdecydowanie poza mury uczelni. Oprócz szkolnych spektakli opartych na pisanych po łacinie dramatach i dialogach, uświetniających i podsumowujących określony etap kształcenia (m.in. początek i zakończenie roku szkolnego), kierowanych przede wszystkim do wykształconej elity, kościelnych dostojników oraz rodziców, wystawiano – przeznaczone dla szerokiego kręgu odbiorców – plenerowe widowiska religijne w języku narodowym, za których pośrednictwem „spotykała się z teatrem jezuickim masowa publiczność zróżnicowana społecznie i światopoglądowo (luteranie, unicy, dyzunicy, prawosławni, karaimowie)”⁹. Częstotliwość inscenizacji wyznaczał porządek nie tylko kalendarza świąt kościelnych (m.in. Boże Narodzenie, Wielkanoc, Boże Ciało, Wniebowzięcie NMP, dzień św. Katarzyny – patronki studentów), lecz także wizyt władców, biskupów, fundatorów oraz innych ważnych wydarzeń w życiu miasta – np. jarmarków, sejmików i zjazdów szlacheckich¹⁰. Jan Poplatek pisał:

Służąc „*pietati et scholae*” pełnił teatr jezuicki i rolę społeczną, chociaż nie służył interesom żadnej z ówczesnych klas społecznych. Nie był dworski, choć czasem jego występy odbywały się na dworach panujących czy magnatów duchownych lub świeckich i choć nierzadko głowy koronowane i wysocy dygnitarze państwowi wypełniali salę teatralną w kolegium. Nie był szlachecki, mimo że żywioł ten był zawsze na przedstawieniach pożądanym i licznie reprezentowanym. Nie był teatrem mieszczańskim ani ludowym, jakkolwiek warstwy te – tak patrycjuszowskie, jak plebejskie – stanowiły zwykle większość widzów. Chociaż był teatrem

9 Zob. I. Kadulka, *Wędrówka jako praktyka i zwyczaj szkolnego teatru*, w: *Europejskie związki dawnego teatru szkolnego i europejska wspólnota dawnych kalendarzy*, red. I. Kadulka, Gdańsk 2003, s. 82.

10 A. Kruczyński, op.cit., s. 417–418; J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny...*, s. 18–29, 108–126; J. Poplatek, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, wstęp J. Lewański, Wrocław 1957, s. 36–39. Zob. także J. Okoń, *Wstęp*, w: *Staropolskie pastoralki dramatyczne. Antologia*, Wrocław 1989, s. xvi–xvii; K. Kurek, W. Wydra, *Między sacrum a profanum... Nieznany tekst pastoralki dramatycznej z kręgu kaliskiego kolegium jezuickiego*, w: *Ko-mediana. Prace ofiarowane Profesor Dobrochnie Ratajczakowej*, red. E. Guderian-Czaplińska, K. Kurek, Poznań 2013, s. 123–150.

par excellence szkolnym, rzadko jego występy były przeznaczone tylko dla wybranych, bo przeważnie urządzano je dla szerszej publiczności, co było wynikiem jego tendencji religijno-umoralniającej, oddziaływania na jak najszerze masy. Z tego powodu przedstawienia często odbywały się także pod gołym niebem, na rynkach, placach i wielkich ulicach lub też na dziedzińcu szkolnym, by możliwie największa liczba widzów mogła w nich uczestniczyć¹¹.

Ważną grupę przygotowanych przez jezuitów przedstawień stanowiły widowiska realizowane w okresie karnawału, których podstawowym celem było „odciążenie tak starszych, jak zwłaszcza młodzieży, od hucznych i demoralizujących hulanek i pijatyk”¹². Zapewne sugestywność ukazywanych w trakcie tych spektakli obrazów moralnego upadku sprawiła, że w 1617 roku wizytator Giovanni Argenti zabronił ich wystawiania w kościołach, podkreślając, iż powinny one odbywać się w salach kolegiów lub na miejskich placach.

Na podstawie zachowanych świadectw można stwierdzić, że przygotowywane przez zakon przedstawienia, wykorzystujące najnowsze osiągnięcia techniki teatralnej, towarzyszyły najważniejszym wydarzeniom w życiu miasta. Z tej perspektywy przyrównanie sceny jezuickiej i wystawianych na niej utworów do „udramatyzowanej kroniki życia publicznego” wydaje się w pełni uzasadnione, zwłaszcza w przypadku takich ośrodków jak Poznań, który na przełomie XVI i XVII wieku nie mógł poszczycić się zbyt intensywnym życiem teatralnym. Zachowane do dziś nieliczne przekazy i źródła dokumentujące działalność poznańskiego kolegium świadczą o podjętej przez zakon próbie teatralizacji przestrzeni życia społecznego w jego najważniejszych wymiarach – religijnym, światopoglądowym, politycznym, edukacyjnym i obyczajowym. Tezę tę potwierdza nawet pobieżne zestawienie wybranych przedstawień oraz kilku publicznych, mających cechy widowiska, występów organizowanych już w pierwszych latach działalności zakonu w Poznaniu.

11 J. Poplatek, op.cit., s. 17. Zagadnienie omówiła także Barbara Judkowiak, *Teatr jezuicki jako miejski teatr masowy*, w: eadem, *Wzgardzony wielość. Kultura teatralna czasów saskich i jej tradycje*, Poznań 2007, s. 146–166.

12 J. Poplatek, op.cit., s. 37.

Decyzja o sprowadzeniu jezuitów do Poznania zapadła w grudniu 1570 roku. Dopiero jednak 28 czerwca 1571 roku przybyli do – liczącej nie więcej niż 18 tys. mieszkańców¹³ – stolicy Wielkopolski pierwsi zakonnicy. Wśród nich odnajdujemy rektora (w latach 1571–1578) powstającej uczelni – księdza Jakuba Wujka¹⁴. Biskup Adam Konarski zamierzał przeznaczyć na siedzibę zgromadzenia budynek usytuowany na Ostrowie Tumskim. Zakonnicy przekonali jednak hierarchę, że realizowana przez nich misja wymaga lokalizacji w obrębie murów miejskich, w bezpośrednim i codziennym kontakcie z wiernymi oraz... innowiercami. Ostatecznie wybrano

miejsce położone tuż obok szkoły parafialnej w sąsiedztwie kościoła św. Marii Magdaleny, obok kościoła św. Stanisława [...]. Dokoła były domki księży i kaplica św. Gertrudy, nadto szpitalik dla chorych księży i scholastyków¹⁵.

Budowa gmachu kolegium rozpoczęła się – według planów sporządzonych przez Jana Baptystę Quadro – w połowie kwietnia 1572 roku¹⁶.

- 13 Stefan Abt ustalił, iż „dla początku xvi wieku słuszne wydaje się przyjęcie dla całej aglomeracji miejskiej liczby około 10 tys. mieszkańców, z czego w samych murach mogło mieszkać 4000 lub 6000”. Pod koniec xvi stulecia Poznań lewobrzeżny i prawobrzeżny „mógł liczyć około 19–20 tys. ludności”, a w 1590 roku w obrębie murów miejskich „mieszkało łącznie 6000–7000 osób”. W pierwszej połowie xvii wieku ogólna liczba ludności utrzymywała się „na poziomie 20 tysięcy”. S. Abt, *Ludność Poznania w xvi i pierwszej połowie xvii wieku*, w: *Dzieje Poznania do roku 1793*, red. J. Topolski, t. 1, cz. 1, Warszawa–Poznań 1988, s. 425, 427, 432, 434. Warto także odwołać się do rozprawy Stanisława Waszaka, *Ludność i zabudowa mieszkaniowa Poznania w xvi i xvii wieku*, „Przegląd Zachodni” 1953, nr 9–10, s. 64–136.
- 14 Według relacji Stanisława Załęskiego w tym dniu „przybyli do Poznania oo. Jakub Wujek, Szymon Wysocki, dwaj *magistri gramatyki* i przepisywacze kazań O. Wujka – Zygmunt Budziński i Piotr Szydłowski oraz trzech bracia”. S. Załęski, *Jezuici w Polsce*, t. 1: *Walka z różnowierstwem 1555–1608*, cz. 1: 1555–1586, Lwów 1900, s. 205–206. Zob. też J. Terlaga, *Działalność ks. Jakuba Wujka T.J. jako rektora kolegium poznańskiego*, Kraków 1936. Następcami Jakuba Wujka na stanowisku w kolejnych latach byli m.in.: Jan Konarski (1579–1593, 1598–1602), Stanisław Grodzicki (1594–1598), Marcin Śmiglecki (1602–1607), Stanisław Gawroński (1607–1613).
- 15 W. Chotkowski, *Szkoły jezuickie w Poznaniu 1573–1653*, „Kronika Miasta Poznania” 1997, nr 4, s. 18. Warto dodać, iż naciskana przez bpa Adama Konarskiego kapituła poznańska przyznała zakonowi w lipcu 1572 prawo do dochodu rocznego z czterech wsi – Zemsko (Ziemsko), Tokarki, Bochlewo i Kietczewo.
- 16 O usytuowaniu i budowie pierwszego gmachu kolegium zob. A. Kuszelski, *Pierwsze kolegium jezuickie w Poznaniu*, „Kronika Miasta Poznania” 1997, nr 4, s. 228–255. W arty-

Prace zakończono w maju 1573 roku. Na pierwszym piętrze, tuż obok pomieszczeń mieszkalnych i biblioteki, usytuowano salę przystosowaną do widowisk teatralnych. 25 czerwca 1573 roku jezuita – jak pisał Stanisław Załęski – „obchodzili w nowej okazałej auli uroczyste otwarcie szkół poznańskich”¹⁷. Oprócz okolicznościowych przemówień i podziękowań w programie znalazła się inscenizacja *Dialogu Apollina z Muzami*, w którym – zgodnie z relacją zakonnego kronikarza – „swoje walory prezentowało siedem sztuk wyzwolonych oraz sztuka poetycka”¹⁸. Z zachowanych świadectw wynika, iż było to pierwsze publiczne „zdarzenie teatralne” związane z obecnością jezuitów w Poznaniu. Zagrało w nim

10 chłopców, przebranych za Apollina i 9 Muz. Każda z Muz głosiła wzniosłość nauki czy sztuki sobie właściwej [...]. Apollo najsilniej podkreślał przewagę wymowy i poezji nad innymi naukami i sztukami, te bowiem miały stanowić główny przedmiot nauczania w kolegium¹⁹.

Trwające prawie dwie godziny widowisko zostało niezwykle życzliwie przyjęte przez widownię, wśród której – oprócz rodziców uczniów – znalazł się „biskup poznański Adam Konarski, nie znany z nazwiska opat,

kule zawarte zostały także informacje o kolejnych etapach rozbudowy kompleksu w XVII i XVIII wieku (s. 233–236).

17 S. Załęski, op.cit., s. 207; D. Żołędź-Strzelczyk, *Powstanie i rozwój szkół jezuickich w Poznaniu w okresie do kasacji zakonu w 1773 roku*, „Kronika Miasta Poznania” 1997, nr 4, s. 7–16. Według ustaleń Żołędź-Strzelczyk „początkowo do szkoły uczęszczało 300 uczniów, ale liczba ta stale rosła. I tak już w 1576 roku było ich około 400, na początku lat 80. – 500, pod koniec zaś tego dziesięciolecia – 600, a w początkach następnego – 700. W I poł. XVII w. liczba ta doszła do 1500. Było to najliczniejsze kolegium w Polsce. W 1574 roku było w Poznaniu ponad 20 zakonników, w tym sześciu kapłanów”. D. Żołędź-Strzelczyk, op.cit., s. 10. Według danych podanych przez księdza Chotkowskiego (op.cit., s. 33) w 1609 roku „urosla już liczba uczniów do tysiąca, tak że uczniów gramatyki w trzech klasach pomieścić musiano. Do powiększenia tej liczby studentów przyczyniło się wtedy i to, że Kalisz wówczas pogorzał. Liczba ta nie umniejszała się następnie, lecz owszem jeszcze urosła, bo w r. 1614 było uczniów przeszło tysiąc”. Nauka w kolegium była bezpłatna, choć dobrowolne darowizny rodzin uczniów wspierały roczny budżet szkoły, w której kształcili się młodzieńcy z mieszczańskim i szlacheckim pochodzeniem.

18 *Kronika Jezuitów poznańskich (młodsza)*, t. 1: 1570–1653, oprac. L. Grzebień, J. Wiesiołowski, przeł. K. Kaczor, Poznań 2004, s. 21.

19 J. Poplatek, op.cit., s. 115.

posłowie Henryka Walezego, kasztelanowie kaliski i sanocki, liczna szlachta oraz mieszczenie”²⁰.

Inaugurację pierwszego roku nauki w poznańskim kolegium (w klasach gramatyki, syntaksy i humanitas) uświetniła także, zorganizowana 6 października, poświęcona problematyce „czci świętych”, publiczna „dysputa teologiczna” z działającymi w stolicy Wielkopolski innowiercami. Zainteresowanie debatą zaskoczyło samych jezuitów. Według relacji Załęskiego „zachęceni powodzeniem” zakonnicy

wezwali heretyków na drugą dysputę w listopadzie, ale nikt już z innowierców nie stanął w szranki, tylko dwaj czy trzej jezuiti przyjęli na siebie rolę heretyckich oponentów, ale i na tej fikcyjnej dyspucie audytorium katolików, zarówno jak heretyków, było bardzo liczne²¹.

Należy zwrócić w tym przypadku uwagę na teatralizację i widowiskowy aspekt opisywanego przez historyka zdarzenia, w trakcie którego zakonnicy sugestywnie odegrali role swoich oponentów, co wzbudziło zainteresowanie widzów. Wymagająca predyspozycji aktorskich umiejętność wcielenia się w rolę ideowego przeciwnika oraz umiejętna argumentacja i obrona jego przekonań w trakcie dyskusji stanowiły stały element w procesie jezuickiego kształcenia przyszłych szermierzy kontrreformacji, którzy w polemicznym starciu z innowiercami potrafiliby zastosować w praktyce ideał „uczonej i wymownej pobożności”²².

Najwięcej emocji wśród mieszkańców Poznania wzbudziło jednak wystawienie w języku polskim, 25 grudnia 1573 roku w kościele

20 Ibidem.

21 S. Załęski, *op.cit.*, s. 208–209.

22 W 1576 roku, „na wiosenną renowację nauk” w poznańskim kolegium, uczniowie klasy retoryki wystąpili w tzw. akcji sądowej. W trakcie występu odegrali role filozofa, lekarza i retora, którzy przed sądem bronili swoich profesji oraz rywalizowali o podwójną część spadku po zmarłym ojcu. Jan Poplatek przytoczył (*op.cit.*, s. 110–111) relację jezuickiego kronikarza, który podkreślał, iż „nie jest podobnym do wiary, jak długa ta akcja utrzymała w wielkim napięciu uwagę słuchaczy i jakim napełniła je zadowoleniem”. Mirosław Korolko, analizujący sposób funkcjonowania retoryki w jezuickim systemie szkolnym, zaliczył ten występ do tzw. kontrowersji, czyli „ćwiczeń wyrabiających sprawność polemiczną w prowadzeniu dysput religijnych”. M. Korolko, *op.cit.*, s. 134.

św. Marii Magdaleny, *Dialogu o narodzeniu Chrystusa i pasterzach*. Przestrzeń świątyni nie zdołała pomieścić wszystkich widzów. Tłum wkroczył na ołtarz. Według niektórych relacji obecni na spektaklu innowiercy komentowali w szyderczy sposób przedstawiane sceny. Nieprzychylni jezuitom świeccy duchowni uznali, że doszło do profanacji i skierowali do władz kościelnych skargę wraz z żądaniem ukarania zakonników i „odebrania im ambony”. Efektem tych protestów było zalecenie, „aby w przyszłości nie urządzać w kościołach ani w żadnym [innym – K.K.] świętym miejscu wesołych przedstawień dla nieokrzesanego pospólstwa, choćby nawet były to pobożne widowiska”²³. Brak większych restrykcji można wiązać m.in. z ogromnym poparciem poznańskiego mieszczaństwa, które – stając w obronie jezuitów i organizowanych przez nich widowisk – „podało suplikę do biskupa”²⁴.

O tym, że widownia jezuickiego teatru swoiście odzwierciedlała panujące w mieście napięcia religijne i społeczne, świadczą m.in. wydarzenia z 10 maja 1576 roku. Poznańscy jezuita wystawili wtedy na dziedzińcu kolegium *Dialog o Świętach Wielkanocnych*. Przedstawienie zakłócili innowiercy, którzy z okien przylegającego do dziedzińca domu rzucali kamieniami w występującą na scenie młodzież. Zakonnicy ledwo powstrzymali rozwścieczonych widzów, którzy chcieli się wtargnąć do sąsiadującej z kolegium kamienicy i wymierzyć sprawiedliwość. Do samosądu na szczęście nie doszło. Niemniej właściciel budynku musiał ponieść surowe konsekwencje. Oto jak przywoływane wydarzenia zrelacjonował kronikarz:

Zdarzyło się wtedy, że z okien sąsiedniego domu, który zamieszkiwało dwóch sekciarskich ministrów, dwa lub trzy razy poleciały na scenę kamienie. Zuchwałość ta rozgniewała bardzo wielu obecnych tam katolików, których ledwie powstrzymywaliśmy, aby nie wtargnęli zaraz się do owego domu. Zresztą nazajutrz doniesiono o incydencie burmistrzowi, a wkrótce potem sprawa trafiła do wojewody, co w efekcie doprowadziło owego heretyka do ruiny.

23 *Kronika Jezuitów poznańskich...*, s. 23.

24 Zob. S. Załęski, op.cit.

Za karę bowiem zburzono tę część jego domu, z której sekciarze mieli widok na podwórze naszej siedziby²⁵.

Okolicznościowe widowiska i występy towarzyszyły ingresom biskupim oraz wizytom władców i dyplomatów. 12 stycznia 1574 roku gościem kolegium był francuski poseł Nicolas de Rambouillet d'Angennes, którego – zgodnie z relacją kronikarza zakonu – „studenci przywitali przemowami i wierszami”. Szczególną oprawę miał wjazd do stolicy Wielkopolski króla Henryka Walezego w dniu 29 stycznia:

Jeden z naszych studentów w stroju św. Michała Archanioła, którego szczególnie czczą Francuzi, stał razem z dwoma innymi chłopcami na galerii bramy miejskiej. Trzymając w jednej ręce połyskujący miecz, a w drugiej wagę, powitał najjaśniejszego króla słowami krótkiego wiersza. Później zaś chór muzyków zaśpiewał w te słowa: „Żyj, królu Henryku, żyj, żyj przez długie lata!”²⁶.

Król zwiedził gmach kolegium, gdzie „witali go studenci u bramy i w auli ozdobionej przeźroczami, oracyją i śpiewem”²⁷.

Z podobnym widowiskowym rozmachem witano w Poznaniu króla Zygmunta III w 1594 roku. Z okazji odwiedzin biskupa poznańskiego Wawrzyńca Goślickiego uczniowie kolegium zaprezentowali sztukę *Sanctus Georgius* (30 czerwca 1603). Ingres biskupa Andrzeja Opałińskiego uświetniony został okolicznościowym dialogiem (15 lutego 1608). Z okazji zaślubin córki marszałka koronnego Zofii Jadwigi Opałińskiej, „w drugim dniu zapustów”, 14 lutego 1580 roku, wystawiono na zamku „tragikomedię o zaślubinach króla Baltazara i ich nieszczęsnym finale”²⁸.

25 *Kronika Jezuitów poznańskich...*, s. 36–37.

26 *Ibidem*, s. 24, 25.

27 S. Załęski, *op.cit.*, s. 210.

28 *Kronika Jezuitów poznańskich...*, s. 54. Według relacji kronikarza „teatr na zamku został wspaniale przystrojony. Ale ze względu na okazałą oprawę wspomnianych zaślubin uczta przeciągnęła się aż do wieczora, co spowodowało, że spektakl trwał aż do drugiej w nocy. O. prowincjał ogłosił później zakaz wystawiania tego rodzaju przedstawień podczas uroczystości zaślubin poza kolegium, głównie ze względu na nocną porę”. Córka marszałka poślubiła wtedy Jana Leszczyńskiego, starostę radziejowskiego.

Spektakle przygotowywane przez jezuitów towarzyszyły także corocznym, rozpoczynającym się około 24 czerwca i trwającym często ponad dwa tygodnie, kontraktom świętojańskim, które stanowiły jedno z najważniejszych wydarzeń w życiu miasta. Złakniona rozrywek szlachta chętnie oglądała przedstawienia organizowane na rynku lub dziedzińcu kolegium. W ostatnim dniu czerwca 1608 roku wystawiono „z wielkim aparatem scenicznym dla licznej szlacheckiej widowni tragedię *O Jeremiaszu i królu Sedecjaszu*”²⁹. 4 lipca 1610 roku zaprezentowano tragedię zatytułowaną *Śmierć Juliana Apostaty*, która – pomimo niesprzyjającej pogody – wywołała wśród widzów „wielkie poruszenie”. Kronikarska relacja świadczy o sporym rozmachu inscenizacyjnym spektaklu:

Scena krzyżowania męczenników za wiarę wielu poruszyła do łez, a szyki maszerującego wojska, magiczne rytuały przyrządzania trucizn czy obrazy otchłani piekielnych wszyscy obejrzeni z ogromnym zadowoleniem. Przewielebny biskup przypatrujący się sztuce z okna naszego domu zachwycał się biegłością i wdziękiem gry aktorskiej niektórych młodzieńców. Padający chwilami deszcz spowodował krótkie zamieszanie na widowni, ale nie rozproszył widzów³⁰.

Wartym odnotowania widowiskiem z pierwszych lat działalności poznańskiego kolegium jest odegrany na rynku w czerwcu 1577 roku, wzbogacony alegorycznymi „żywymi obrazami” oraz muzyką, dialog *Abrahamum Isaaco parentem litare*. Utwór oparty został na starotestamentowym przekazie o Abrahamie, który – poddany próbie – nie waha się złożyć w ofierze swojego syna Izaaka (Rdz 22, 1–24). Anonimowy autor dialogu posłużył się w tym przypadku biblijną historią, aby w alegoryczny sposób ukazać istotę Eucharystii. Widowisko – zgodnie z relacją kronikarza zakonu – wywołało „pobożne wzruszenie” i niemal religijną ekstazę u części widzów, spośród których „wielu rzewnie płakało”³¹.

W kronice dokumentującej działalność zakonu w stolicy Wielkopolski odnajdujemy również wzmianki o wystawianiu w okresie karna-

29 Ibidem, s. 188.

30 Ibidem, s. 214–215.

31 Ibidem, s. 43.

wału sztuk przestrzegających przed rozpustą, obżarstwem i pijaństwem. W 1578 roku kronikarz zanotował:

Pierwszego dnia zapustów pokazaliśmy widzom sztukę, która ze względu na rozważania o śmierci i Sądzie Ostatecznym pozbawiła niektórych nieuzasadnionej i niestosownej wesołości³².

Część zapisów świadczy o tym, że przesłanie niektórych przedstawień wiązało się ściśle z konkretnymi, bulwersującymi lokalną społeczność wydarzeniami natury obyczajowej, które postrzegane były jako rażące naruszenie zasad katolickiej moralności:

Dnia 7 lutego [1616 roku – K.K.] wystawiliśmy dramat *O dwóch królach z przypowieści Barlaama*, który przyciągnął sporą widownię szlachty, zakonników i mieszczan. Spektakl ów pomógł odwrócić uwagę wielu ludzi od nieokiełznanej rozpusty, której oddawały się wspólnie trzy osoby z sąsiedztwa pozostające w związkach małżeńskich³³.

Kronikarz odnotował (w grudniu 1647) również powtarzane przez wiele lat widowisko związane z obchodami Bożego Narodzenia:

Zwyczajem Towarzystwa w okresie adwentu dla przypomnienia pamiętki Najświętszego Wcielenia Pana naszego Jezusa Chrystusa uczniowie z bursy muzycznej mieli zwyczaj przebierania się za anioły i występowania na zbudowanych na tę okazję podwyższeniach, tak aby pobożnym i harmonijnym śpiewem przyciągać [do siebie – K.K.] lud Boży. Odnosiło to całkiem dobry skutek, albowiem ludzie pokonywali nawet odległość kilku mil, aby obejrzyć to przedstawienie³⁴.

Nawet tak pobieżne zestawienie „wydarzeń teatralnych” z pierwszych lat działalności poznańskiego kolegium świadczy nie tylko o imponują-

32 Ibidem, s. 46.

33 Ibidem, s. 249.

34 Ibidem, s. 430.

cej aktywności zakonników, lecz przede wszystkim o próbie teatralizacji przestrzeni życia publicznego w jej najważniejszych aspektach.

Scena jezuicka w Poznaniu nadal oczekuje na swoją monografię³⁵. Jej brak wynika głównie z rozproszenia lub braku materiałów źródłowych – kompletnych kodeksów repertuarowych, programów teatralnych oraz kodeksów autorskich³⁶. W porównaniu z innymi ośrodkami sytuacja Poznania jest szczególnie trudna. W bibliotece uniwersytetu w Uppsali znajduje się zrabowany i wywieziony przez Szwedów w trakcie potopu tzw. kodeks poznański (zwany przez niektórych badaczy kodeksem uppsalskim, sygn. R. 380), dokumentujący okres 1596–1627. Ten ocalały kodeks poznańskich jezuitów (określany mianem „pierwszego”), opatrzony na grzbiecie tytułem *Tragoediae sacrae*, zawiera teksty dziewięciu łacińskich pięcioaktowych sztuk (z lat 1596–1624) „z chórami i intermediami, a także kilka panegirycznych gratulacji”³⁷. Historyczne

- 35 Ogólne informacje na temat dziejów sceny szkolnej poznańskich jezuitów zawierają prace omawiające zjawisko teatru jezuickiego na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej – zob. J. Poplatek, op.cit.; J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny...*; T. Grabowski, *Ze studiów nad teatrem jezuickim we Francji i w Polsce w wiekach XVI–XVIII*, Poznań 1963. Szczególnie warto odnotowania w kontekście niniejszych rozważań są artykuły poświęcone wyłącznie działalności teatralnej poznańskich jezuitów – zob. M. Kwiatkowski, *Rozkwit i zmierzch sceny jezuickiej w Poznaniu*, „Kronika Miasta Poznania” 1997, nr 4, s. 204–227; B. Judkowiak, *Teatr i dramaty jezuitów*, „Kronika Miasta Poznania” 2000, nr 3, s. 22–42; eadem, *Poznańska szkoła jezuicka nowego dramatopisania w połowie XVIII wieku*, „Kronika Miasta Poznania” 2006, nr 4, s. 127–147; G. Raubo, *Libertynizm potępiony. Z barokowych dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Poznaniu*, „Kronika Miasta Poznania” 2006, nr 4, s. 89–106.
- 36 W 1567 roku władze zakonne nałożyły na zakonników kierujących bibliotekami kolegiackimi obowiązek prowadzenia osobnej księgi i wpisywania do niej tekstów i scenariuszy wszystkich publicznych występów oraz widowisk. Kodeksy autorskie, zwane także kopiariuszami autorskimi, były „osobistymi notatnikami profesorów, do których wpisywali oni własne, czasem też obce, które szczególnie przypadły im do gustu, lub uczniowskie utwory”. A. Kruczyński, op.cit., s. 416.
- 37 Ibidem, s. 417. Zawartość kodeksu omówił szwedzki sławista Adolf Stender-Petersen, *Tragoediae sacrae. Materialen und Beiträge zur Geschichte der polnisch-lateinischen Jesuitendramatik der Frühzeit*, w: *Acta et Commentationes Universitatis Tartuensis*, Tartu 1931 (B. Humanitoria, xxv). Janina Abramowska opisała zawarte w rękopisie utwory, dążąc przede wszystkim do przedstawienia ich gatunkowej tożsamości – zob. J. Abramowska, *Ład i fortuna. O tragedii renesansowej w Polsce*, Wrocław 1974 (tu rozdział: *Jezuicka tragedia tendencyjna*, s. 153–179). Jerzy Axer zanalizował cztery sztuki umieszczone w kodeksie (*Antitemius*, *Belisariusz*, *Laudatio dramatice clarissimae Firlieiorum familiae*, *Da vita aulica dialogus*) pod kątem odniesień do bieżących wydarzeń politycznych i społecznych (zob. J. Axer, *Polski teatr jezuicki...*, s. 11–22). Część utworów opublikowano wraz z krytycznym komentarzem w ramach serii „Bibliotheca Latina Medii et Recentioris Aevi”

zawirowania i kataklizmy przetrwał też kodeks dokumentujący lata 1753–1757 (zwany „kodeksem trzecim”), przechowywany w Bibliotece Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie (sygn. 729), liczący 562 strony, zawierający kilka tekstów dramatycznych, a także dialogi, okolicznościowe przemówienia i utwory o charakterze panegirycznym³⁸. Do czasów współczesnych zachowało się zaledwie dziewiętnaście egzemplarzy programów teatralnych dokumentujących pojedyncze inscenizacje poznańskie z lat 1619–1738³⁹. Dla historyka teatru nadal niemal podstawowym źródłem pozostaje *Kronika Jezuitów poznańskich*, która jednak nie odnotowuje wszystkich przedstawień i okolicznościowych występów z lat 1573–1773. Wszystko to sprawia, iż obecnie posiadamy – w różny sposób potwierdzone źródłowo – informacje o niespełna stu przedstawieniach⁴⁰. Dlatego też odnalezione w kijowskiej bibliotece i publikowane niżej streszczenie scenariusza jezuickiego widowiska mięsopustnego z 1680 roku, zatytułowane *Popielec z pogorzeli mięsopustnej trzech niemieckich paniąk*, stanowi ciekawy i istotny przyczynek do dziejów dramatu i teatru poznańskich jezuitów.

Streszczenie to znajduje się w rękopisie Biblioteki Ukraińskiej Akademii Nauk w Kijowie, sygn. 613/389c. Kodeks jest formatu quarto, liczy 136 kart, posiada tekturową oprawę obciągniętą skórą, zdobioną

(vol. 15, 18, 24) – zob. G. Cnapii, *Tragoediae Philopater, Faelicitas, Eutropius*, apparatus critico, praefatione, annotationibusque instruxit L. Winniczuk, Wratislaviae 1965; *Tragoediae: Mauritius. Belisarius*. E codice manu scripto Uppsaliensi R 380 edidit praefatione, apparatus critico, annotationibus appendicibusque instruxit Z. Piszczek, Wratislaviae 1971 [rec. J. Axer, „Pamiętnik Teatralny” 1972, z. 3–4, s. 470–471]; *Laudatio dramatica clarissimae Firleiorum familiae*, e codice manu scripto Uppsaliensi R 380 edidit, praefatione apparatus critico, annotationibus instruxit G. Axer, Wratislaviae 1989. Poza wspomnianą serią został opublikowany (wraz z polskim przekładem i komentarzem) dramat *Antithemius* – zob. *Antitemiusz. Jezuicki dramat szkolny*, z rękopisu Biblioteki w Uppsali wydał J. Dürr-Durski, komentarz L. Winniczuk, przekład L. Joachimowicz, Warszawa 1957. Fragmenty tekstu *De vita aulica dialogus* wraz z polskim przekładem oraz analizą zawartych w utworze aluzji społeczno-politycznych opublikował Jerzy Axer, *Teatralne echa kłęski pod Cecorą*, „Pamiętnik Teatralny” 1974, z. 1, s. 71–82; idem, „*Da vita aulica dialogus*” – jezuicka przypowieść o służbie bożej i służbie królewskiej, „Meander” 1974, nr 4–5, s. 179–186.

38 Zob. J. Czubek, *Katalog rękopisów Akademii Umiejętności w Krakowie*, Kraków 1906, s. 121–125. Autor katalogu wskazał łącznie 57 utworów wpisanych na karty kodeksu.

39 Zob. *Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, t. 2: *Programy drukiem wydane do roku 1765*, cz. 1: *Programy teatru jezuickiego*, oprac. W. Korotaj, J. Szwedowska, M. Szymańska, Wrocław 1976, s. 237–255.

40 Zob. J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny...*, s. 369–371; M. Kwiatkowski, op.cit., s. 217–227.

strychulcem i radełkiem, zachowały się resztki wiązań. Opatrzony jest tytułem: *Compendium logicae seu dialecticus tractatus*. Na k. 1–99 znajduje się wspomniane *Compendium*, dalej na k. 100–103 wpisane zostały wzory listów i mów po polsku (*Nonnulla scripta Polonica*), k. 104–105 nie są zapisane, na k. 106–107v mieści się interesujący tu nas *Popielec z pogorzeli mięsopustnej*, a na k. 108–130 znajdują się 23 rysunki piórem o różnej tematyce, m.in. łapanie ptaków, strzelanie do dzika, wizerunek miasta, jazda saniami, strzelanie do tarczy. Rękopis powstał około 1680 roku. Prawdopodobnie należał do studenta z Rusi, który kształcił się w poznańskim kolegium jezuickim i w Poznaniu spisał owo *Compendium logicae* i streszczenie interesującego nas przedstawienia. Po latach rękopis trafił do biblioteki Soboru Sofijskiego w Kijowie, o czym świadczy wpisana w końcu XVIII wieku proveniencja: Кієвософійської Библиотеки oraz pieczęć z XIX wieku: Библиотека Кієво-Софійскаго Собора. Po połowie XIX wieku znajdował się już w zbiorach biblioteki Akademii Duchownej w Kijowie⁴¹, które po rewolucji zostały włączone do Biblioteki Ukraińskiej Akademii Nauk w Kijowie.

Kompozycja streszczenia, zastosowane terminy oraz sposób relacjonowania akcji przekonują o tym, iż mamy do czynienia z odpisem tekstu programu teatralnego (drukowanego lub rękopiśmiennego). Świadczy o tym układ tytułu złożony z określenia zarówno tematyki sztuki, jak i okoliczności oraz daty jej wystawienia: *Popielec z pogorzeli mięsopustnej trzech niemieckich paniąt: Ecgarda, Eberharda i Komesa Hoheloenskiego w ostatni wtorek niegdy w Waldemburgu, od prześlachetnej zaś Kolegium Poznańskiego Societatis Jesu młodzi podczas swawolnego mięsopustu na trajicznej scenie dany Anno 1680*. Z tytułu dowiadujemy się, że sztuka została wystawiona przez uczniów poznańskiego kolegium w 1680 roku, w ostatnich dniach karnawału. Należy przypomnieć, iż sam termin „mięsopust” odnosił się do tzw. ostatków, czyli „trzech ostatnich dni przed Wielkim Postem, poświęconych biesiadom, tańcom, wesołości i pijatyce”⁴². Według Aleksandra Brücknera

41 Rękopis ten wymienia Н. Петров, Описание рукописей Церковно-археологического Музея при Киевской Духовной Академии. Выпуск III. Киев 1879, s. 264. Według Mikołaja Pietrowa rękopis ten został ujęty w katalogu Biblioteki Sofijskiego Soboru już w 1803 roku.

42 Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, wstęp J. Krzyżanowski, Warszawa 1972, s. 215–216.

w mięsopustną niedzielę, poniedziałek i wtorek (do północy) jedna zabawa goniła drugą; że to diabeł wymyślił, na to się kaznodzieje i obcych wyznań zgadzali [...]. Protestanci szydzili z katolików, że wtedy obchodzą dni św. Żarłoka, Połoka (Łykusa) i św. Stękawcy (o popielcowym bólu głowy)⁴³.

Nie mamy tu jednak do czynienia z dramatem wychwalającym uroki karnawałowej zabawy opartej na przekroczeniu lub wręcz odwróceniu obowiązujących w obrębie danej społeczności norm obyczajowych i konwencji. Dramat, niemal idealnie odzwierciedlający poetykę jezuickich widowisk karnawałowych, przynosi, przesycony moralistyką, obraz upadku bohaterów, którzy – nie zważając na naukę Kościoła – oddają się bez opamiętania ziemskim rozkoszom. Spotyka ich za to straszna kara. Zostają pozbawieni życia i strąceni do piekła.

Tekst utworu miał być zapewne nie tylko ostrzeżeniem przed chwilową, złudną i niemal szatańską zabawą opartą na rozpuszczeniu, pijaństwie i obżarstwie. Możemy przypuszczać, iż dydaktyczny i moralizatorski sens sztuki wykraczał poza wyznaczone przez kalendarz ramy „mięsopustnego występku”. Jezuiccy pedagodzy mieli sporo powodów, aby napominać, a nawet surowo karać swoich uczniów nie tylko w okresie karnawału. Stanisław Załęski opisuje przypadki kradzieży, burd i bijatyk wzniesanych przez uczniów poznańskiego kolegium. Niemal każdego roku „pauperowie studenci urządzali jesienią nocne wyprawy do cudzych sadów, ogrodów, zniesławiając przez to szkołę i kłopotu przysparzając swym mistrzom Jezuitom”⁴⁴. Według ustaleń Józefa Łukaszewicza w 1593 roku „uczniowie Jezuiccy napadli na Zbory braci czeskich, ale ponieważ się pospółstwo z nimi nie łączyło jeszcze, nie mogli ich zburzyć”⁴⁵. W kwietniu 1599 roku grupa uczniów „podniosła tumult” i „spustoszyła zbór heretycki”⁴⁶. W Wielki Czwartek, 23 marca 1606 roku, spalony został zbór luterański usytuowany na Górze Czerwowskiej,

43 A. Brückner, *Encyklopedia staropolska*, materiałem ilustracyjnym uzupełnił K. Estreicher, t. 1: A–M, Kraków 1939, s. 918.

44 S. Załęski, op.cit., s. 134.

45 J. Łukaszewicz, *Wiadomość historyczna o dyssydentach w mieście Poznaniu w XVI i XVII wieku porządkiem lat zebrana*, Poznań 1832, s. 110.

46 *Kronika Jezuitów poznańskich...*, s. 129.

nazywanej pogardliwie przez ówczesny kler katolicki Łysą Górą. Mimo że sprawców nie udało się rozpoznać, „gdyż dla zmylenia przywdziali cudzoziemskie stroje”, to poważne podejrzenia skierowano w stronę uczniów kolegium⁴⁷, którzy kilka tygodni później (13 kwietnia 1606) splądrowali i zniszczyli inne miejsce modlitwy, „drzwi wybili do zboru [...], wzniciwszy ogień w pośrodku zboru, ławek kościelnych na ogień nałożywszy, spalili i w niwecz ten zbor z ołtarzem przez ogień obrócili, pierwszej pobrawszy z tego zboru niektóre rzeczy”⁴⁸. W czerwcu 1614 roku

zapalili uczniowie jezuitów wraz z pospólstwem kościoła lutereckiego i z chorymi tego wyznania w szpitalu obeszlą się po barbarzyńsku. Takiego samego gwałtu i w tymże samym roku dopuścili się względem kościoła braci czeskich⁴⁹.

W 1630 roku

Jan Chryzostom Minister braci czeskich wygnany z Czech [...] przejeżdżając przez Poznań, zdradzony od woźnicy, wpadł w ręce uczniów jezuitów, którzy napastwili się nad nim do woli, chcieli go z mostu w rzekę wrzucić. Ocalił go Wojciech Gruszczyński, wezwawszy na pomoc Rektora jezuitów⁵⁰.

47 Ibidem, s. 165. Podobne wydarzenie rozegrało się 12 lipca 1616 roku. Według Józefa Łukaszewicza (op.cit., s. 151–152) w tym dniu „uczniowie jezuitów z najętym w si okolicznych motłochem, opatrzoną w wszelkie narzędzia do niszczenia potrzebne, zrównali z ziemią kościół luterecki; toż samo uczynili dnia 3. sierpnia z kościołami braci czeskich”. Zob. także M.D. Łabędzka-Topolska, *Życie umysłowe i rozwój kultury*, w: *Dzieje Poznania do roku 1793*, red. J. Topolski, t. 1, cz. 1, Warszawa–Poznań 1988, s. 512; L. Sieciechowiczowa, *Życie codzienne w renesansowym Poznaniu 1518–1619*, Warszawa 1974 (tu podrozdział *Rozruchy religijne*, s. 198–199). Szeroki kontekst dla przywołanych wydarzeń nakreślił Janusz Tazbir w szkicu *Prześladowania na tle wyznaniowym*, w: idem, *Okrucieństwo w nowożytnej Europie*, wyd. 2 zmien., Warszawa 1999, s. 103–116.

48 Fragment zeznań złożonych przed poznańskim sądem grodzkim cytuję za: J. Wiesiołowski, *Różnowiercy na Wzgórzu św. Wojciecha. Z Łukaszewicza i kronik staropolskich*, „Kronika Miasta Poznania” 2012, nr 4, s. 83.

49 J. Łukaszewicz, op.cit., s. 148.

50 Ibidem, s. 164–165. Interesujący krąg kontekstów dla opisywanych tutaj przypadków przemocy na tle religijnym wskazuje książka Wacława Sobieskiego, *Nienawiść wyznaniowa tłumów za rządów Zygmunta III*, Warszawa 1902. Cenny materiał porównawczy zawiera również rozprawa Tomasa Kempy, *Konflikty wyznaniowe w Wilnie od początku reformacji do końca XVII wieku*, Toruń 2016.

W czerwcu 1663 roku doszło do „poważnej bitki” ze studentami Akademii Lubrańskiego. W 1687 roku miały miejsce

burdy studentów jezuickich z przedmieszczanami na Chwaliszewie i Śródce, którym hetmanili dwaj młodzi kanonicy poznańscy konno. Studenci przybrali wojowniczą postawę, ale obawa przed ekskomuniką za uderzenie lub ranę osoby duchownej, uczyniła ich nieśmiały i do rozlewu krwi nie doszło⁵¹.

W zestawieniu z tymi wydarzeniami niemal starotestamentowa surowość Sądu Bożego, wpisane w świat przedstawiony omawianego utworu, może być interpretowana z perspektywy nie tylko teologicznej, lecz także społecznej.

W omawianym dokumencie po rozbudowanym tytule, zgodnie z zasadami poetyki jezuickiego programu teatralnego, następuje tzw. argument (tu opatrzony tytułem *Fundament*). Zadaniem argumentu było przede wszystkim wskazanie źródła, z którego twórca sztuki zaczerpnął opracowany i wykorzystany w swoim utworze wątek. Zgodnie z przyjętą konwencją autor również cytował lub streszczał wykorzystaną w dramacie historię. W przypadku kijowskiego rękopisu mamy do czynienia ze streszczeniem, po którym następuje informacja dotycząca źródła. Jest nim w tym przypadku rozprawa *Historiae de rebus Hispaniae* autorstwa Juana de Mariana (1536–1624), hiszpańskiego jezuity, znakomitego historyka, filozofa i teologa⁵². Pierwsza edycja, napisanego po łacinie, składającego się początkowo z dwudziestu ksiąg, dzieła ukazała się w Toledo w 1592 roku. Książka musiała zdobyć spore uznanie czytelników, skoro już w 1601 roku autor przełożył ją na język hiszpański i – w kolejnych wydaniach – sukcesywnie uzupełniał, doprowadzając swoją narrację aż do 1621 roku. *Historiae de rebus Hispaniae* ukazywała „całość dziejów zarówno hiszpańskich, jak i portugalskich” od – utrwalonego w legendach – osiedlenia się na Półwyspie Pirenejskim wnuka biblijnego

51 S. Załęski, op.cit., s. 135.

52 Zob. M. Ballesteros Gaibrois, *El P.J. Mariana*, Barcelona 1944; A. Soons, *Juan de Mariana*, Boston 1982; L. Beltrán, *El padre Juan de Mariana*, www.libertaddigital.com/ilustration_liberal/articulo.php/249 [dostęp: 21 grudnia 2017]; hasło *Mariana Juan de*, w: *Encyklopedia Britannica. Edycja polska*, t. 25: *Maj–Maz*, Poznań 2001, s. 252.

Noego – Tubala⁵³. Dzieło hiszpańskiego jezuitę historycy historiografii porównują ze znakomitą *Historią szkocką* (*Rerum Scoticarum historia*, Edynburg 1582) George’a Buchanana (1506–1582), podkreślając, iż stanowi ono „wprost idealne wcielenie humanistycznego dziejopisarstwa”, które w wielu fragmentach zachowało swoją aktualność i dominującą pozycję aż do końca XIX wieku⁵⁴. Świadectwem tej niezwyklej popularności były kolejne wznowienia oraz przekłady książki (lub jej fragmentów) m.in. na język angielski⁵⁵. Anonimowy autor *Popielca z pogorzeli mięsopustnej* zaczerpnął więc osnowę swojej sztuki z dzieła popularnego i uznanego nie tylko w środowisku europejskich elit. Można zaryzykować stwierdzenie, iż odwołał się do aktualnej i żywej świadomości czytelniczej. Egzemplarz jednego z wydań *Historiae de rebus Hispaniae* mógł znajdować się w zbiorach biblioteki poznańskiego kolegium.

Dalsze fragmenty omawianego rękopisu zawierają streszczenia kolejnych scen składających się na trzy akty dramatu wzbogacone dwoma intermediami. Po *Fundamencie* zabrakło – obecnego w większości jezuickich programów – spisu *dramatis personae*.

Schemat akcji *Popielca z pogorzeli mięsopustnej* oparty został na funkcjonującym w literaturze i sztuce europejskiej od końca XIII wieku motywie walki karnawału z postem. Wpisany w ów motyw obraz odwiecznej walki dobra ze złem odzwierciedla „model dwóch państw świętego Augustyna: *civitas diaboli* (życie pod znakiem *cupido*, alegoria biblijnego, grzesznego Babilonu) i *civitas Dei* (życie pod znakiem *caritas*, alegoria niebiańskiej Jerozolimy)”⁵⁶. Należy jednak podkreślić, że czas karnawału nie był traktowany przez teologów i kaznodziejów wyłącznie jako moment moralnego upadku człowieka, w trakcie którego świat ogarnięty był przez zło i grzech. Umieszczony w porządku kościelnego kalendarza karnawał miał być swoistą „lekcją moralności, ukrytej pod

53 Zob. A.F. Grabski, *Dzieje historiografii*, wprowadzenie R. Stobiecki, Poznań 2006, s. 233; J. Serczyk, *25 wieków historii. Historycy i ich dzieła*, Toruń 1994, s. 154.

54 Zob. A.F. Grabski, op.cit.; M. Tunón de Lara, J. Valdeón Baruque, A. Dominiguez Ortiz, *Historia Hiszpanii*, przeł. S. Jędrusiak, Kraków 2006, s. 270–271.

55 Zob. *British Museum Catalogue of printed Books. Malade–Mangiovini*, London 1891, s. 183–186.

56 W. Dudzik, *Karnawały w kulturze*, Warszawa 2005, s. 47. Ta niezwykle inspirująca i bogata materiałowo praca zawiera najważniejsze informacje na temat dziejów pojmowania i sposobów obchodzenia karnawału w Europie.

pozorem radosnej zabawy, i stanowić integralną część chrześcijańskiego planu zbawienia: pokazywać świat grzechu, od którego człowiek religijny musi się uwolnić”⁵⁷. Suzanne Chappaz-Wirthner podkreśla, iż respektując istnienie karnawału i związanych z nim praktyk,

Kościół zamierzał pokazać wiernym – wśród których nieznamość grzechu stanowiła najczęstszą jego przyczynę – obraz życia ziemskiego na podobieństwo chylącego się ku upadkowi Babilonu. Pouczony w ten sposób lud zyskiwał świadomość znikomości i śmiesznie małego znaczenia, jakie posiada ciało, dokonywał zatem zbawiennego nawrócenia się. Dzięki temu wierni mogli wejść w okres postu z uwolnionym ciałem i umysłem, a prowadząc odtąd żywot ascetyczny, zgodny z zaleceniami świętych tekstów, przygotować się do święta Wielkanocy i wspólnie ze zmartwychwstałym Chrystusem osiągnąć wieczne, niebiańskie Jeruzalem⁵⁸.

57 Ibidem.

58 Cyt. za: W. Dudzik, op.cit., s. 48. Werner Mezger podkreślał, iż w xv stuleciu stosunek Kościoła do karnawałowych zwyczajów uległ wyraźnej radykalizacji. W jednym ze swoich szkiców niemiecki badacz pisał: „Coraz wyraźniejsza stawała się zasada dualizmu: przestrzeganie wszelkich reguł postu służyło za wzór pobożnego życia godnego naśladowania, karnawał zaś zaczął uchodzić za odstraszący przykład egzystencji grzesznej, złej i bezbożnej. Jeśli z jednej strony przedwielkanocny czas pokuty ukazywano jako czas doświadczenia szczególnej łaski Bożej, to konkurencyjny okres karnawału jawił się jako manifestacja zgubnego świata na opak, w którym wszystkie chrześcijańskie zasady biorą w łeb, bo sam diabeł wchodzi wtedy do gry. Tak więc w ciągu zaledwie kilku dziesiątków lat karnawałowe zabawy przestały być w oczach teologów niewinną rozrywką, stały się zaś szatańską hulanką. Opisując kontrasty między postem a karnawałem, przywoływano naukę świętego Augustyna i jego antytetyczną koncepcję dwóch państw: *civitas Dei* i *civitas diaboli*. Podobny sens nadawali także kaznodzieje perykopom przeznaczonym na ostatnią niedzielę karnawału. Słowa Jezusa z Ewangelii według świętego Łukasza (18, 31–43) o wstąpieniu do Jerozolimy dawały się łatwo interpretować jako zapowiedź wkroczenia w Wielki Post, upadek babiloński zaś obrazował przeciwieństwo, czyli karnawałową rozpustę. Sytuację uczestników tej rozpusty znakomicie ilustrowała z kolei przypowieść o ślepcu na drodze pod Jerychem. Ta zmiana w postrzeganiu karnawału przez Kościół nie pozostała bez wpływu na przebieg zabaw. Zmianie uległa przede wszystkim świadomość karnawałowiczów. Szalonych dni przed Popielcem nie świętowali już tak swobodnie i naturalnie jak ich przodkowie w XIII i XIV wieku, ale z rosnącymi wyrzutami sumienia, spowodowanymi poczuciem przekraczania jakichś norm, łamania tabu, czynienia czegoś, na co Kościół patrzy niechętnym okiem. Ale nie powstrzymywało ich to w żadnym wypadku od aktywności, przeciwnie – osobiście podniecało. Na dłuższą metę wydaje się nawet, że zwiększone napięcie wyzwoliło w uczestnikach dodatkowy potencjał sił kreatywnych. W każdym razie wzmożona krytyka karnawału ze

Cytowany fragment potwierdza tezę, iż teologiczne i moralne (katechetyczne) przesłanie omawianego scenariusza, zgodnie z konwencją jezuickiej dramaturgii, zostało zawarte już w tytule. Z „pogorzeli”, ognia, żaru, płomieni mięsopustnych zabaw wyłania się symbolizowany przez „Popielec” czas pokuty, postu oraz poczucia tymczasowości ludzkiej egzystencji w świecie. Konstrukcja tytułu sztuki streszczonej w programie dowodzi, iż zgodnie z Boskim Planem Zbawienia karnawał powinien zostać potraktowany jako moment swoistej próby, jakiej poddany zostaje człowiek. Ma on do wyboru dwie drogi. Jedną z nich jest uświadomienie sobie własnego upadku i odrzucenie będących źródłem grzechu uciech i zabaw. W drugim przypadku bezrefleksyjne i całkowite oddanie się złudnym i szatańskim przyjemnościom prowadzić musi do wiecznego potępienia. Sam tytuł sugeruje jednak, że nie mamy tu do czynienia z jednoznaczną opozycją dwóch porządków rzeczywistości i skrajnie odmiennych modeli życia. Zgodnie z wolą Stwórcy to właśnie z karnawałowego chaosu wyłania się czas pokuty. Popiół, którym wierni posypią głowy w pierwszy dzień Wielkiego Postu, zostaje zaczerpnięty „z pogorzeli mięsopustnej trzech niemieckich paniąt”, z dogasającego paleniska ziemskich namiętności, stanowiących domenę Księcia Tego Świata. W *Epilogu* dramatu alegoryczna personifikacja Boskiej Sprawiedliwości „po wykonaniu dekretów swoich z nieba na ziemię zstępuje i z pozostałej pogorzeli smutny popielec tam rzuca, gdzieby się ślady rozpuszne młodemu wiekowi wydać mogły”. Autor sztuki nie pozostawiał widzom jakichkolwiek wątpliwości – wszelkie, podparte szatańską pychą i chęcią wykroczenia poza normy moralne, próby zmiany Boskiego Porządku skazane są na niepowodzenie i wiążą się ze strasznymi konsekwencjami.

Odnaleziony w Bibliotece Ukraińskiej Akademii Nauk w Kijowie rękopis nie zawiera jakichkolwiek uwag i wskazówek dotyczących bezpośrednio przedstawienia. Na podstawie zawartych w streszczeniu trzyaktowej sztuki informacji możemy jednak domniemywać, iż zorganizowany przez poznańskich jezuitów spektakl wymagał sporego

strony teologów sprawiła, że od około 1400 roku da się zaobserwować rozszerzanie, a zarazem coraz większe wyrafinowanie zapustnych obrzędów”. W. Mezger, *Obyczaje karnawałowe i filozofia błżeństwa*, przeł. W. Dudzik, w: *Karnawał. Studia historyczno-antropologiczne*, wybór, oprac., wstęp W. Dudzik, Warszawa 2011, s. 160–161.

wysiłku inscenizacyjnego. Oprócz nasyconych dydaktyzmem scen z udziałem personifikacji Mięsopestu, Boskiej Sprawiedliwości oraz Pobożności anonimowy autor dramatu stworzył pełne rozmachu sceny biesiad, w trakcie których odbywają się tańce „swawolnych pań” przebranych w karnawałowe maski. Równie efektowna pod względem teatralnym mogła być scena unicestwienia bohaterów, w której ogień „zmysłowe larwy w prawdziwe pożogi smutne odmienia”. Odnotowany w streszczeniu udział komentującego wydarzenia chóru oraz zespołu muzycznego był z całą pewnością istotnym i pobudzającym emocje widowni elementem przedstawienia. W tekście nie ma informacji określających miejsce inscenizacji. Na prawach niczym nieuzasadnionej hipotezy możemy jedynie domniemywać, że zgodnie z zaleceniami władz zakonnych dramat karnawałowy *Popielec z pogorzeli mięsopestnej* zagrano na szkolnym dziedzińcu lub na rynku. Być może kolejne lata przyniosą odkrycia, które wzbogacą naszą wiedzę na temat utworu wystawionego przez uczniów poznańskiego kolegium „podczas swawolnego mięsopestu” w 1680 roku.

Przedstawiamy tekst streszczenia widowiska *Popielec z pogorzeli mięsopestnej* w transkrypcji.

Popielec z pogorzeli mięsopustnej

(k. 106) **POPIELEC¹ Z POGORZELI² MIĘSOPUSTNEJ**

trzech niemieckich paniąt: Ecgarda, Eberharda i Komesa Hohelońskiego³ w ostatni wtorek niegdy w Waldemburgu⁴, od prześlachetnej zaś Kolegium Poznańskiego Societatis Jesu młodzi podczas swawolnego⁵ mięsopustu na trajicznej scenie dany Anno 1680.

FUNDAMENT

W Niemcech, roku około 1600, od ojca swego Eberhardus, Waldemburgu dziedzic, książę, wezwany od szkoł, na dobrą myśl⁶ ostatnich trzech dni mięsopustnych⁷ z pociągnionym w równą ochotę⁸ Ecgardem,

- 1 *Popielec* – popiół, również Środa Popielcowa (Popielec), Środa Wstępna otwierająca okres Wielkiego Postu przed Wielkanocą, w którą w Kościele katolickim posypuje się głowy wiernych poświęconym popiołem (tu gra słów)
- 2 *z pogorzeli* – pogorzal ‘pożar, spalenie’
- 3 *Komesa Hohelońskiego* – Hohenlohe to ród niemiecki, którego nazwa pochodzi od zamku Hochlach koło Uffenheim we Frankonii. W połowie xvi wieku został wywyższony do stanu hrabiów cesarstwa. Wkrótce potem podzielił się na dwie główne linie: starszą Neuenstein i młodszą Waldenburg; *komes* – tu ‘hrabia, książę’
- 4 *w Waldemburgu* – Waldenburg w Neckerlandzie-Szwabii, jedna z siedzib rodu Hohenlohe
- 5 *swawolnego* – swawolny, swywolny ‘rozpustny, rozwiązły’
- 6 *dobłą myśl* – dobrą zabawę. Wyrazu *myśl* (= *myśl*) nie notują słowniki, w niniejszym tekście występuje on dwukrotnie (i jeden raz *myśl*)
- 7 *ostatnich trzech dni mięsopustnych* – ostatni tydzień karnawału obchodzono najhuczniej i najwesalej; trzy dni przed Popielcem, zwane zapustami, mięsopustem, ostatkami, kusymi dniami lub kusakami, czyli diabelskimi dniami, były szczególnie wesołe
- 8 *w równą ochotę* – w jednakowy zapał, w taką samą żądzę

książęciem, powinnym⁹ i Komesem Hoheloenskim¹⁰, gdy w swawolnych maszkarach¹¹ mięsopust kończą, co złym ogniem rozżarzona swawola umie, jaśnie świata wydają¹². Kiedy piekielną pochodnią zapaleni, pomocy zgotowanych¹³ wod, cudownie wyniszczonych, nie mając, razem spaleni, z mięsopustu smutny popielec uczynili. Marinus[|us|]¹⁴ *De rebus Hispanis*.

ANTIPROLOG

Rozpustny Mięsopust święte pobożności ognie puharem gasi. Rozkosz, Fortunę i Kupidy na zhołdowanie świata całego przyzywa, z których Fortuna dziecinne chuci¹⁵ siarką wichle¹⁶, Rozkosz młode serca na wędę¹⁷ bierze, a Kupido oślepi tańcząc w piekło Swywołą prowadzi.

PROLOG. AKT PIERWSZY

Zdrady Ecgarda

Scena 1

Eberhardus, Waldemburgu książę, po wygranej na imię¹⁸ i szczęście Karola Piątego, cesarza¹⁹, w domowych wczasach²⁰ z trudów obozowych tryumfuje, ktoremu młódź marsowa szabelnym skokiem applauduje²¹.

9 *powinnym* – krewnym

10 *Hoheloenskim* – tu w rkps. mylnie *Hoboloenskim*

11 *maszkarach* – maskach

12 *wydają* – uwydatniają, okazują

13 *zgotowanych* – przygotowanych

14 *Marinus[|us|]* – prawdopodobnie tak mylnie w rkps., zapewne chodzi tu o hiszpańskiego jezuitę, Juana de Mariana (1536–1624), historyka, autora popularnego dzieła *Historiae de rebus Hispaniae* (Toledo 1592), tłumaczonego na kilka języków

15 *chuci* – skłonności, namiętności

16 *wichle* – wichłać ‘gmatwać, wikłać, mieszać’

17 *wędę* – węda ‘hak, haczyk, wędka’

18 *na imię* – na sławę, rozgłos

19 *Karola Piątego, cesarza* – Karol V (1500–1558)

20 *wczasach* – wczas ‘odpoczynek’

21 *szabelnym skokiem applauduje* – skacząc z dobytymi szablami (popisując się zręcznością), wyraża uznanie (radość, entuzjizm)

Scena 2

Mięsopust z Ecgarda, księcia niemieckiego, obłowu²² zajrzy²³ Pobożności, którego między przepyszniemi Fortuny, Rozkoszy i Kupidyna spoli-jałami²⁴ nie znajdując, z ich rady nowe mu sidła: w jab<ł>ku perzynę²⁵, pod rozą ości, pod kwieciem rozgę tając, gotuje.

Scena 3

Ale ty zdrady Agardowi²⁶, trochę w szkołach utęsknionemu, gdy w sidła²⁷ zasta(k. 106v)wione wpada, pobożność odkrywa, a na ukaranie swej wolnej lekkomyślności z jabłka popielcem i krzyżem z ciernia z róży otrząśnionego wieńcem, rozgą z kwiecia obitą i pochodnią w gromnicę śmiertelną obroconą uzbraja.

Scena 4

Zwaśniony tym postępkiem Mięso-pust gdy widzi, że zdrady swoje nie uchodzą niecotliwej kompanijce, zgubę Agarda zleca.

Scena 5

Eberhardus, syna tegoż imienia, księżę, złączone za zgubę ogniową serca przez sen marząc²⁸, strwożony radę bierze, aby syna z szkoł na dobrą myśl mięsopustną zawołał.

Scena 6

Pisaniem o woli ojcowskiej strwożony Eberhardus młody i Komesa Hoheloenskiego²⁹ namową i za jego radą, zmyślonym ojca swego listem Acgarda w kompaniję pociągać usiłuje.

Scena 7

List zmyślony Acgarda trwoży, usypia a w tym.

22 *obłowu* – obłów ‘łup, zdobycz’

23 *zajrzy* – zazdrości

24 *spolijałami* – spoliał ‘łup, zdobycz’

25 *perzynę* – perzyna ‘rozżarzony węgiel, tłący się popiół’

26 *Agardowi* – Ecgardowi (imię to dalej zapisywane jest również w formie: *Agard*, *Acgard*, *Aecard*)

27 *w sidła* – w rkps. w *sidłach* z przekreślonymi literami *ch*

28 *marząc* – marzyć ‘mieć we śnie widzenie, śnić’

29 *Hoheloenskiego* – tu w rkps. mylnie *Hobeloenskiego*

CHORUS

Straszne przykłady złego towarzystwa na oczy wystawując, swejwolną odradza kompaniją.

INTERMEDIUM

Do wesołej Aberharda³⁰ młodego fantazyjej kapela muzyki dobiera.

AKT WTORY

Ecgardus zwiedziony

Scena 1

Ecgarda³¹ rozmyśl³² nad listem stryja swego Ebarhardus zamowioną³³ z Komesem Hoheloenskim perswazją rozbija, ktorego na umysł³⁴ swój złudzoną³⁵ rozkazaniem ojcowskim wolą zwabiwszy, do domu uprzedza³⁶.

Scena 2

Czuła na zbawienie Egarda Pobożność zgromiwszy o nieostrożność superintendentow³⁷ radzi, aby panic listem i namową z drogi powrocili.

Scena 3

Daremna w pogoni superintendentow Ecgardowi perswazja, bo Hohe-loenski Komes od Pobożności podane listy wydziera i drapie³⁸, dobrze wprzod (k. 107) na swój geniusz³⁹ Ecgarda nakłoniwszy.

30 *Aberharda* – Eberharda

31 *Ecgarda* – ostatnie *a* poprawione z liter *us*

32 *rozmyśl* – rozważenie, rozmyślenie

33 *zamowioną* – umówioną

34 *umysł* – zamysł, postanowienie

35 *złudzoną* – oszukańczą

36 *uprzedza* – uprzedzać ‘iść przed kim, wyprzedzać’

37 *superintendentow* – tu zapewne: opiekunów, dozorujących

38 *drapie* – drapać, tu ‘drzeć, rozdzierać’

39 *na swój geniusz* – tu ‘na swoje usposobienie, sposób myślenia’

Scena 5⁴⁰

Zachodzi Eberhardus młody gościom paniętom drogę i przy wesołych okrzykach w dom ojcowski wprowadza.

Scena 6

Książę gospodarz raczy sowitym stołem gości i sklenicznym skokiem⁴¹ na wesołą fantazyją młodość wzbudziwszy, sam na wczas się zabiera.

Scena 7

Dozorna⁴² Pobożność zawzięte na zgubę Ecgarda nieba prośbą tamuje, ale w nichże z ksiąg żywota⁴³ imię Ecgardowe wymazane postrzegniesz, w prośbie staje.

CHORUS

Mięsopustne potrawy przy wystawionych widokach⁴⁴ na zgubę swoją biesiadujących łzami rozprawia⁴⁵.

INTERMEDIUM

Z przymówek przy uczcie książęcej dalsza zwada i trefny⁴⁶ pojedynek, w którym serdyt a nie duż⁴⁷.

40 *Scena 5* – tak w rkps. zamiast *Scena 4*, dalej już w rkps. numeracja scen w tym akcie mylna. Może przepisując tekst, kopista scenę 4 omyłkowo opuścił

41 *sklenicznym skokiem* – zabawą z alkoholem (tańcami pod wpływem trunków)

42 *Dozorna* – dozorny ‘pilnujący, baczny, przewidujący’

43 *z ksiąg żywota* – księga żywota, księga Boska, w której zapisane są imiona wszystkich ludzi i wszystkie uczynki człowieka z myślą o Sądzie Ostatecznym, czyje imię z powodu grzechów nie będzie zapisane w księdze żywota, ten zostanie stracony na wieki (por. m.in. św. Pawła *List do Filipian 4, 3*, *Apokalipsa 20, 12*)

44 *przy wystawionych widokach* – podczas wystawianego przedstawienia, pokazywanego widowiska

45 *rozprawia* – rozpuscita

46 *trefny* – żartobliwy, zabawny, błazeński

47 *serdyt a nie duż* – zapalczywy, nasrożony, ale nie poważny, nie silny, nie z całą mocą (z ukr.)

AKT TRZECI

Zguba Ecgarda

Scena 1

Wzgardzona Pobożność mściwej Sprawiedliwości ręki przyzywa, która się z nieba spuściwszy, złość Acgarda na szalę bierze i waży, i nachyloną do piekła oddaje.

Scena 2

Piekielny rządca Sprawiedliwości wyrokiem na zgubę Aecgarda ucieczony piekło do plesow⁴⁸ wzbudza, o zgubie Aecgarda radzi, na którą jednego z sług swoich z zapaloną pochodnią wyprawuje.

Scena 3

Ecgardus w swawolną ochotę wprawiony radzi się z kompaniją, jakim sposobem ostatne⁴⁹ dni zapustu kończyć ma, zgodnie stanowią w larwy⁵⁰ Swawolą okryć lubo ich od tego wieszczce Echo trwożliwe odwodzi.

Scena 4

Rozpustna kompanija cieszy się w swoich inwencyjach, upomina naznaczonego na złą usługę piekielnego sprawcę, aby w tych okolicznościach wyroki wykonywał, ktoremu i niebo piorunem zgotowane wody susząc, drogę ułacnia⁵¹.

(k. 107v)

Scena 5

Skok maszkarny⁵² troj swawolnych paniąt ogień piekielną pochodnią wzniecony miesza i przy niedostatku wod, piorunem z nieba wysuszonych, zmysłowe larwy w prawdziwe pożogi smutnie odmienia, z czego się towarzyska cieszy rozpusta.

48 *do plesow* – płaś ‘taniec, radosne skoki’

49 *ostatne* – ostatny ‘ostatni’

50 *w larwy* – larwa ‘maska’

51 *ułacnia* – ułacniać ‘ułatwiać’

52 *Skok maszkarny* – zabawa karnawałowa (tańce) w maskach

Scena 6

Strasznym przypadkiem ze snu wzbudzony Eberhardus, gospodarz, ksiązę, pozostałe syna, synowca i Komesa gównie⁵³ łzami zalewa, w których od żalu na siłach ustając, w rękach pokojowych na wczas niesiony upada.

Scena 7

Cudzym przypadkiem sprawiona młodość, zdrada w swych uciechach, światem gardzi tam, gdzie przy czystym sumnieniu weszła myśl, dni wesołe kończyć i zaczynać obiera.

EPILOG

Sprawiedliwość Boska po wykonaniu dekretów swoich z nieba na ziemię zstępuje i z pozostałej pogorzeli smutny popielec tam rzuca, gdzieby się ślady rozpustne młodemu wiekowi wydać mogły.

53 gównie – gównia ‘dopalające się, tłące się jeszcze polano’

Za pozwoleniem Zwierzchności.
TEATR POLSKI W POZNANIU.
NA KORZYŚĆ UBOGICH.
 Dział w Środę, to jest dnia 26 Lipca 1826 r.
 ARTYŚCI DRAMATYCZNI TEATRU KRAKOWSKIEGO
 będą mieli zaszczyt dać
 wcale nową **DRAMĘ** z francuskiego P. Włotor, w 5ch aktach,
 pod nazwiskiem:
SIEROTA z GENEWY.

OSOBY:

Hrabina Rolandin	Pani Fawowa.
Król, jej syn	Pan Włodek.
Teresa, pod imieniem Henryki (sierota)	Pani Wygrywałka.
Egerton, panier i lekarz	Pan Zabłowski.
Cezar, Gencowczyk	Pan Kobyłkowski.
Sędzia obywatelski	Pan Zewicki.
Włód, kuzen hrabiny Rolandin	Pan Wianicki.
Wesołód, dziewczyna	Pan Szubowski.
Brygada, jego brat	Pan Włokow.
Anna, służka	Pan Włodkowicz.
Duchowny P. Rolandin	Wiesniacy. Wiesniacki. Stral.
	(Wszystkie dzieje się w dołach Hrabiny Rolandin.)

Szanowna Publicznosci!
 Towarzystwo przed odiazdem swoim, za nayprzyjemniejszą poczytanie powinność, przynieść pomoc cierpiącej ludzkości tym widowiskiem, na ktore Przeświatną Publicznosc zaprasza.

CENA MIEYSC:

Bilet do Łoży na pierwszym piętrze	Zł. 3.
do Łoży na drugim piętrze	Zł. 1 gr. 15.
	Zł. 2.
	Zł. 1.
	Trzy srebrne grosze.

w Kasie miyjskiej od dnia przedawane będą.

Z poznańskiej wieży ratuszowej na scenę Teatru Narodowego.
 Wokół biografii Karola Boromeusza Świerzawskiego (1735-1806)

Nr. 39. 27.
W TEATRZE MIEJSKIM.
 Abonament zawieszony.
 W **Poniedziałek** dnia 10 Marca 1873.
 Po raz drugi:
WALWA.
 (Opera w 4ch aktach, słowa Władimiera Wodkiego, muzyka Stanisława Moniuszki.)

OSOBY

pan Trójcki	Halka, wiesniarka	Panna Madziarszka
panna Kozłowska	Dulcinka	Pan Kaczurka
pan Mazyński	Młody pawal	Pan Skórnicki
pan Zykowski	Starownik	Pan Hrosta
pan Kozłowski	Góralka	Panna Solarka.

W akcie 1m: **Polonez.** Panie: Birna, Bobrowska, Janusz, Trójcki, Walicka, Wasilowska. Panowie: Benda, Drużewicki, Pioneczek, Mokki, Nowakowski, Puchniowski.
 " **Mazur.** Panie: Dieterle, Kosakowska, Solnicka, Żeromska. Panowie: Benda, Liołka, Mokki, Puchniowski.
 W akcie 3m: **Tańce góralskie.** (Układ p. Żelazowa Żybrakowski) pp. Zykowski, Kiołcki, Opaszewski, Samulski, Dłutek.
Chóry wzmocnione współdziałaniem pp. Amatorów.
 Dyrektor Opery: pan Stefan Krzyszkowski.

Ceny miejsc:
 1a koryta parkietowa i 1a piętrowa 10 tal. — Miejsca w łozy I. piętra 2 tal. — Koryta parkietowa I tal. — Łoża koryta II. p. 15 str. — Miejsca na balkonie 17 1/2 str. — Miejsca w łozy II. piętra 12 1/2 str. — Bilet dla młodzieży szkolnej 10 str.
 Do dnia przedawania sprzedają się biletu do **Łoz** i do **Korytel** w Galeryi 5 str. — Bilet dla młodzieży szkolnej 10 str.
 W dniu przedstawienia sprzedają się biletu w **Kasie teatralnej** w Bazarze. **Mińskiego 1 Sp.** w Bazarze.
 W Kasie teatralnej nabył można biletu „II 11” za 10 str. i bilet polski lub niemiecki po 2 1/2 str.

Początek o godzinie 7.

Polnishes Theater in Posen.
 Heute Sonnabend den 26 Juni 1824
 die Gefe geben anzuföhren:
W g a r d e.
 Uebersetzt in 3 Aufzügen.

TEATR W POZNANIU.
 Dziś w Sobotę, dnia 28. Czerwca 1828.
KOSCIUSZKO.
STARY BOHATE
 KOMEDYO-OPERA w jednym akcie, Holteia.

Nr. 154 - 4.
TEATR MIEJSKI W POZNANIU.
 W **Środę** dnia 15. Października 1873.
Takie one wszystkie.
 Komedyja w 1ym akcie, z francuskiego.

OSOBY:

Dama Sylvia de Terrillon	panna Bajerowiczka
Hrabina Aronoff	panna Kowalszka
Hrabia Maurycy de Prang	pan Stankiewicz.

Wszystkie dzieje się w Ema.
Cavatina z 1 aktu opery Rossiniego:
CYRILKA SEWILSKA
 pan Huchowski.

W Niedzielę to jest dnia 8. w pozwoleniu
 DRAMATYCZNYCH
 ARZYSTWO ARTYSTÓW
 TEATRU KRAKOWSKIEGO,
 yle na 8. Reprezentacji do Poznania,
 o zaszczyt w Królewskim teatrze dać pierwszą reprezentacyę OPERY
 nigdy tu niewidzianey w 2. aktach, oryginalnie wierszem napisaney,
 pod nazwiskiem:

ŁOŚCIUSZKO IAD SEKWANA.

O s o b y:

JP. Włodek.
 JP. Szymkayło.
 JPani Skibińska.
 JPani Szymkayłowa.
 JP. Zaleski.
 JP. Skibiński.
 JP. Romanowski.
 JP. Zawadzki.
 JP. Gawęcki.
 JP. Zebrowski.

Wielniacy, wieśniaczki i hułani
 w Zanku Berville i wiozce Cougni pod Fontainebleau, rzecz dzieje się roku 18. 4. w Kwie

Poprzedzi Komedya w 1. Akcie z francuzkiego przełożona,
 pod nazwiskiem:

DWIE TAJEMNICE.

O s o b y:

JPani Szymkayłowa.
 JP. Włodek.
 JP. Szymkayło.
 JPani Fizerowa.
 JP. Zawadzki.
 JPan Zebrowski

Hortensia Derville, wdowa
 Armand, Kapitan półku hułanów
 Blinwal, brat Hortensyi, Major w tymże samym co i Ar.
 mand służący repimencie
 Lucylla, potajemnie zaślubiona Blinwalowi
 Lafleur, lokaj Armanda
 Filip, stary szewc, a razem odwizny domu, w którym
 Armand mieszka

Scena w Paryżu.

Początek widowiska niezawodnie o godzinie 7mej.

Bilet na	Cena miysca	Złot. pol. gr. pol.
na 1ng osobę do łoży 1go pigra	1go pigra	3. 15.
na Parter	2go pigra	2. —
na Amfiteat	3go pigra	1. —
na Parady		1. —

Dla uniknienia dystrakcyi, które miysca wyżej jako to: Galeria i Parady przez zbytnie na
 dloczenie się robią Parterowi i Łozom, cena tychże zostaje w rowney cenie jak Galeria tak
 Parady po Zł. 1.

Biletów łożowych każdego czasu dostać można w Hotelu Berlinakim u JP. Kramarkiewicza

Heute Sonntag den 2ten September wird die Kaiserin Schauspieler, Gesellschaft
 die Ehre haben aufzuführen: Die beiden Geheimnisse, Lustspiel in 1 Aufzuge, aus dem Französisch
 schon übersetzt, und darauf die hier noch nicht gezeigte Oper: Koscusko an der Seite, in 4
 Aufzügen.

WIELKA ROMANTYCZNA
 óch obszernych aktach, z muzyką sławnego Bojeldieu
 pod nazwiskiem:

AN Z PARYŻA.

O S O B Y:

JPani Skibińska.
 JPan Fizer.
 JPan Zaleski.

Wielniacy i obczy
 Wieśniaczki.

Bilet do łoży na
 Bilet do łoży na
 Bilet na Parter
 Bilet na Balkon
 Bilet na Galeryę
 Dzieci dć

Biletów łożowych dostać można
 od

Początek o godzinie

Stadt-Theater in Posen.
 Freitag, den 20. Februar 1874.
 Gastspiel der Frau Slechen-Rückert.
 Zum Benefiz für Herrn
 Max Slechen.

FAUST.

Der Anfang

Teatr Polski
 Dziś w Niedzielę to jest d
 CI DRAMA
 KRAKOW
 będz mieli
 VA BARDO ZA
 przez Alexandra Hrabing
 pod nazw

Dziś w Poniedziałek to jest dnia 30. Cz
 JP. MARYA SZYMANO
 pierwsza fortepianistka N. N. Cesarzowych wszech Rosyi, przełożając p
 będz mie miała honor dć
 W SALI ŁOŻY TUTEYSZĘY

KONCERTE

Stadt-Theater in Posen.
 Freitag, den 10. October 1873.

Don Juan

Der steinerne Gast.

Große Oper in 3 Akten nach dem Italicnischen. — Musik von W. A. Mozart.

Regie: Herr Badewitz.

Personen:

Der Graf
 Donna Anna, sein Tochter
 Der Don Juan, Herr Don Juan
 Donna Elvira, seine verlassene Geliebte
 Leporello, sein Diener
 Masetto, sein Bauer
 Zerlina, seine Braut

Die Herren und Damen: Perles.

Legibücher à 3 Sgr., Ad an der Tages- und Abendkasse zu haben.

Breite der Plätze an der Tages- und Abends an der Kasse.
 Neue Str. Nr. 4.) und Nummerierter Balkon — 10 Sgr.
 Fremdenloge 1 Sgr. — Sgr. Parterre — " 10 "
 Logen und Sperritz " 20 " " "
 Zweiter Rang 7 1/2 Sgr. Dritter Balkon 5 Sgr. Gallerie 3 Sgr.
 Gymnasialen-Biletts 7 1/2 Sgr.

Der
 Große heroisch

Kasseneröffnung 6 Uhr. Anfang 7 Uhr, Ende gegen 10 Uhr.
 Die Direction.
 CARL SCHAEFER

Stadt-Theater in Posen.
 Freitag, den 19. Czerweń 1876.

JUAN MIENNY

Der Anfang

O S O

Scena w miesieci

Założyc
 nie napisana przez JW
 ego Kapelmistrza dw
 p

MEK NA BOIOMIR

law to Czortwynie, właściwie
 chłemi gorami na granicy W
 a, która lego.
 na s Buczaw, 17czerz powracając
 dnia
 via, powierna Wandy
 ata, wlościacian i publiakij W
 Rzecz dzieje się

Wojciech Bogusławski, wspominając początki funkcjonowania i pierwszy skład zespołu Teatru Narodowego, zauważył, że spośród debiutujących w 1765 roku artystów „jeden tylko godzien wspomnienia, już naówczas od samej natury prawdziwej komiczności obdarzony talentem Świerzawski”¹. Słowa te były bez wątpienia wyrazem uznania dla dokonań artysty, rodowitego poznaniaka, którego burzliwą biografę należy rekonstruować zarówno na podstawie recenzji teatralnych, wspomnień aktorów, jak i... akt sądowych.

Karol Boromeusz Świerzawski po raz pierwszy wystąpił na zawodowej scenie 19 listopada 1765 roku w *Natrętach* Józefa Bielawskiego (najprawdopodobniej w roli Wietrznikowskiego), pierwszym spektaklu przygotowanym dla Narodowej Sceny², i aż do 1806 roku współtworzył wizerunek polskiego teatru. Już przez swoich współczesnych był

- 1 W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz Wiadomość o życiu sławnych artystów*, wydanie fotooffsetowe z posłowiem S.W. Balickiego, Warszawa 1965, s. 2. Zarówno w tym urywku, jak i w pozostałych fragmentach pochodzących z pism Bogusławskiego zachowałem oryginalną składnię, ortografię oraz autorski sposób wykorzystania kursywy i wielkiej litery. W swoich rozważaniach stosuję jedną formę zapisu nazwiska Świerzawski. W cytowanych tekstach źródłowych zachowuję inne warianty nazwiska obecne w źródłach XVIII- i XIX-wiecznych (m.in. Świerzawski).
- 2 Konteksty premiery zrekonstruował Mieczysław Klimowicz w książce *Początki teatru stanisławowskiego (1765–1773)*, Warszawa 1965. Nowe wątki społeczno-polityczne zdarczenia wskazał ostatnio Piotr Morawski, *Oświecenie. Przedstawienia*, Warszawa 2017, s. 94–169 (tu rozdział: *Natręci, czyli obyczaje*). Edycję tekstu *Natrętów* Józefa Bielawskiego przygotował (na podstawie egzemplarza pierwodruku ze zbiorów Biblioteki Narodowej – sygn. XVIII.1.7136) i opatrzył komentarzami Patryk Kencki – zob. „Pamiętnik Teatralny” 2015, z. 3–4, s. 37–84.

postrzegany jako *Primus Poloniae Actor*. Obdarzony niepospolitym talentem zyskał powodzenie u publiczności w rolach „ojców komicznych i waletów, czyli służących”, a przede wszystkim „dawnych Polaków” i dzięki tym kreacjom stał się „jedną z najcelniejszych ozdób teatru polskiego za czasów Stanisława Augusta”³. Julian Ursyn Niemcewicz, charakteryzując w swoich pamiętnikach teatr doby stanisławowskiej, podkreślał, iż

najprzedniejszy z aktorów ówczesnych był bez wątpienia Świerzawski, została w nim cała dawna polszczyzna, nic późniejszym czasem nie zmieniona, dawny sposób mówienia, ruch, przesady wszystkie. Kochał on *Liberum veto*, elekcyą królów, jak oka zrzenicę, nigdy ni czupryny, ni wąsów ogolić nie chciał, nic w nim nie było sztuki, lecz cała polska dawna natura⁴.

O znaczeniu dokonań Świerzawskiego świadczy opublikowanie jego rozbudowanego biogramu wśród *Wiadomości o życiu sławnych artystów* w piątym tomie *Dzieł dramatycznych* Wojciecha Bogusławskiego⁵. Autor *Krakowiaków i Górali*, prywatnie odnoszący się do Świerzawskiego z dystansem i niechęcią, pisał o nim jako „geniuszu komiczności”, który w wielu scenicznych kreacjach był

kopią samego siebie. Grając albowiem rolę rubasznych owego wieku Polaków, zawsze w zwyczajnym sobie Narodowym ubiorze; iak to dawniey mawiano: *posuwisto* i *zamaszysto*; nie potrzebował żadney sztuki, żadnego tworczego geniuszu, oprócz samey natury pomocy⁶.

3 J. Łukaszewicz, *Obraz historyczno-statystyczny miasta Poznania w dawniejszych czasach*, t. 2, Poznań 1998, s. 185, 189. Wojciech Bogusławski (*Wiadomość o Karolu Świerzawskim*, w: idem, *Dzieje Teatru Narodowego...*, s. 290) wspominał: „[...] zgodzono się powszechnie, że Świerzawski w rolach Oyców, dawnych Polaków, Adwokatów, Podstarościch, i tym podobnych, dla stosowney iego postawy, naturalney gry i wymowy, nie miał na ów czas równego sobie”.

4 J.U. Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich*, Paryż 1848, s. 58. Cyt. za: *Teatr Narodowy 1765–1794*, red. J. Kott, Warszawa 1967, s. 706.

5 W. Bogusławski, *Dzieła dramatyczne*, t. 5, Warszawa 1821, s. 331–349.

6 W. Bogusławski, *Wiadomość o Karolu...*, s. 288.



Il. 4. Wizerunek Karola
Boromeusza
Świerżawskiego
utrwalony na litografii
J. Sonntaga

Karol Borom. Świerżawski

Charakteryzując zewnętrzny wizerunek artysty, Bogusławski stwierdzał:

Świerżawski był pięknego wzrostu, a w Polskim ubiorze bardzo kształtnej postaci. Twarz męska; mało odmienianych się rysów i oczy niedość żywe mająca, czyniły go nieco posępnym. Uśmiech jego był satyryczny, głos chrapowaty, ale donośny. Poruszenie rąk bardzo rzadkie, czego przyczyną były złamane w młodości i zawsze styrczące palce, które troskliwie ukrywał. Oprócz doskonałego umienia roli, żadne inne przygotowanie, iakowy plan albo sztukę okazujące, w grze jego dostrzegać się niedawało. Była to sama prosta natura; przeto też wszystko, co nad nią chciał przedsiębrać, nigdy mu się nie udawało. O całym jego scenicznym talencie to bez przesady powiedzieć by można, że był prawdzi-

wym *Polskim* Aktorem, który żadnych obcego Narodu charakterów przeiść nieumiejąc, dawnych i każdego stanu Polaków tak naturalnie, dobitnie i rzetelnie wystawiał, że nie żadną kopią, ale prawdziwym w każdym rozumieniu był oryginałem. – Jego przywiązanie do Narodowego ubioru było tak wielkie, że aż do samej śmierci po Polsku się nosił. Ubierał się zawsze krótko, czysto i gustownie. Kiedy mu wypadało grać w kontuszu i żupanie, już od samego rana tak bywał w własne swoje suknie ubranym, iak miał wyjść dnia tego na Scenę. Kolory: żółty z niebieskim nacyzęściej nosił, nazywając to *Liberyją Sółkowskich*; co mawiał zawsze ironicznie, dotykając tych, którzy od tego Xiążęcia Dworu przeszli na Warszawską Scenę⁷.

Warsztat aktorski Świerzawskiego opierał się bez wątpienia na zamaszystym i szerokim geście. Posiadał on niezwykle silny głos, jednak operował nim dość monotownie, bez wyszukanej modulacji. Charakterystyczne wasy, które były swoistym znakiem rozpoznawczym artysty, wzmacniały efekty mimiczne typowe dla ról komediowych.

Brak źródeł sprawia, że nie można sporządzić dokładnego zestawienia scenicznych kreacji, które złożyły się na trwającą ponad czterdzieści lat (1765–1806) artystyczną biografię Świerzawskiego. Warto jednak przypomnieć, że szczególnym powodzeniem u publiczności cieszyły się role: Bizarskiego (*Syn marnotrawny*, komedia w pięciu aktach Woltera w adaptacji Stanisława Trembeckiego), Anzelma (*Szkoła kobiet*, komedia w pięciu aktach Moliera w tłumaczeniu i adaptacji Bogusławskiego), Wywiałskiego (*Mieszczki modne*, komedia w pięciu aktach Florenta Carton de Dancourta w tłumaczeniu i adaptacji Bogusławskiego), Miechodmucha (*Cud mniemany, czyli Krakowiaczy i Górale*, komedio-opera w czterech aktach z librettem Bogusławskiego i muzyką Jana Stefaniego), Merkurgo (*Amfitrion, wódz Tebanów*, komedia w trzech aktach Moliera w tłumaczeniu i adaptacji Franciszka Zabłockiego) czy Cześnika Bogackiego (*Szkoła obmowy*, komedia w pięciu aktach Richarda Brinsleya Sheridana w tłumaczeniu i adaptacji Bogusławskiego). Największą jednak sławę przyniosła Świerzawskiemu rola Starosty Gadulskiego w *Powrocie posta*

7 Ibidem, s. 301–302.

Juliana Ursyna Niemcewicza. Premiera sztuki odbyła się 15 stycznia 1791 roku⁸. Zbigniew Raszewski pisał, że w

kompromitującej Gadulskiego pochwale wolnej elekcji niemal żywcem zacytowane były słowa Branickiego wyrzeczone w sejmie, od dawna wzbudzające szczególną irytację rozumnych posłów (*Kochany panie Pietrze, proszę, bądź waść ze mną*). Świerzawski wypowiedział je podobno w sposób nieporównany⁹.

Dowodem entuzjastycznego przyjęcia przez publiczność roli Gadulskiego jest fakt, że w trakcie granego „na żądanie publiczności” 20 stycznia 1791 roku trzeciego przedstawienia komedii Niemcewicza „Jmć Panu Świerzawskiemu [...] rzucono na teatr z parteru w kiesce 70 dukatów, składkę uczynioną dla niego”¹⁰.

Żarliwość i zaangażowanie, z jakimi Świerzawski podchodził do każdego występu, budziły podziw ówczesnej publiczności. Wojciech Bogusławski i Karol Estreicher wspominali, że w ostatnim okresie scenicznej aktywności, w 1799 roku, Świerzawski, „zawiedziony przez swój zegarek”, spóźnił się na początek spektaklu *Syn marnotrawny*, w którym miał zagrać rolę Bizarskiego. Do nagłego zastępstwa wyznaczono Jana Ryłło, który, znając dobrze tekst, wszedł na scenę w pierwszym akcie. Już w czasie trwania przedstawienia do teatru przybył Świerzawski. W chwili,

8 O kontekstach społeczno-politycznych prapremiery komedii Niemcewicza pisałem wcześniej – zob. K. Kurek, *Powroty posła*, w: *Dramat polski. Interpretacje*, cz. 1: *Od wieku XVI do Młodej Polski*, red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski, posłowie D. Ratajczakowa, Gdańsk 2001, s. 98–110.

9 Z. Raszewski, *Bogusławski*, Warszawa 1982, s. 192. Zob. także J.U. Niemcewicz, op.cit., s. 135, 144; J. Dihm, *Niemcewicz jako polityk i publicysta w czasie Sejmu Czteroletniego*, Kraków 1928, s. 87–93. W eseju *Staroświecczyzna i postęp czasu* Zbigniew Raszewski pisał: „*Kochany panie Pietrze, proszę, bądź waść ze mną!* Między nami tę wioskę weź niby w dzierzawę – tak brzmi pełny cytat wyjęty z ust wielmoży formującego partię. Pochodzi [...] z pochwały bezkrólewia, która wśród patriotycznej szlachty siała grozę. Niemcewicz sam wyjaśnił, że pierwsze zdanie powtórzył dosłownie z przemówienia warchoła Branickiego, co potwierdziło zbadanie diariuszy sejmowych. Okazuje się, że Świerzawski był naprawdę wybitnym aktorem. Nawet Staroście, którym dziś straszy się dzieci w szkole, nadał blask jesiennego zachodu”. Z. Raszewski, *Staroświecczyzna i postęp czasu. O teatrze polskim (1765–1865)*, Warszawa 1963, s. 307. Zob. także K. Wierzbička-Michalska, *Teatr w Polsce w XVIII wieku*, Warszawa 1977, s. 234–236.

10 Zob. *Teatr Narodowy 1765–1794*, s. 590

gdy mu zaś w żaden sposób wyiść na Scenę niedopuszczono, udając, że idzie do domu, ukrył się pomiędzy kulisami, a gdy czas jego Sceny w drugim Akcie zbliżał się, wyszedł wcześniej kilku wierszami na Teatr i resztę swej roli dokończył. Zdziwiona Publiczność, widząc dnia tego dwóch odmiennych na Scenie Bizarskich, z wielkimi oklaskami tę gorącą chęć służenia sobie Swierzawskiego przyjęła¹¹.

Najprawdopodobniej po raz ostatni wystąpił na Scenie Narodowej 27 czerwca 1806 roku w trzyaktowej komedii *Kłopot z bogactwy* (*L'Embarras des richesses*) według Léonora d'Allainvala¹². Tracący pamięć i zmagający się z kłopotami zdrowotnymi aktor zamieszkał pod koniec życia u swojego brata Kacpra, proboszcza w Długiej Kościelnej pod Warszawą, gdzie zmarł 3 listopada 1806 roku i został pochowany na tamtejszym cmentarzu parafialnym¹³.

11 W. Bogusławski, *Wiadomość o Karolu...*, s. 301. Wydarzenie to opisuje także K. Estreicher (sen.), *Teatra w Polsce*, oprac. K. Nowacki, t. 4, cz. 2, Kraków 1992, s. 742.

12 Krótka relacja z tego przedstawienia, odegranego „na dochód Pana Petrasch” – zob. „Gazeta Warszawska” 1806, nr 52 z wtorku 1 lipca, s. 843.

13 Szczegółowe informacje biograficzne – zob. hasło *Świerzawski, Świeżawski, Sierawski, Sierzawski Karol Boromeusz*, w: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, red. Z. Raszewski, Warszawa 1973, s. 728–729 (tu także bibliografia); K. Kurek, *Świerzawski (Świeżawski, Swierzawski, Sierzawski, Sierawski) Karol Boromeusz (1735–1806)*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 11/13, z. 210, red. zespół pod kier. A. Romanowskiego, Warszawa–Kraków 2017, s. 354–356. O sytuacji zdrowotnej Świerzawskiego, jego miejscu w zespole Narodowej Sceny około 1803 roku świadczy wypowiedź Wojciecha Bogusławskiego opublikowana na łamach dodatku do „Gazety Warszawskiej” z 1803 roku (nr 31 z wtorku 19 kwietnia, s. 514–515) jako odpowiedź na – sformułowane wcześniej (nr 29 z wtorku 12 kwietnia, s. 480) w prowadzonej przez tę gazetę rubryce *Teatr* – pytanie o przyczyny braku przedstawień benefisowych Świerzawskiego. Ten pomijany przez historyków teatru list, bezlitosny w swojej wymowie, ukazuje także prywatny stosunek Bogusławskiego do wielkiego komika. Czytamy w nim: „Pan Swierzawski aktor stary i dlatego ledwo raz w rok na teatr wychodzący i to ieszcze w sztukach dawnych i nic Antreprizie nie przynoszących (ponieważ nic nowego nauczyć się nie może dla zupełnej utraty pamięci) nie ma prawa do równej nagrody z młodemi, którzy zdrowie swoje i prace poświęcają codziennie publiczności. Pan Swierzawski zasłużony, ale nie terażniejszej antreprizie, służąc nieboszczykowi Królowi, Jpanom Ryxowi, Montbrunowi, Bizestiemu i innym Antrepreneurom, brał wielkie gaże, iakich teraz żaden aktor nie bierze, brał benefisa i podarki od publiczności, i miał nagradzane prace swoje od tych, którym służył, co dowodzi jego sytuacja terażniejsza, gdyż lepiej się ma od wszystkich dzisiejszych aktorów. Terażniejsza Antrepriza, ani dawniej, ani teraz, żadney z niego nie mając intraty, przez szacunek tylko jego talentu i wieku utrzymując go i płacąc, więcej czyni niżby powinna, bo na to mieysce innego użytecznego aktora trzymać

Aktorowie J. K. Mści
KOMEDYOW POLSKICH
 będą Reprezentowali 26 Listopada
NATRETOW
KOMEDIA W TRZECH AKTACH
Z DWIEMA BALLETAMI

Początek będzie o 6. godzinie
 y będzie się płacić.

1. Billet do Cirkulu	- - - -	tynf 9.
1. Billet do pierwszego piętra	- - - -	9.
1. Billet do łoży w Parterze w Cirkulu Nro. II.	- - - -	9.
1. Billet do drugiego piętra	- - - -	4.
1. Billet do Łoży w Parterze	- - - -	6.
1. Billet do Parteru	- - - -	fzofłakow 7.
1. Billet do trzeciego piętra	- - - -	fzofłakow 5.

Biliety od południa będą przedawane w operalni

II. 5. Afisz zapowiadający spektakl wg *Natretów* Józefa Bielawskiego na scenie Teatru Narodowego w Warszawie (1765). W przedstawieniu wystąpił Karol Boromeusz Świerzawski

Swoje „lata przedszceniczne” Świerzawski spędził w Poznaniu¹⁴. Z tekstu zeznania złożonego przed sądem wójtowskim wiadomo, że urodził się 5 listopada 1735 roku „w Poznaniu na przedmieściu ś. Rocha”¹⁵. Jego ojciec Stanisław był kowalem i musiał dorobić się sporego majątku, skoro „w roku 1743 wraz z małżonką swoją Łucją z Kaszubskich mógł nabyć dwa ogrody na Grobli (wówczas przedmieście), od razu uiszczają-

by mogła, albo innych lepiej pracujących nagradzać. Do tych przyczyn dodać ieszcze należy: iż aktor żądający benefisu, do Antreprizy z prośbą o to udawać się powinien, bo benefis, czyli dzień i sztuka na niego dana, jest iey własnością, przynosi zmniejszenie iey intraty a zysk aktorowi. Nie uczynił tego P. Swierzawski, nie ma więc prawa uskarżania się na niesprawiedliwość”.

- 14 Por. J. Łukaszewicz, op.cit., s. 185–191; S. Plater, *Boromeusz Swierzawski*, „Przyjaciel Ludu” 1835, nr 17 z 24 października, s. 135–136 (część pierwsza); nr 18 z 31 października, s. 141–143 (część druga); C. Kędzierski, *Pierwszy komik teatru narodowego w Polsce*, „Kurier Poznański” 1916, nr 1 z 1 stycznia, s. 5–6; Z. Grot, *Karola Świerzawskiego lata przedszceniczne*, „Pamiętnik Teatralny” 1954, z. 3–4, s. 126–133.
- 15 J. Łukaszewicz, op.cit., s. 185.

jąc należność w sumie 500 złotych”¹⁶. Po śmierci Stanisława Świerzawskiego w 1749 roku matka aktora wyszła powtórnie za mąż, poślubiając kowala Abrahama Meera. Rada miejska zdecydowała, że opiekunami Karola Boromeusza oraz jego rodzeństwa (brata i trzech siostr) zostali poznańscy kowale: Krystian Szeps i Daniel Zaipl¹⁷. Można przypuszczać, że przedwczesna śmierć ojca oraz brak należytej opieki ze strony matki odcisnęły piętno na osobowości Karola, który od najmłodszych lat nie potrafił podporządkować się rygorom wychowawczym i prawnym. Naukę rozpoczął w poznańskim kolegium jezuickim, lecz porzucił ją, „przyszedłszy do retoryki”, choć z całą pewnością w tym okresie zetknął się z praktyką teatru szkolnego. Z jego zeznań wynika, że przez dziesięć tygodni był paziem na dworze podkomorzego poznańskiego Jakuba Działyńskiego. Zakończył służbę, wrócił do kolegium, lecz wkrótce powtórnie porzucił szkołę i został „człowiekiem do pióra” w służbie u pułkownika „kompanii królewskiej ułanów” Rudnickiego, z którym odbył podróż m.in. do Warszawy i Grodna. Po pewnym czasie zrezygnował z tego zajęcia i próbował kontynuować naukę. I tym razem nie udało mu się zbyt długo wytrwać w szkolnej ławie. Po 1756 roku przez pewien czas był woźnym sądowym. Pełnieniu tej funkcji miały sprzyjać: potężna postura, siła fizyczna, umiejętność posługiwania się szablą, donośny głos oraz wrodzone poczucie humoru pozwalające wyjść bez szwanku z trudnych sytuacji. Wojciech Bogusławski, rekonstruując ten okres życia Karola Świerzawskiego, pisał:

Głos donośny, który w przywoływaniu spraw najwyższej wtedy płacą, dopomógł mu do wykierowania się na Woźnego, a tęga mina i zuchowata postać bardzo mu były potrzebnymi do powołania, w którym nieraz obronną ręką reiterować się wypadało, położwszy iakiemu pieniaczowi pozew: za co on nacyjściey złapanemu na podobnym uczynku Woźnemu bolesną zuchwałości jego wcielał pamiątkę. Z tych też to powodów wolno było położyć zapozew w sieni, na oknie, pod kamieniem, nad bramą; byle wynosząc się cichaczem, uwiadomić o tem kogokolwiek z mieyscowych

16 Z. Grot, op.cit., s. 127.

17 Zob. ibidem.

mieszkańców, a stanąwszy przed Regentem Kancellaryi, uczynić zeznanie *de facto*. Śmiały a przytem krotofilny Boromeusz, w przeciągu kilku lat podobnego urzędowania, potrafił zawsze uniknąć takich upominków, umiając, to przez zabawne *dykteryjki*, to przez satyryczne pozywającey strony wyśmianie, pozyskać sobie pozwanego przychyłność. Ta wrodzona mu wesołość, ta rubaszność, która na ówczas wiele iednała zalety, czyniły go upodobanym równie Adwokatom, iako i prawującym się stronom, których w czasie ustępu umiał rozśmieszać i bawić¹⁸.

Posada związana z ówczesnym wymiarem sprawiedliwości nie przyczyniła się jednak do okiełznania awanturniczej i hulaszczej natury młodego Świerzawskiego, który przed 1765 rokiem wielokrotnie popadał w konflikty z prawem. Miał skłonność do hazardu i nadużywania alkoholu, karano go także za kradzieże i rozboje. Prócz drobnych wykroczeń ciążyły na nim poważne przestępstwa kryminalne. Przed sądem przyznał się m.in. do poranienia szablą miejskiego strażnika oraz kominiarza Tusza i jego żony:

W Bramie Wrocławskiej żem żołnierza obciął, to chmiel, którym sobie głowę zaraziłem, sprawił, uznaję ja wprawdzie, żem to źle zrobił, ale by też do tego nie przyszło, gdyby się był bramny strażnik słowami nie naprzykrzał, strofując mnie, że to tylko hultaje po nocach grasują i bramy sobie otwierac każą [...]. Porąbałem zaś kominiarza z tej przyczyny, że będąc na Berdychowie, zwadził się ze mną Szlegiel, do którego przywiązawszy się Pan Albrecht kominiarz, despektował mnie, wyrzucając mi tutejsze więzienie, kajdany i mój upadek, na ostatek mnie chcieli bić na beczcze. Jam poszedł tu do miasta, a idąc pomiędzy bramy za kratkę, spotkałem się z Panem Albrechtem idących z za kratki i zaraz spytawszy się go temi słowy: *a tuś*, porwałem się do szabli na niego i okaleczyłem go, a że się tam i żona jego nawinęła zastępując go, i tęp okaleczył, i za tom tu wzięty na Ratusz¹⁹.

18 W. Bogusławski, *Wiadomość o Karolu...*, s. 285–286.

19 Cyt. za: Z. Grot, *op.cit.*, s. 130.

W zeznaniu z 10 lipca 1753 roku znalazły się informacje, iż hulaszczy tryb życia oraz wybuchowy temperament sprawiały wiele kłopotów również matce i ojczymowi Karola, którzy organizowali na niego... obławy w celu postawienia przed wymiarem sprawiedliwości i odizolowania od podejrzanego towarzystwa:

A że przez kilka czasów nie sypiałem w domu i nie bywałem aż do tego czasu, matka moja namówiła ludzi, ażeby nas złapano; my byli wtenczas za Śródką pod kościołem ś. Jana, a postrzegłszy idących po nas, uciekliśmy w żyta pod Rataje. Tam w żytach przenocowaliśmy, nazajutrz pośliśmy na kępę podle Ratai; tenże Ostrowski na tej kępie usnął, jam poszedł do Ratai, gdzie sobie chciałem chleba kupić, a wtenczas ojczym szedł od wielkiego mostu ku Ratajom, a postrzegłszy mię, przyszedł do mnie do domostwa, a ja w tył uciekłem, on mnie obtoczywszy z Niemcami tamtejszymi złapał i związał. Związawszy mnie tedy, pytał mnie: gdzie ten drugi jest? ja powiedziałem, że na kępie leży, gdzie ja związany i ojczym z ludźmi pośliśmy do niego i tegoż Ostrowskiego złapał i jegoż pasem własnym związał. Tak nas związanych doprowadził do Depty garncarza, gdzie my nie będąc dobrze związani, jeden drugiego rozwiązał i uciekliśmy znowu w te same żyta. O czym ojczym dowiedziawszy się z matką moją, zebrałszy więcej ludzi, obstarpił te żyta i szukali nas w tych żytach, gdzie matka moja mnie natrafiła, ja jej się poddałem, i tak mnie i onego złapano i zaprowadzono nas do matki mojej domu; potem ojczym mój poszedł po hutmana i pachółków, przyszedł hutman z pachółkami i wzięto nas na ratusz²⁰.

Swoistym „momentem granicznym” w młodzieńczej biografii Świerzawskiego okazało się osadzenie go (najprawdopodobniej w 1763 lub 1764 roku) „Magdeburgskich Sądów wyrokiem [...] w górney części więzy Poznańskiego Ratusza” za przewinienie kryminalne, którego „rozstrzygnięcie okropne wróżyło mu skutki”²¹. Nie wiadomo, czy chodziło

20 J. Łukaszewicz, op.cit., s. 187.

21 W. Bogusławski, *Wiadomość o Karolu...*, s. 286.

o zabójstwo lub ciężkie okaleczenie człowieka, ale kara grożąca za ten występek musiała być niezwykle sroga, skoro Karol Boromeusz zdecydował się na ryzykowną ucieczkę. Przyszły artysta Narodowej Sceny w

noc ciemną wycisnął się okienkiem z wieży i skoczył na dach Ratuszny, po którym spuściwszy się aż do gsimpsów, rzucił się odważnie, w stronie na uboczną uliczkę wychodzącej, na daszek nad kramikiem wzniesiony, ale nie mogąc się na spadzistości jego utrzymać, spadł na bruk [...].

Przykrym następstwem tego upadku było złamanie dwóch palców lewej ręki, które „iuż się nigdy zginać nie mogły i aż do samey śmierci służyły mu za pamiątkę płochości iego”. Świerzawski uciekł poza granice miasta i „schronił się w staw wysoką zarosły trzcina i tam bez posiłku i w niemałym bólu dwa dni i jedną noc przepędził”. Po przekroczeniu granic ówczesnego województwa znalazł się poza obszarem jurysdykcji poznańskiego sądu i

pośpieszył natychmiast do stolicy, bezpiecznego naówczas schronienia iakiegokolwiek bądź rodzaju i powołania ludzi; kiedy w niej żadney pewney Policyi, żadney wiadomości kto, gdzie i dla czego w mieście przebywał, nieznano; i kiedy osobistey wolności nikomu bez przekonania naruszać nie godziło się, a każdemu zbroyną ręką bronić wolno było²²!

W Warszawie szybko odkryto „geniusz komiczności” Świerzawskiego, który został przedstawiony jednemu z królewskich urzędników. Uzyskawszy zapewnienie, iż kara za popełnione w Poznaniu przestępstwo zostanie mu darowana, został wprowadzony do składu pierwszego zespołu Teatru Narodowego²³. Aktorskiego rzemiosła uczył się m.in. pod kierunkiem księcia Adama Kazimierza Czartoryskiego, który po latach wspominał, że debiutujący na polskiej scenie 19 listopada 1765 roku „wykształcili się naprędce z tej zbieranej drużyny” w aktorów „posiada-

22 Ibidem, s. 286–287.

23 Zob. M. Dębowski, *Aktorowie początkowi*, „Pamiętnik Teatralny” 2015, z. 3–4, s. 270–288.

jących niepospolitego talentu zawiązki”²⁴. Świerzawski bardzo szybko zaczął być postrzegany jako jeden z najwybitniejszych i najbardziej utalentowanych artystów Narodowej Sceny, specjalizujący się w rolach komediowych. W październiku 1766 roku, niespełna jedenaście miesięcy od scenicznego debiutu, miał najwyższą gażę wśród mężczyzn w zespole²⁵. Z listu datowanego w lipcu tego samego roku dowiadujemy się, że Świerzawski „gra rozumnie i posunął się daleko od swego debiutu”²⁶.

O szczególnej pozycji w zespole i pełnej fantazji naturze aktora świadczy fakt, iż po zawieszeniu widowisk polskich w kwietniu 1767 roku, bojąc się pozostać bez środków do życia, złożył w kancelarii Stanisława Augusta Poniatowskiego prośbę o zatrudnienie go na dworze w charakterze królewskiego błazna. Król nie skorzystał z tej propozycji, jednak „nie chcąc ażeby rzadki i scenie przydatnym byźdź mogący talent utraconym został”²⁷, ufundował Świerzawskiemu comiesięczną pensję wypłacaną do chwili wznowienia przedstawień. W 1774 roku, po restytucji Teatru Narodowego, Świerzawski został ponownie członkiem zespołu Narodowej Sceny i ugruntował swoją pozycję wybitnego aktora komediowego, grając w inscenizacjach sztuk Franciszka Bohomolca (*Czary, Pan Staruszkiewicz, Junak, Małżeństwo z kalendarza, Pan dobry*) i Adama Kazimierza Czartoryskiego (*Gracz, Bliźnięta, Panna na wydaniu*)²⁸.

24 A.K. Czartoryski, *Mysli o pismach polskich*, Wilno 1801, s. 68; cyt. za: *Teatr Narodowy 1765–1794*, s. 627. Czartoryski wspominał, że Świerzawskiego „opatrzyła była natura w postać, w twarz, w uwinność, w pojętność stosowną do tych części ról, które miał udawać” (ibidem). O nauce sztuki aktorskiej u księcia Czartoryskiego pisał w swoich raportach saski szpieg Jan Heine, który – pod datą 5 października 1765 – odnotował: „W środę nie było ani opery, ani komedii, ale u księcia Adama odbywała się próba polskiej komedii, która już wielokrotnie była powtarzana przez tutejszych młodych, specjalnie do tego sposobionych aktorów. Wspomniany książę zadaje sobie osobiście wiele trudu, aby tych ludzi nauczyć odpowiedniej postawy i zwrotów”. *Teatr Narodowy 1765–1766. Raporty szpiega*, przeł., oprac. M. Klimowicz, wstęp Z. Raszewski, Warszawa 1962, s. 9.

25 K. Wierzbicka, *Źródła do historii teatru warszawskiego od roku 1762 do roku 1833*, cz. 1: *Czasy stanisławowskie*, Wrocław 1951, s. 81 (tu: *Specyfikacja aktorek y aktorow polskich d. 18 octobris 1766*).

26 Cyt. za: *Teatr Narodowy 1765–1794*, s. 104.

27 W. Bogusławski, *Wiadomość o Karolu...*, s. 289.

28 Nie chcąc być kojarzonym przez publiczność wyłącznie z kontuszowymi rolami „dawnych Polaków”, Świerzawski postanowił 4 października 1782 roku sięgnąć po repertuar tragiczny. Bogusławski (*Wiadomość o Karolu...*, s. 296) wspominał, iż znany

Nie wiemy, kiedy pierwszy raz po swojej spektakularnej ucieczce z ratuszowej wieży ów „patriarcha komików polskich”²⁹ odwiedził Poznań. Był tu na pewno w czerwcu i lipcu 1797 roku wraz z zespołem warszawskiego teatru prowadzonego przez Tomasza i Agnieszkę Truskolaskich³⁰. Zapewne już niewielu spośród ogromnej liczby widzów

z ról komediowych aktor „ogłosił afiszami dnia tego, że Swierzawski pierwszy Aktor Polski, pragnie okazać Publiczności: iż kiedy Angielski Aktor, Garrick, potrafił razem w komicznej i tragicznej grze ziednać sobie sławę, tedy i Polak może w obudwóch rodzajach, zasłużyć sobie na względy Publiczności. Łatwo domyślić się można, że na tak niespodziewane wcale widowisko licznie zgromadzona Publiczność, z wielką ciekawością wyglądała nowego Pigmaliona; kiedy to pokazał się ubrany po Grecku Swierzawski, z wąsami (których nigdy ogolić nie chciał) przypomadowanymi i upudrowanymi; a obwinieży długim płaszczem, który całą niemal postać jego a osobliwie niezbyt proste nogi okrywał, dosyć znośną przedstawił osobę”. Benefisowy występ w *Pigmalionie* Jeana Jacques’a Rousseau zakończył się jednak kompromitacją. Reakcje widzów „dowodziły ich nayprzyjemniejszego zadowolenia z tej prawdziwie tragicznej *Parodyi*. Uczuł to żywo Swierzawski, a niechcąc się dłużej na podobne wystawiać żarty, tak szybko iedne po drugich trzepał wiersze, że go ani Sufler złapać, ani Orkiestra dogonić nie zdołała. Nie mogąc się nakoniec doczekać zeyścia z podstawy posągu Galatei, którym, Nowicka, także komiczna Aktorka była; a która ostatnich słów czekaiąc, nie chciała się ruszyć z swojego miejsca porwaną wpół obiema rękami postawił na środku Sceny, a gdy padłszy przy iey nogach domówił reszty swej roli a Sufler niepośpieszył zadzwonić *spuszczay kortynę* zawołał z gniewem na machinistę, i na tem swoy tragiczny zawod zakończył. Lubo ten figiel, który mu powtórnie miłość własna wyrządziła, dotknął Swierzawskiego, rodzaj wszelako dawanych na ówczas widowisk zawsze przy nim zostawiał pierwszeństwo. Jakoż sprawiedliwie przyznać należy, że czego mu w tragicznej grze odmówiła natura, to mu hoynie wynagrodziła w komicznej”. Ibidem, s. 296–298.

- 29 Przywołuję określenie Raszewskiego (*Z tradycji teatralnych Pomorza, Wielkopolski i Śląska*, Wrocław 1955, s. 70).
- 30 Zob. K. Kurek, *Teatr i miasto. Historia sceny polskiej w Poznaniu w latach 1782–1849*, Poznań 2008, s. 46–53. Truskolascy zaprezentowali poznańskiej publiczności w 1797 roku około 30 przedstawień. Bogusławski, wspominając po latach życie i działalność Tomasza Truskolaskiego, podkreślał „patriotyczny zapał”, z jakim mieszkańcy Poznania przyjęli w 1797 roku występy polskich aktorów: „Pomyślnie rok cały spędziwszy w stolicy, przedsięwziął Truskolaski odwiedzić z Towarzystwem swoim Miasta Poznań i Gdańsk: aby i tam zanieść iskrę pociechy w przedstawionych Rodakom widowiskach w Oczystej mowie. Przyjęty z patriotycznym zapałem, pozyskał wspaniałe nader względy Obywateli Poznańskich, przewyższaiące nawet możność jego wywdzięczenia się za nie. Kiedy bowiem przepisana mu na wzór Niemieckich widowisk nader mała cena biletów zdawała się Publiczności nie odpowiadaiącą trudom Artystów i Widzów godności, gromadzący się do teatru Obywatele rzucali do kassy bez rachuby pieniądze więcey niżeli potróną cenę stanowiące”. W. Bogusławski, *Wiadomość o życiu i talencie Tomasza Truskolaskiego*, w: idem, *Dzieje Teatru Narodowego...*, s. 274. Około 8 sierpnia 1797 roku zespół Truskolaskich przybył do Gdańska, gdzie występował do końca miesiąca – zob. P. Kąkol, *Wokół gdańskiego afisza teatralnego z XVIII wieku*, „Napis” 2000 (seria VI), s. 24.

gromadzących się wtedy w ujeżdżalni Jana Geislera za Bramą Wroniecką pamiętało o burzliwych „latach przedsцениcznych” podziwianego powszechnie artysty, który często podkreślał swój głęboki i emocjonalny związek z publicznością³¹.

Wojciech Bogusławski, kończąc swoje wspomnienie o „prawdziwie polskim aktorze”, podkreślał, że „spokoyne atoli późnieny sprawowanie się iego; w podeszłym wieku pobożność, cichość i inne osobiste zalety, uczyniły do godnym pochlebnego wspomnienia!”³². Warto także przypomnieć uwagę Czesława Kędzierskiego, który w opublikowanym w 1916 roku na łamach „Kuriera Poznańskiego” artykule podkreślał, że „pierwszego tego niezrównanego komika wydała dzielnica najmniej podobno w Polsce słynąca wesołością – Wielkopolska”³³.

31 W dniu 19 kwietnia 1799 roku w Warszawie zespół kierowany przez Agnieszkę Truskolaską wystawił m.in. na benefis Świerzawskiego pięcioaktową komedię *Sowizdrzał, czyli Rycerz z przypadku* Franciszka Zabłockiego (wg sztuki Thomasa Corneille’a). Na afiszu zapowiadającym spektakl aktor umieścił tekst skierowany do publiczności. Pisał: „Publiczność nie zapomina o zasłużonych, przekonany o tym Aktor, który od biednych *Natrętów* aż do pięknego *Syna marnotrawnego* i dotąd przez lat 34 na Polskim Teatrze okazywał się w postaciach Bartolich i Bizarskich, Starostów, Hetmanów, *Pigmaliona* i innych, nim wdzieie na siebie ubiór *Sowizdrzała* staie przed Tobą *Prześwietne Publickum* w swoiey postaci starego, i już ostatniey życia *Sceny* bliżskiego *Człowieka* z prośbą, abyś zważywszy na iego wiek i szczerą chęć służenia Tobie zaszczycić raczyło swą łaską Tego, który chociaż na *Scenie* różne gra charaktery, za *Sceną* ieden tylko ma charakter wdzięcznego dla *Prześwietney Publiczności Aktora*”. Afisz znajduje się w kolekcji Instytutu Sztuki PAN w Warszawie. Przedruk w książce Marzeny Kuraś, *Dawny afisz teatralny w zbiorach Instytutu Sztuki PAN*, Warszawa 2017, s. 61.

32 W. Bogusławski, *Wiadomość o Karolu...*, s. 303.

33 C. Kędzierski, op.cit., s. 5.

Za pozwoleniem Zwierzchności.
TEATR POLSKI W POZNANIU.
NA KORZYŚĆ UBOGICH.
 Dział w Środę, to jest dnia 26 Lipca 1826 r.
 ARTYŚCI DRAMATYCZNI TEATRU KRAKOWSKIEGO
 będą mieli zaszczyt dać
 wcale nową **DRAMĘ z francuskiego P. Włotor, w 5ch aktach,**
 pod nazwiskiem:
SIEROTA z GENEWY.

OSOBY:

Hrabina Rolstein	Pani Fawowa.
Król, jej syn	Pan Włotor.
Tarcia, pod imieniem Henryki (sierota)	Pani Wygrywała.
Egerton, panier i lekarz	Pan Zabłowski.
Cezar, Gencowczyk	Pan Kozłowski.
Sędzia obwodowy	Pan Zerkowski.
Włóci, kaszubska matka Rolstein	Pan Wianicki.
Wesołki, dziewczyna	Pan Szubowski.
Brygada, jego brat	Pan Włotorowa.
Anna, służąca	Pan Włotorowa.
Dziennikarz P. Rolstein	Wiesniński. Stral.
(Czterech danieli są w dołach Hrabiny Rolstein.)	

Szanowna Publicznosci!
 Towarzystwo poczynie swoim, za najprzymienniejszą poczynnie powinności, przynieść pomoc cierpiącej ludzkości tym widowiskiem, na które Przeświata Publicznosci zaprasza.

CENA MIEYSK:

Bilet do Łoży na pierwszym piętrze	Zł. 3.
do Łoży na drugim piętrze	Zł. 1 gr. 15.
	Zł. 2.
	Zł. 1.

Trzy srebrne grosze.
 w Kasie miyjskiej od dnia przedawania będą.

**Wędrowna opera
 Kazimierza
 Skibińskiego
 w Poznaniu
 (1822, 1826)**

Przemysław, Król Polski
 Ludwika, jego żona
 Dymka, Anthonia Sewczaka
 Henryk, Nęgi Władysław, oycie Ludwika
 Nalcy, pierwszy Urzędnik Pustawa
 Samos, postać Króla
 Eriada, Pasażer Szwedzki
 Zaremba, Dawca sąsiedzi Poznania
 (Scena w Poznaniu)

CENA MIEYSK.
 Bilet na parter Zł. 4. — Bilet na Galeryę Zł. 2.
 Bilet na Nymie mieście w domu Pana Heina No. 217 do godziny 10ej czasu; później są w Kasie teatralnej.
 Zacznie się o godzinie w pół do 8mej.

Nr. 39. 27.
W TEATRZE MIEJSKIM.
 Abonament zawieszony.
 W Poniedziałek dnia 10 Marca 1873.
 Po raz drugi:

WALWA.

OSOBY

pan Trajcki	Halka, wieśniaczka	Panna Madziarszka
panna Kozłowska	Dulcyna	pan Kaczurka
pan Mazycki	Młody pawal	pan Salski
pan Zyłowski	Starownik	pan Hrosta
pan Kozłowski	Góralka	Panna Solarka.

TANCE:
 W akcie 1m: **Polonez.** Panie: Birna, Bobrowska, Janusz, Trzczyńska, Walicka, Wasilowska. Panowie: Benda, Drużewicki, Pionekski, Mokki, Nowakowski, Puchniowski.
 " **Mazur.** Panie: Dieterle, Kosakowska, Szolicka, Żeromska. Panowie: Benda, Liołka, Mokki, Puchniowski.
 W akcie 3m: **Tance góralskie.** (Układ p. Żelazowa Żybarskiego) pp. Zyłowski, Kiołski, Opaszewski, Samulski, Dłuski.
 Chóry wzmocnione współdziałaniem pp. Amatorów.
 Dyrektor Opery: pan Stefan Krzyszkowski.

Ceny miejsc:
 Na koryta parterowa i 1^o piętra 10 tal. — Miejsca w łozy I. piętra 2 tal. — Łoża parterowa II. p. 15 str. — Miejsca na balkonie 17^o str. — Miejsca w łozy II. piętra 12^o str. — Łoża dla młodzieży szkolnej 10 str. — Amatorom 7^o str. — Bilet na Galeryę 5 str.
 W dniu przedstawienia sprzedają się bilety do **Łoz** i do **Korzesel** w kasie Wp. **Mińskiego 1 Sp.** w Bazarze.
 W dniu przedstawienia sprzedają się bilety w **Kasie teatralnej** od godz. 11^o do 12^o z połud. i od godz. 5^o wieczorem.
 W Kasie teatralnej nabyć można broszurę „Halka” za 10 str. i tektur polski lub niemiecki po 2^o str.

Początek o godzinie 7.
 Dziś 1. i 2. przedstawienie (zł. W. Zajączki i Puzoski).
Klatscher
 Vaudeville in 1 Akt, mit bekanntem Melodien versehen.
 Personen:
 Herr Robert Klatscher Wabe
 Klärchen, seine Tochter
 Gottlieb Fiedler, ein Schreiber, ihr Bräutigam
 Frau Kamel-Hilffentim Grimebergem, dessen Tante
 Gouven

Polnishes Theater in Posen.
 Heute Sonnabend den 26 Juni 1824.
 Die Geseellschaft unter der Direction des Ludwig von Diniski die Ehre haben anzuführen:
Ungarische Gardie.
 Uebersetzt in 3 Aufzuge.

TEATR W POZNANIU.
 Dziś w Sobotę, dnia 28. Czerwca 1828.
KOSCIUSZKO.
STARY BOHATE
 KOMEDYO-OPERA w jednym akcie, Holteia.
OSOBY:
 Pan Szenenwerd
 Lucyza, jej córka
 Tadeusz, stary Diak
 Adam, służący Pani Szenenwerd
 Podofficer,
 Łajbenka,
 Liniński,
 Sier...

Nr. 154 - 4.
TEATR MIEJSKI W POZNANIU.
 W Środę dnia 15. Października 1873.
Takie one wszystkie.
 Komedyja w tym akcie, z francuskiego.
OSOBY:
 Donna Sylvia de Terrillon
 Hrabina Anrouff
 Hrabia Maroucy de Prang
 Hrabia Bajerowicz
 panna Kowalska
 pan Stankiewicz
 Hrabia danieli się w Ema.
Cavatina z 1 aktu opery Rossiniego:
CYRILL SIEWILN
 pan Hrabowski.

Na rytm i specyfikę życia teatralnego Poznania w pierwszej połowie XIX wieku zasadniczy wpływ miała rywalizacja polskich i niemieckich przedsiębiorców teatralnych na trzech równoważnych płaszczyznach – artystycznej, ekonomicznej i społeczno-politycznej. Narzucona polskiemu teatrowi przez historyczny kontekst funkcja „reduity polskości” osadzonej w sercu „stolicy niemieckiego Wschodu” musiała wpłynąć na wybory repertuarowe oraz strategie artystyczne zespołów odwiedzających Poznań. Warto zauważyć, iż polski teatr został przez zaborcę skazany na epizodyczność i momentalność. Funkcjonował zazwyczaj przez kilka tygodni w roku i został podporządkowany pruskim przepisom zmierzającym do zepchnięcia go na margines życia kulturalnego. Polska scena, spętana cenzurą oraz przywilejem teatralnym niemieckich antreprenierów, pomimo wielu ograniczeń i niedoskonałości, była traktowana przez polskich mieszkańców Poznania jako instytucja kontynuująca i ukazująca najważniejsze elementy tradycji narodowej. Zupełnie inaczej problem działalności finansowanej przez siebie sceny postrzegały władze pruskie. Jednym z jej podstawowych celów – zwłaszcza po 1830 roku – miało być wypieranie elementów polskiej kultury i utrwalanie wizerunku „niemieckiego Poznania”. Władze pruskie nie ukrywały, że polskie widowiska miały być tolerowane, „ale tylko dopóty, dopóki wszyscy nie nauczą się po niemiecku i nie zagustują w teatrze niemieckim”¹. Należy jednak podkreślić, iż ta – wymuszona przez poli-

1 Z. Raszewski, *Bogusławski*, t. 2, Warszawa 1972, s. 7. Do tej kwestii odnosił się w swoim artykule Lech Trzeciakowski, *Polacy i Niemcy w życiu codziennym w Poznaniu w XIX wieku*, „Kronika Miasta Poznania” 1992, nr 1–2, s. 7–18.

tyczny kontekst – rywalizacja przedsiębiorców teatralnych² niejednokrotnie traciła jakiegokolwiek znaczenie w zetknięciu ze sztuką operową i wydarzeniami muzycznymi towarzyszącymi spektaklom teatralnym. Nie obowiązywała zazwyczaj w takich momentach zasada bojkotowania poczynań narodowych i politycznych antagonistów. W repertuarze zespołu warszawskiego Teatru Narodowego, który w okresie od 1800 do 1824 roku 13 razy odwiedził stolicę Wielkopolski, niezwykle istotne miejsce zajmowały – popularne na scenach niemal całej Europy – opery skomponowane m.in. przez Wolfganga Amadeusza Mozarta (*Flet czarnoksiężski*, czyli *Tajemnice Izys*), Antonia Salieriego (*Axur, król Ormus*; *Palmira, królowna perska*; *Tajemnica*; *Szkoła zazdrosnych*), Domenica Cimarosy (*Johanka i Bernardon*, *Antreprenier w kłopotach*), Giambattisty Martiniego (*Drzewo Diany*), Petera Wintera (*Przerwana ofiara*), Franza Antona Hoffmeistera (*Telemak, królewicz Itaki*), Luigiego Cherubiniego (*Dwa dni trwogi*, czyli *Woziwoda paryski*; *Lodoiska*), Henriego Bertona (*Alina, królowa Golkondy*), François Adriena Boieldieu (*Kalif z Bagdadu*). Niezwykle wysoki poziom wykonawczy, wybitne kreacje (m.in. Wojciecha Bogusławskiego), wyrafinowane dekoracje i kostiumy zaprojektowane przez Antoniego Smuglewicza i Antonia Scottiego, sceny baletowe opracowane przez François Gabriela Le Douxa, możliwości orkiestry kierowanej m.in. przez Józefa Elsnera – wszystko to sprawiało, że mieszczącą prawie tysiąc osób widownię Stadttheater³ wypełniali nie tylko polscy, lecz także niemieccy

- 2 Na czele niemieckiej sceny w Poznaniu w pierwszej połowie XIX stulecia stali kolejno: 1794–1806 – Carl Casimir Döbbelin; 1815 – Bernard Seibt; 1816 – Julius Berg, Gustav Karschin, Carl Casimir Döbbelin; 1817 – Carl Casimir Döbbelin; 1818 – Carl Casimir Döbbelin, Julius Berg, Bernard Seibt, Karl Leutner; 1819 – Karl Leutner, Carl Casimir Döbbelin; 1820 – Carl Casimir Döbbelin, Julius Orion, Caroline Leutner; 1821 – Caroline Leutner; 1822 – Caroline Leutner, później Köhler; 1823–1824 – Caroline Leutner; 1825 – Caroline Leutner, później Couriol; 1826 – Johann Hurray; 1827 – Johann Hurray, następnie Faller; 1828 – Caroline Leutner, od marca Ernst Vogt; 1829–1852 – Ernst Vogt. Dyrekcje te omówili m.in.: H. Ehrenberg, *Das Posener Theater in südpreußischer Zeit*, „Zeitschrift für die Provinz Posen” 1894, t. 9, s. 27–90; M. Laubert, *Das Posener Theater 1815–47. Studien zur Geschichte der Provinz Posen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Posen 1908. Należy przywołać także inspirujące i wartościowe poznańskie studium Marka Rajcha, *Teatr niemiecki w Poznaniu 1793–1918*, w: *Teatr niemiecki w Polsce XVIII–XX w.*, red. K. Prykowska-Michalak, Łódź 2008, s. 139–161.
- 3 O gmachu Stadttheater, wybudowanym w latach 1802–1804 wg projektu Friedricha Gilly’ego ze środków finansowych przekazanych przez króla pruskiego, usytuowanym w zachodniej części placu Wilhelmowskiego (dziś plac Wolności), służącemu poznańskiej publiczności aż do wyburzenia w 1877 roku – zob. Z. Ostrowska-Kębiłowska,

wielbiciele sztuki operowej. Trzeba zaznaczyć, iż również pruscy przedsiębiorcy teatralni, planując repertuar prowadzonej przez siebie sceny, wprowadzali konkretne dzieła operowe oraz zapraszali na gościnne występy utytułowanych niemieckich solistów, wiedząc, że na tych spektaklach pojawi się spora grupa polskich widzów. Ernst Vogt, który prowadził teatr w Poznaniu przez prawie 25 lat (1828–1852), bardzo chętnie sięgał po sprawdzony repertuar operowy, który kierował też do polskiej publiczności. Świadczą dziś o tym m.in. dwujęzyczne afisze. Vogt wystawiał utwory Mozarta (ogółem 57 przedstawień, w tym aż 33 spektakle *Don Juana*), Bertona, Boieldieu, Webera (aż 33 przedstawienia *Wolnego*

Architektura i budownictwo w Poznaniu w latach 1780–1880, wyd. 2, Poznań 2009, s. 138–145. Budynek został wzniesiony na planie prostokąta, wymiary: 36,5 × 17,2 × 13 m. Wyposażenie techniczne sceny nowego teatru umożliwiała m.in. otwarte zmiany dekoracji. Zaopatrzona w mechanizm zapadni scena oświetlona była za pomocą lamp olejowych. Na scenie możliwe było „montowanie dekoracji z sześciu par kulis, do czego dochodził oczywiście końcowy prospekt. Dekoracje umieszczane na wózkach pochodziły ze stałego, raz na zawsze sporządzonego zapasu”. Z. Raszewski, *Z teatralnych tradycji Pomorza, Wielkopolski i Śląska*, Wrocław 1955, s. 29–30. Zofia Ostrowska-Kęmbłowska pisała: „Całą niemal przestrzeń budynku zajmowało jedno wielkie wnętrze na rzucie wydłużonego owalu, z położoną w części północnej sceną wyodrębnioną od widowni szerokim łukiem koszowym. Organizacja widowni miała charakter nowoczesny. Gładkie ściany parteru stanowiły oparcie dla dwóch kondygnacji balkonów, których łoże nie były od siebie oddzielone. Trzecią kondygnację (dachową) zajmowała galeria. Właściwe łoże utworzono jedynie w partii proscenium. Pozostałe niewielkie przestrzenie budynku zajęły obiegające widownię korytarze dochodzące do wejściowego, małego westybulu, a przy nim, w narożach – dwie półkoliste klatki schodowe, kasa i bufet”. Z. Ostrowska-Kęmbłowska, op.cit., s. 145. Według relacji Marcellego Mottego (1818–1898), zawartej w jego legendarnych *Przechadzkach po mieście* (wyd. 1: 1888–1891) i opisującej stan budynku po 1830 roku, gmach niemieckiego Teatru Miejskiego „w części dla widzów przeznaczony, odznaczał się wielką oszczędnością ozdób; miał dwa rzędy łóż bez przegród między sobą i raj (galerię – K.K.) nad nimi. Łożę w pierwszym rzędzie po lewej stronie, tuż przy scenie będącą, trochę aksamitem i złotymi sznurami upstrzoną, nazywano «księżką», ponieważ pierwotnie przeznaczona była dla księstwa Radziwiłłów. Cały dół zajmował parter z dwoma rzędami zwyczajnych, drewnianych ławek, niewyściełanych i nienumerowanych; dopiero w wiele późniejszym czasie przednie ławy odgradzono od tylnych i zamieniono na numerowany parkiet”. Istotnym problemem był brak ogrzewania. Motty wspominał, iż wewnątrz teatru „zimą mróz panował nielitościwy; widzowie siedzieli wszyscy w płaszczach i futrach, z skostniałymi nogami, a na scenie dla silnego wiatru, który stamtąd na parter przewiewał, była istna Syberia, wystawiająca postrojonych aktorów i dekolowane aktorki na istne męczeństwo”. M. Motty, *Przechadzki po mieście*, oprac., posłowie Z. Grot, t. 1, Warszawa 1957, s. 247–248. Przed wybudowaniem Stadttheater spektakle odbywały się w należącej do Jana Geislera ujeżdżalni, wybudowanej (ok. 1785–1790) z tzw. pruskiego muru, otoczonej założeniem ogrodowym, usytuowanej za Bramą Wroniecką, a więc poza starymi murami miejskimi.

strzelca), Rossiniego, Donizettiego i Meyerbeera. Jako szczególnie gest skierowany w stronę polskiej publiczności należy potraktować wykonanie (w języku polskim!) przez zespół niemieckich aktorów dwuaktowej opery *Zamek na Czorsztynie, czyli Bojomir i Wanda* z muzyką Karola Kurpińskiego i librettem autorstwa Józefa Wawrzyńca Krasieńskiego (przedst. 30 czerwca 1832). Wszelkie antagonizmy i napięcia polityczne odchodziły na drugi plan w chwili, gdy na scenie poznańskiego Teatru Miejskiego występowały gwiazdy światowego formatu. Niemcy i Polacy z jednakowym entuzjazmem i zachwytem przyjęli np. zorganizowane w 1819 roku występy Angeliki Catalani (1780–1849) – jednej z najwybitniejszych śpiewaczek operowych pierwszej połowy XIX wieku, podziwianej na scenach całej Europy, prezentującej fenomenalną technikę koloraturową⁴. Śpiewająca sopranem Włoszka przybyła do stolicy Wielkopolski z Berlina. Przed poznańską publicznością wystąpiła trzykrotnie – 8 i 10 listopada (w sali Teatru Miejskiego) oraz 16 listopada (w jednym z poznańskich kościołów). Oprócz tego kilkakrotnie dała recital w salonie namiestnika Wielkiego Księstwa Poznańskiego księcia Antoniego Radziwiłła⁵. Zaprezentowała m.in. arie z oper Mozarta oraz

- 4 Zob. R. Grotjahn, *Catalani Angelica* [hasło], w: *Die Music in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*, cz. 4: *Cam-Cou*, Kassel 2000, s. 438–439 (tu: ilustr. oraz szczegółowa bibliografia); E. Forbes, *Catalani Angelica* [hasło], w: *The now Grove Dictionary of Music and Musicians*, wyd. 2, red. S. Sadie, red. serii J. Tyrrell, t. 5, Oxford 2001, s. 277–278.
- 5 Książę Antoni Henryk Radziwiłł (ur. 13 czerwca 1775 – zm. 7 kwietnia 1833) został powołany na stanowisko namiestnika w maju 1815 roku, w lipcu przybył do Poznania, a jego oficjalną rezydencją stał się gmach dawnego kolegium jezuickiego (dziś siedziba Urzędu Miasta przy placu Kolegiackim). Był zdeklarowanym zwolennikiem orientacji pruskiej. W 1795 roku poślubił księżniczkę Luizę, córkę księcia pruskiego Ferdynanda Hohenzollerna i jednocześnie krewną króla pruskiego Fryderyka Wilhelma. Jego polityczna naiwność kontrastowała dramatycznie z polityką Fryderyka Wilhelma III, dla którego – zgodnie z ustaleniami kongresu wiedeńskiego – Wielkie Księstwo Poznańskie w stosunkowo krótkim czasie miało stać się integralną częścią monarchii pruskiej. W historii zapisał się jednak nie tylko jako niezbyt skuteczny polityk, lecz także jako wielki mecenas i koneser sztuki, muzyk (grał na wiolonczeli), a przede wszystkim pierwszy w historii opery kompozytor muzyki do *Fausta* Johanna Wolfganga Goethego (powst. 1808–1832; prawykonanie całości w 1835 roku, w Akademii Śpiewu w Berlinie, dwa lata po śmierci kompozytora). W kontekście niniejszych rozważań warto zaznaczyć, iż do wybuchu powstania listopadowego, pomimo wielu ograniczeń, sprawując swoją funkcję, książę Radziwiłł starał się być politykiem aktywnym. Wielokrotnie interweniował u władz pruskich w sprawach związanych z polską społecznością, próbował ograniczać samowolę pruskiej administracji. Z dużym

fragmenty z *Mesjasza* Haendla. Na łamach „Gazety Wielkiego Księstwa Poznańskiego” anonimowy autor zwracał uwagę na entuzjastyczne przyjęcie występów znakomitej śpiewaczki pomimo niezwykle wysokich cen biletów:

Ciągle tu bawi Pani Catalani, daiąc się słyszeć każdego wieczora na pokoiach Xięstwa Namiestnikowstwa. Publicznie występowała dwa razy w tutejszym domu widowiskowym dnia 8 i 10 m.b. [...] Dom był napełniony do natłoku, chociaż bilety pierwszego i drugiego rzędu łóż, równie iak parteru 3 tal., a galeryine 1 tal. 12 gr. kosztowały. Niesłychana dotąd cena w Poznaniu⁶.

Ogromne emocje i zachwyty poznańskiej publiczności wzbudziły także późniejsze gościnne występy innych gwiazd ówczesnych scen operowych – Henrietty Sontag (1830), Sabiny Heinefetter (1842), Marietty

zaangażowaniem wspierał m.in. starania polskich antreprenierów o zgodę na występy w Poznaniu. Zob. A. Galos, A. Nowak-Romanowicz, *Radziwiłł Antoni Henryk (1775–1833)* [hasło], w: *Polski słownik biograficzny*, t. 30: *Radwan–Reguła Tadeusz*, red. E. Rostworowski, Wrocław 1987, s. 156–160 (tu: szczegółowa bibliografia); M. Rezler, *Dole i niedole księcia namiestnika*, w: *Tajemnicza Wielkopolska*, red. Z. Rola, Poznań 2000, s. 361–367; G. Zieziula, *Namiestnik Wielkiego Księstwa*, „Rzeczpospolita”, dodatek „Plus Minus” z 30 kwietnia – 3 maja 1999; Z. Jachimecki, W. Poźniak, *Antoni Radziwiłł i jego muzyka do „Fausta”*, Kraków 1957. Interesujące informacje na temat artystycznej działalności księcia namiestnika zawiera, zredagowany przez Katarzynę Liszkowską, program towarzyszący premierze *Fausta* Antoniego Radziwiłła (5 kwietnia 2003, reż. A. Hanuszkiewicz, scen. F. Starowieyski, kier. muz. A. Nagórka) na scenie Teatru Wielkiego w Poznaniu (tu m.in. artykuły: L. Trzeciakowski, *Nad Wartą i Sprewą. Książę Antoni Radziwiłł w Wielkopolsce i Berlinie*, s. 8–14; L. Kolago, *O wystawieniach „Fausta” J.W. Goethego z muzyką księcia A. Radziwiłła w Berlinie i Warszawie*, s. 15–30). Działalność Radziwiłła na rzecz polskich przedsiębiorców teatralnych starających się o pozwolenie na występy w Poznaniu omówił Zdzisław Grot w artykule *Namiestnik A. Radziwiłł a teatr polski w Poznaniu*, „Kronika Miasta Poznania” 1932, z. 4, s. 426–436.

- 6 „Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego” (dalej: GWKP) 1819, nr 91 z soboty 13 listopada, s. 974–975. W kolejnym numerze (nr 92 ze środy 17 listopada, s. 984–985) ukazała się relacja z występu śpiewaczki w kościele 16 listopada. Czytamy w niej m.in.: „[...] muzyka, złożona z różnych chórów kościelnych Mozarta, wykonanych przy pomocy amatorów przez tutejszą miejską orkiestrę, między któremi Pani Catalani cztery razy śpiewając, dała poznać i uczuć prawdziwą wielkość i moc głosu swojego, jaki bez wątplenia w tym pięknym gmachu przybytku Pańskiego nigdy ieszcze nie był słyszany. [...] Ichmć Namiestnikostwo znaydowali się z całą swoją rodziną i dworem na tey muzyce. Kościół był napełniony słuchaczami ze wszech stanów. Cała muzyka trwała dobrą godzinę”.

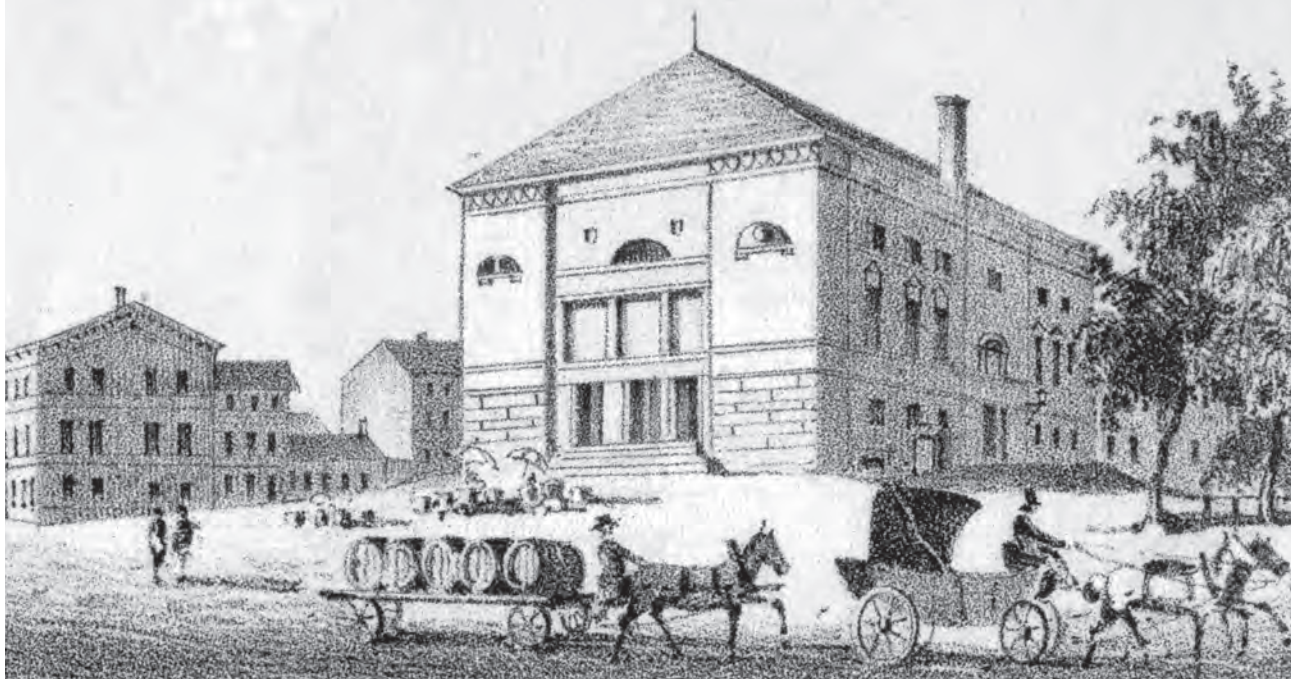
Alboni (1846), Wilhelminy Schröder-Devrient (1845, 1846). Przed recitalem ostatniej z wymienionych solistek, w 1845 roku, korespondent „Gazety Wielkiego Księstwa Poznańskiego” zwracał się do polskich czytelników:

opery łatwo zrozumieć można, nie posiadając nawet dokładnie języka niemieckiego i dziedzina śpiewu wspólna wszystkim narodowościom, pozwalamy więc sobie teatr niemiecki podczas przedstawień pani Schröder-Devrient względem łaskawym i udziałowi publiczności naszej polecić⁷.

Wydarzeniami muzycznymi gromadzącymi zarówno polską, jak i niemiecką publiczność były gościnne występy pianistów – Marii Szymanowskiej (1823), Józefa Władysława Krogulskiego (1825, 1826), Kaspra Napoleona Wysockiego (1839) oraz Franciszka Liszta (1843). Mieszkańcy stolicy Wielkopolski mogli podziwiać kunszt wykonawczy dwóch wybitnych skrzypków – Karola Lipińskiego (1823, 1834) i samego Niccolò Paganiniego (19 maja 1829). W kontekście niniejszych rozważań warto odnotować niezbyt często wspominany przez badaczy epizod – występ prowadzonego przez Wojciecha Bogusławskiego zespołu i orkiestry Teatru Narodowego w kościele franciszkańskim 14 lipca 1801 roku. Zaprezentowana wtedy została *Msza B-dur* skomponowana przez „dyrektora muzyki Teatru Narodowego w Warszawie” – Józefa Elsnera, który osobiście nadzorował prawykonanie swojego utworu w stolicy Wielkopolski⁸. Anonimowy recenzent na łamach „Gazety Południowo-Pruskiej” (1801, nr 57) podkreślał, że utwór „z iak największym serc poruszeniem

7 R., *Teatr niemiecki w Poznaniu*, GWKP 1845, nr 57 z soboty 8 marca, s. 455.

8 Elsner, zestawiając i komentując swój dorobek kompozytorski, pisał, iż „*Msza in B* na 4 głosy z orkiestrą napisana, a w Wrocławiu 1801 roku w porę świętojańską i w Poznaniu w kościele franciszkańskim po raz pierwszy przez artystów opery warszawskiego teatru wykonana”. J. Elsner, *Summariusz moich utworów muzycznych z objaśnieniami o czynnościach i działaniach moich jako artysty muzycznego*, z niem. przeł. w roku 1855 K. Lubomirski, oprac. A. Nowak-Romanowicz, Kraków 1957, s. 33. O poznańskim prawykonaniu utworu zob. także A. Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner*, Kraków 1957, s. 74. *Msza B-dur* op. 3 Józefa Elsnera w XIX i XX wieku uznawana była za utwór zaginiony. Odpis partytury utworu odnalazła w Archiwum Archidiecezjalnym w Poznaniu Marta Pielech. 28 maja 2004 roku w Auli Uniwersyteckiej w Poznaniu *Msza B-dur* Elsnera została wykonana po raz pierwszy po dwustu latach.



Il. 6 Gmach niemieckiego Teatru Miejskiego wybudowany w Poznaniu w latach 1802–1804 wg projektu Friedricha Gilly’ego. Widok od strony południowo-wschodniej. Budynek został wyburzony w 1877 roku. Litografia Gustava Taubera (ok. 1856)

do nabożeństwa pobudził”. Nawet tak niewielkie zestawienie świadczyć może o dużym znaczeniu muzyki i sztuki operowej w pejzażu kulturalnym wielonarodowego Poznania pierwszej połowy XIX stulecia.

Wydarzeniem z wielu powodów interesującym i ważnym były dwie wizyty (1822, 1826) zespołu artystów krakowskich kierowanego przez Kazimierza Skibińskiego (1786–1858) – aktora specjalizującego się w rolach komicznych, śpiewaka, reżysera i kierownika artystycznego teatru krakowskiego w latach 1820–1823 i 1825–1826⁹. Przebieg tych

9 Zob. Skibiński Kazimierz Michał [hasło], w: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, red. zespół pod kier. Z. Raszewskiego, Warszawa 1973, s. 651–652; M. Komorowska, Skibiński Kazimierz Michał [hasło], w: *Polski słownik biograficzny*, t. 38, red. H. Markiewicz, Warszawa–Kraków 1997–1998, s. 134–137 (tu: szczegółowa bibliografia); S. Kaszyński, *Dzieje sceny kaliskiej 1800–1914*, Łódź 1962, s. 59–65. Warto przypomnieć, iż Skibiński stanął na czele krakowskiego zespołu w październiku 1820 roku. Swoją funkcję pełnił aż do końca sezonu 1822/23. Poznań nie był jedynym miastem, które w tym okresie odwiedził ze swoim zespołem. W 1823 roku kierowani przez niego artyści grali m.in. w Radomiu, Kielcach i Płocku. Na przełomie 1823 i 1824 roku zrezygnował z funkcji, wraz z żoną opuścił Kraków i grał na scenach Lublina i Warszawy. Sezon



Il. 7 Niemiecki Stadttheater usytuowany w zachodniej części placu Wilhelmowskiego.
Stan z lat siedemdziesiątych XIX wieku

występów, wraz z ich ekonomicznymi, artystycznymi oraz politycznymi uwarunkowaniami, niemal modelowo ukazuje sytuację polskich teatrów występujących w Poznaniu po ustanowieniu przez Prusy (na mocy postanowień kongresu wiedeńskiego) w 1815 roku Wielkiego Księstwa Poznańskiego.

Prezentacje przedstawień polskiego zespołu w 1822 roku poprzedziła batalia, jaką Skibiński musiał stoczyć z dyrektorką niemieckiego zespołu Karoliną Leutner, która od grudnia 1820 roku posiadała – zatwierdzoną przez władze pruskie – wyłączność na występy i prowa-

1824/25 spędził w Wilnie. Następnie powrócił do Krakowa, gdzie wraz z Jackiem Kłuszewskim, w sezonie 1825/26, kierował zespołem. Latem 1826 roku na trasie zorganizowanego przez niego objazdu teatru krakowskiego oprócz Poznania znalazły się takie miasta, jak Kalisz i Płock. Jesienią 1826 roku objął kierownictwo sceny lubelskiej. Do śmierci w 1858 roku kierował m.in. zespołami w Wilnie, Grodnie, Krakowie. Ten ukształtowany przez wileńską (tu debiut w 1802 roku, w balecie dziecięcym) i grodzieńską scenę artysta specjalizował się w rolach komediowych oraz epizodycznych rolach charakterystycznych. Był jednym z najaktywniejszych polskich przedsiębiorców teatralnych pierwszej połowy XIX stulecia.

dzenie stałej sceny w Poznaniu. Jednym z podstawowych elementów jej „strategii” było niedopuszczenie wszelkimi dostępnymi metodami do uzyskania przez polskie zespoły zgody na prezentacje przedstawień. Trzeba przyznać, iż Leutner wykazywała w zwalczaniu polskiego teatru sporą wytrwałość i biegłość wynikającą ze znajomości ówczesnej sytuacji społeczno-politycznej oraz nastrojów panujących w środowisku pruskich urzędników. W swoich poczynaniach mogła liczyć na wsparcie ówczesnego ministra spraw wewnętrznych i policji Fryderyka Schuckmanna, który w odniesieniu do tzw. sprawy polskiej był

bardzo ostrożny, żeby nie rzec, lękliwy. Obawiał się rozruchów i osobiście wnikał w każdą kwestię, która mogła je wywołać. Widowiska polskie wydawały mu się szczególnie niebezpieczne [...]. Nie ufając ani namiestnikowi, ani Naczelnemu prezesowi Zerboniemu, ani nawet urzędnikom regencji poznańskiej, skrzętnie zbierał informacje od różnych pokątnych donosicieli, wśród których na odcinku spraw teatralnych znajdowała się przedsiębiorczy niemieckiej sceny Karolina Leutner¹⁰.

Skibiński, pozostawiając swój zespół na występach w Kaliszu, przyjechał do Poznania (liczącego niespełna 25 tysięcy mieszkańców) w połowie sierpnia w celu podpisania z niemiecką antreprenerką – w obecności władz miasta – umowy, na mocy której mógłby w czasie swoich występów korzystać z usytuowanej przy placu Wilhelmowskim sceny Teatru Miejskiego. Negocjacje z Leutnerową nie przynosiły jednak rozstrzygnięć. Niechęć Niemki do zawarcia jakichkolwiek układów ze Skibińskim wynikała ze świadomości strat, jakie przyniosą jej występy polskich artystów, w których repertuarze znajdowały się przede wszystkim dzieła operowe przyciągające na widownię zarówno polską, jak i niemiecką publiczność¹¹. Tak nieprzychylna postawa związana była

10 Z. Grot, *Dzieje sceny polskiej w Poznaniu 1782–1869*, Poznań 1950, s. 64–65.

11 Warto przypomnieć, iż w 1822 roku ludność Poznania liczyła ogółem 24 966 mieszkańców. Z tej liczby można wyodrębnić 12 757 katolików, 4887 ewangelików i 4917 Żydów. Podział wyznaniowy w miarę dokładnie odzwierciedlał w tym okresie relacje narodowościowe. O stopniowym i regularnym wzroście ludności niemieckiej świadczą dane z 1852 roku, w którym na 44 039 mieszkańców przypadało 18 554 katolików, 12 441 ewangelików oraz 7214 Żydów. Zob. M. Kędelski, *Stosunki ludnościowe w latach*



Il. 8 Fragment planu Poznania z 1803 roku przedstawiającego m.in. usytuowanie Teatru Miejskiego (tu nazwa Schauspielhaus) w zachodniej części placu Wilhelmowskiego (dziś plac Wolności). Kartograf przedstawił zarys cmentarza żydowskiego sąsiadującego jeszcze wtedy od północy z Wilhelmsplatz

również z nieudanymi pod względem artystycznym i ekonomicznym występami w trakcie świętojańskich kontraktów. Gmach niemieckiego teatru świecił wtedy pustkami. Powszechnie narzekano na niezbyt interesujący repertuar, prowincjonalne aktorstwo i niski poziom inscenizacyjny prezentowany przez zespół Leutnerowej. Uczestnicy jarmarku nie mieli zbyt wielu powodów do radości i niezbyt chętnie wydawali pieniądze na rozrywki, co przełożyło się na poważny kryzys niemieckiej sceny. Klęska nieurodzaju, wysokie ceny produktów rolnych, mniejsza niż

1815–1918, w: *Dzieje Poznania 1793–1918*, t. 2, cz. 1, red. J. Topolski, L. Trzeciakowski, Warszawa–Poznań 1994, s. 226, 229. Zgodnie z ustaleniami Czesława Łuczaka (*Życie gospodarczo-społeczne w Poznaniu 1815–1918*, Poznań 1965, s. 45–50) w 1867 roku żyło 22 144 (46,9%) Niemców, 17 940 (38%) Polaków i 7 101 (15,1%) Żydów. W latach dziewięćdziesiątych XIX wieku Polacy ponownie uzyskali liczebną przewagę w mieście. W roku 1899 mieszkało tu już 38 300 Polaków i 34 937 Niemców. W 1910 roku Polacy stanowili ponad 57% ogółu mieszkańców Poznania.

zwykle liczba gości i zawieranych transakcji – wszystko to sprawiło, iż jarmark w 1822 roku nie należał do udanych. Autor opublikowanego na łamach „Gazety Wielkiego Księstwa Poznańskiego” artykułu podsumowującego świętojański zjazd w 1822 roku wspomniał również o fatalnej kondycji teatru prowadzonego przez Leutner, w którym niejednokrotnie odwoływano zaplanowane prezentacje przedstawień z powodu... braku publiczności:

Nie brakowało natomiast sposobności zabawienia się po mozolnych pracach dziennych. Między innymi towarzystwo dramatyczne niemieckie otwierało codziennie świątynię muz, ale ią częstokroć, pomimo zachęcających, ładnych, kolorowych, ale niemych afiszów, zamykać musiało, bez złożenia im zamierzonego hołdu¹².

Według wspomnień samego Skibińskiego niemiecka antreprenerka, korzystająca ze wsparcia pruskich władz, przystąpiła do rozmów z wyraźnym zamiarem odsunięcia w czasie jakichkolwiek ostatecznych rozstrzygnięć. Jednego dnia podawała sumę „odstępnego”, jaką musiałby zapłacić polski przedsiębiorca, następnego dnia jednak odwoływała wcześniejsze ustalenia. Po przejrzeniu repertuaru i stwierdzeniu, że ten „składa się po większej części z oper, na które prócz Polaków przybyłych na kontrakty pójdą i Niemcy, nie chciała przyjąć układu inaczej, tylko warunkowo”¹³. Skibiński nie zamierzał jednak ustąpić. Wiedział, iż w negocjacjach musi wesprzeć go ktoś znający lokalne, społeczno-polityczne uwarunkowania. Był członkiem wileńskich łóż Gorliwy Litwin (od 1818) oraz Doskonała Jedność (od 1819) i postanowił poprosić o pomoc swoich poznańskich „braci w fartuszkach” z loży Świątynia

12 GWKP 1822, nr 54 z soboty 6 lipca, s. 551. Anonimowy autor artykułu pisał m.in.: „Skończył się tak nazwany czas Święto Jański, około którego iak około osi obracają się interesa, projekta i życzenia roku całego – skończył się zaś tak, iż nam nie wystawił pocieszającego obrazu ani obecności, ani najbliższej przyszłości, lubo rozpacząć między się nie godzi. Nazieźdżało się wprawdzie dosyć osób, w chęci zawierania układów, lubo i te widocznie się zmniejszają; ważniejsze atoli transakcye nie wydarzyły się i nie dziw w czasie tak skąpym w gotowiznę, gdzie tylko posępny widok sprzętów żniwnych podniósł na chwilę ceny zboża! Kilka wiosek znalazło kupców, ale zapewne z niewielkim dla sprzedających błogosławieństwem”.

13 K. Skibiński, *Pamiętnik aktora (1786–1858)*, w: *Wspomnienia aktorów (1800–1925)*, t. 1, oprac. S. Dąbrowski, R. Górski, Warszawa 1963, s. 91.

TEATR POLSKI.

N^{ro.} 6.

Za pozwoleniem zwierzchności.

Dziś w Niedzielę to jest dnia 8. Września 1822 roku,

TOWARZYSTWO ARTYSTÓW DRAMATYCZNYCH
TEATRU KRAKOWSKIEGO,

przybyłe na 8. Reprezentacji do Poznania,
dzie miało zaszczyt w Królewskim teatrze dać pierwszą reprezentacyą OPERY
arodowej, nigdy tu niewidzianej w 2. aktach, oryginalnie wierszem napisanej,

pod nazwiskiem:

KOŚCIUSZKO NAD SEKWANĄ.

O s o b y :

Tadeusz Kościuszko	JP. Włodek.
Zeltner, przyjaciel jego	JP. Szymkayło.
Pani Zeltner	JPani Skibińska.
Zuzia, ich wychowawca	JPani Szymkayłowa.
Mikieli, ich naręczony	JP. Zaleski.
Poczwiosz, stary hułan polski	JP. Skibiński.
Granat, kapral od hułanów	JP. Romanowski.
Kieresz	JP. Zawadzki.
Kartaż	JP. Gawęcki.
Hurra	JP. Żebrowski.

Wiesniacy, wiesniaczki i hułani

cena w Zamku Berville i wiosce Cougni pod Fontainebleau, rzecz dzieje się roku 1804. w Kwietniu.

Poprzedzi Komedya w 2. Akcie z francuzkiego przełożona,
pod nazwiskiem:

DWIE TAJEMNICE.

O s o b y :

Hortensia Derville, wdowa	JPani Szymkayłowa.
Armand, Kapitan półku hułarów	JP. Włodek.
Blinwał, brat Hortensyi, Major w rymie sanym co i Armand służyący regimencie	JP. Szymkayło.
Lucylla, potajemnie zaślubiona Blinwałowi	JPani Fiszerowa.
Lafleur, lokaj Armanda	JP. Zawadzki.
Filip, stary szewc, a razem odwieiany domu, w którym Armand mieszka	JPan Żebrowski

Scena w Paryżu.

Początek widowiska niezawodnie o godzinie 7mej.

	Cena miejsc.	Złot. pol. gr. pol.
Bilet na 1ng osobę do łoży 1go piętra 3. 15.
— — — — — 2go piętra 1. —
— — — — — na Parter 2. —
— — — — — na Amfiteatr 1. —
— — — — — na Paradys 1. —

Dla uniknienia dystrakcyi, które miejsca wyższe jako to: Galerya i Paradys przez zbytne na-
dloczenie się robią Parterowi i Łożom, cena tychże zostaje w rownsy cenie iak Galerya tak i
Paradys po Zł. 1.

Biletów łożowych każdego czasu dostać można w Hótelu Berlińskim u JP. Kramarkiewicza.

Heute Sonntag den 8ten September wird die Krafauer Schauspiel-Gesellschaft die Ehre haben aufzuführen: Die beiden Geheimnisse, Lustspiel in 2 Aufzuge, aus dem Französische übersezt, und hierauf die Alex noch nicht gesehene Oper: Kosciuszko an der Seine, in 2 Aufzügen.

II. 9. Afisz z 8 września 1822 roku informujący o gościnnych występach w Poznaniu Towarzystwa Artystów Dramatycznych Teatru Krakowskiego

Jedności¹⁴. Decyzja okazała się słuszna. W trakcie wizyty w siedzibie loży Skibiński poznał wiele wpływowych i powszechnie szanowanych osobistości ówczesnego Poznania – urzędników, dziennikarzy, kupców, nauczycieli¹⁵. Jedną z nich był redaktor „Gazety Wielkiego Księstwa Poznańskiego” Idzi Stefan Raabski, który na łamach swojego pisma rozpoczął kampanię na rzecz występów zespołu Skibińskiego w Poznaniu¹⁶. W wyniku formalnych i nieoficjalnych działań urzędników zrzeszonych w poznańskiej loży Karolina Leutner ostatecznie zgodziła się na możliwość zagrania przez krakowski zespół... dziesięciu przedstawień pod warunkiem wypłacenia jej 750 talarów jeszcze przed rozpoczęciem prezentacji.

- 14 Poznańska loża Świątynia Jedności (zum Tempel der Eintracht) powstała 28 kwietnia 1820 roku w wyniku połączenia dwóch istniejących wcześniej łóż – Piasta pod Trzema Kolumnami Sarmackimi (Piastr zu den drei sarmatischen Säulen; powst. 24 stycznia 1812) oraz Stałości Uwieńczonej (zwanej także: Stateczność Uwieńczona; powst. 5 października 1780). Do loży Świątynia Jedności należeli zarówno Niemcy, jak i Polacy. Według Ludwika Hassa „umowa połączeniowa zabezpieczała równouprawnienie języka polskiego i niemieckiego, które miano stosować na przemian na uroczystych posiedzeniach, przy obrzędach i w referatach. Natomiast posiedzenia, na których przyjmowano kandydatów, miały odbywać się w języku ojczystym nowego adepta. Stosownie do tych ustaleń każdorazowy przewodniczący loży lub jego zastępca musiał włączyć językiem polskim, zaś pozostałe godności w loży obsadzano przedstawicielami obu narodowości. Pierwszym przewodniczącym połączonej loży wybrano radcę rejencyjnego Jana Plichtę”. L. Hass, *Łoże wolnomularskie i pokrewne organizacje na zachodnich ziemiach Rzeczypospolitej (1721–1938)*, „Studia i Materiały do Dziejów Wielkopolski i Pomorza” 1974, t. 11, z. 1, s. 116–117. O dziejach poznańskiej loży Świątynia Jedności zob. także R. Prümers, *Geschichte der Posener Loge*, Posen 1909, s. 61, 67–68, 73–79, 85, 87; S. Karwowski, *Historia Wielkiego Księstwa Poznańskiego*, t. 1: 1815–1852, Poznań 1918, s. 62–66; E. Mayer, *Chronik der Logen in Posen*, Posen 1870, passim; L. Hass, *Wolnomularstwo w Europie Środkowo-Wschodniej w XVIII i XIX wieku*, Wrocław 1982, s. 264–265.
- 15 Zestawienie nazwisk członków loży Świątynia Jedności podaje Stanisław Karwowski, op.cit., s. 63–65.
- 16 Idzi Stefan Raabski urodził się w Lwówku w 1778 roku. Początkowo kształcił się w Poznaniu. W 1794 roku wstąpił do nowicjatu zakonu cystersów w Paradyżu, gdzie przebywał do 1802 roku, kształcąc się m.in. w dziedzinie teologii i muzyki. Na skutek nieznanego zatargu z władzami pruskimi nie przyjął święceń i wyjechał do Wrocławia, gdzie ukończył studia prawnicze. W 1806 roku przyjechał do Poznania i objął funkcję sekretarza w tymczasowym rządzie narodowym zwanym Izbą Administracyjną. Po zawarciu pokoju w Tyłży pełnił funkcje urzędnicze w prefekturze poznańskiej. Był redaktorem „Gazety Poznańskiej” oraz „Gazety Wielkiego Księstwa Poznańskiego”. Zmarł 23 października 1847 roku w Lubaszcu. W nekrologu, który ukazał się po jego śmierci na łamach „Gazety Wielkiego Księstwa Poznańskiego” (1847, nr 254 z soboty 30 października, s. 1080), można było przeczytać, iż „należał on do najzdadniejszych urzędników prefektury poznańskiej, a pracowitością i prawością uczuć zjednał sobie przychyłność i przyjaźń swoich zwierzchników”.

ZA POZWOLENIEM ZWIERZCHNOŚCI
KONCERT JP. MARYI SZYMANOWSKIEY.

Dziś w Poniedziałek to jest dnia 30. Czerwca

JP. MARYA SZYMANOWSKA,

pierwsza fortepianistka N. N. Cesarzowych wszech Rossyi, przejeżdżając przez tutejsze miasto za granicę
będzie miała honor dać

W SALI ŁOŻY TUTEYSZÉY

K O N C E R T
N A F O R T E P I A N I E .

PROGRAMM

1. Uwertura.
2. Koncert Hummła grany przez JP. Szymanowską.
3. Arya śpiewana przez * * *
4. Capricc z Romansu z Opery Joconde skomponowany i grany przez JP. Szymanowską.
5. Adagio i Rondo Haydena.
6. Rondo brillant Klengla poprzedzone Adagiem Hummła, skomponowaném dla JP. Szymanowskiej i przez nią exekwowane.

Biletów po Tal. 1. czyli Zlt. 6 dostać można w Litografii JP. Simona w Rynku, i w dzień koncertu przy wchodzie do Sali.

Zacznie się o godzinie 7mey.

Heute, Montag den 30. Juni 1823

wird

Madame Szymanowska,

erste Fortepiano-Spielerin H. M. der beiden Kaiserinnen von Rußland etc.
auf ihrer Durchreise

ein Concert auf dem Fortepiano
im hiesigen Logen-Saale

zu geben die Ehre haben.

Billets zu 1 Nisir. oder 6 Pl. poln. sind in der Litographie des Herrn Simon am Markte, und vor dem Anfange des Concerts beim Eingange des Saals zu haben.

A n f a n g u m 7 U h r .

Il. 10. Afisz zawiadamiający o poznańskim recitalu pianistki Marii Szymanowskiej (30 czerwca 1823)

Zespół Skibińskiego przyjechał do Poznania 23 sierpnia, po zakończeniu występów w Kaliszu¹⁷. Oprócz Skibińskiego i jego żony Józefy¹⁸ – znakomitej, powszechnie podziwianej, dysponującej mocnym sopranem śpiewaczki operowej i aktorki – w składzie grupy znaleźli się: Józefa Szymkajłowa, Jan Szymkajło, Łukasz Zaleski, Marianna Fiszer, Szymon Włodek, Ignacy Romanowski, Antoni Erazm Zawadzki wraz z żoną Teklą Zuzanną Zawadzką, Franciszek Salezy Żebrowski oraz Wincenty Gawecki. Pokazy rozpoczęły się 31 sierpnia i trwały do 13 września. Ogromne zainteresowanie publiczności było efektem niezwykle ciekawej, opartej głównie na operach, propozycji repertuarowej, konsekwentnej kampanii prasowej prowadzonej przez Raabskiego na łamach „Gazety Wielkiego Księstwa Poznańskiego” oraz zaangażowania namiestnika Wielkiego Księstwa Poznańskiego Antoniego Radziwiłła, który osobiście uczestniczył w próbach do *Tankreda* Rossiniego, przyczyniając się w ten sposób – według relacji samego Skibińskiego – do „podniesienia dobrej opinii” o krakowskim zespole¹⁹. Jako znakomity koneser sztuki operowej, kompozytor i wiolonczelista Radziwiłł pomógł polskiemu antrepreneurowi skompletować skład orkiestry, którą – po przesłuchaniach i próbach – stworzyło 33 muzyków²⁰. Księżę wspierał

17 Zob. GWKP 1822, nr 68 z soboty 24 sierpnia, s. 719.

18 Zob. *Skibińska Józefa z Piotrowskich* [hasło], w: *Słownik biograficzny teatru...*, s. 650–651. Karol Estreicher podkreślał, iż Skibińska „zachwycała śpiewem”, była „wyborną śpiewaczką a zarazem znamenitą aktorką”. K. Estreicher, *Teatra w Polsce*, wyd. 2 fotooffsetowe, t. 1, Warszawa 1953, s. 217, 219.

19 K. Skibiński, op.cit., s. 94.

20 W swoim pamiętniku Kazimierz Skibiński szczegółowo zrelacjonował spotkania z księciem Antonim Radziwiłłem oraz ukazał jego udział w kompletowaniu orkiestry, która na przekór oczekiwaniom części widowni miała składać się wyłącznie z polskich muzyków. Pisał: „Gdym był z pierwszą wizytą u jo. ks. Antoniego Radziwiłła, namiestnika Księstwa Poznańskiego, oświadczył mi, iż jeżeli w czym może być użyteczny, żebym się udał do niego. Pojechałem tedy, meldując, że nazajutrz rozpoczynamy widowiska operą Rossiniego *Tankred*, i prosiłem, aby nas zaszczycił swoją obecnością. Księżę, jako zawołany artysta na wiolonczeli, zapytał, kiedy będzie próba, że chce jej być sam obecny.

– Może W. Ks. M. nie będzie się to zdawało dobrym, że użyłem polskiej, a nie niemieckiej orkiestry...

Uśmiechnął się nieznacznie i powiedział:

– Słyszałem o nieprzyjemnościach, jakie miałeś z tutejszą antrepreneurką, więc się nie dziwię, że masz uprzedzenie do Niemców. Zresztą polska muzyka, kiedy weźmie na ambicję, zagra tak dobrze jak Niemcy. Ja się postaram jeszcze o kilku amatorów, którzy są artystami, a oni znacznie ten komplet podniosą.

4

Za pozwoleniem Zwierzchności.

TEATR POLSKI w POZNANIU.

Dziś w Niedzielę to jest dnia 11. Czerwca 1826. r.

ARTYŚCI DRAMATYCZNI TEATRU KRAKOWSKIEGO

będą mieli zaszczyt dać
NOWĄ BARDZO ZABAWNĄ KOMEDYĄ

Oryginalnie przez Alexandra Hrabiego Fredra napisaną w 3ch Aktach.
pod nazwiskiem:

DAMY i HUZARY.

O S O B Y:

Major	} Pułku Huzarów na urlopie	{ Pan Skibiński.
Rotmistrz		{ Pan Fisz.
Edmund, Porucznik		{ Pan Włodek.
Kapelan		{ Pan Kobyłecki.
Pani Orgonowa,	} siostry Majora	{ Pani Winnicka.
Pani Dyndalska,		{ Pani Włodkowa.
Panna Aniela,		{ Pani Fiszerowa.
Zofia, córka pani Orgonowej		{ Pani Wygrzywalska.
Juzia, służąca pani Dyndalskiej		{ Pani Skibińska.
Zuzia, służąca panny Anieli		{ Panna Bondasiewicz.
Fruzia, służąca pani Orgonowej		{ Pani Zawadzka.
Grzegorz,	} stare Huzary	{ Pan Zebrowski.
Rembo,		{ Pan Zawadzki.

(Scena w domu Majora na wsi.)

Zakończy widowisko:

O B R A Z

wystawiający mogiłę ś. p. *Tadeusza Kościuszki*, na górze Bronisławy przy Krakowie.

Pomiędzy pierwszym i drugim Aktem będą exekwowane polonezy nowe kompozycyi Józefa Wygrzywalskiego Dyrektora opery.

C E N A M I E Y S C:

Bilet do Łoży na pierwszym piętrze	Złt. 3.
Bilet do Łoży na drugim piętrze	Złt. 2.
Bilet na Parter	Złt. 2.
Bilet na Galeryą	Złt. 1.

Początek o godzinie w poł do ósméy, a koniec o 10téy.

Biletów łożowych dostać można w Hotelu Berlińskim pod Nro. 2. na dole.

Heute Sonntag den 11. Juni 1826

Die Damen und die Husaren.

Ein neues sehr unterhaltendes Lustspiel in 3 Aufzügen.

Zum Beschluß:

Kościuszkó's Grabhügel auf dem Berge Bronislaw bei Krakau.

Il. 11. Afisz informujący o występach zespołu krakowskiego pod dyрекcją Kazimierza Skibińskiego (11 czerwca 1826)

polskich aktorów także w inny sposób. Zabiegając o wysoki poziom inscenizacji, wypożyczył „ze swego kredensu” do sceny uczty w drugim akcie opery *Jan z Paryża* „talerze, półmiski, wazy, kandelabry srebrne wyślacane”²¹.

Dzięki interwencji Radziwiłła Skibiński mógł również ustalić ceny biletów na poziomie pozwalającym „odrobienie” strat finansowych poniesionych w wyniku żądań Leutnerowej. Cennik ten przedstawiał się następująco: łoża na I piętrze – 3 zł, łoża na II piętrze – 1,15 zł, parter – 2 zł, galeria – 1 zł; paradyz – 1 zł²².

Polski antreprenier, chcąc przyciągnąć na widownię także niemieckojęzyczną publiczność, oparł swój repertuar²³ przede wszystkim na operach. Zaprezentował: *Jana z Paryża* (31 sierpnia) i *Kalifa z Bagdadu* (2 września) autorstwa Boieldieu, *Krakowiaków i Górali* Bogusławskiego z muzyką Jana Stefaniego (4 września) wraz z – dopisaną w 1815 roku przez Jana Nepomucena Kamińskiego – „drugą częścią” utworu zatytułowaną *Zabobon, czyli Krakowiacy i Górale*²⁴ z muzyką Karola Kurpińskiego (5 września), operę komiczną *Angiolina, czyli Małżeństwo przez wrzawę* Salieriego (7 września), *Tankreda* Rossiniego (11 września), *Alinę, królową Golkondy* Bertona (12 września). 8 września wystawiona została jednoaktowa, „z francuskiego tłumaczona” komedia *Dwie tajemnice*. Polscy

Zapytałem, jaką godzinę naznaczy na próby, abyśmy byli gotowi na jego przybycie.

– Wieczorem zawsze jestem wolny; zatem na siódmą, i amatorów na tę godzinę zaproszę.

Podziękowałem księciu, zabraliśmy się wszyscy z orkiestrą do teatru; przybyli i amatorowie, których było sześciu, a tak komplet orkiestry stanowił liczbę 33, kiedy niemiecka miała tylko dwudziestu. Przybył i książę i był obecny na całej próbie, po której żonie mojej nie szczędził pochwał, chwając jej głos i metodę”. K. Skibiński, op.cit., s. 93–94.

21 Ibidem, s. 94.

22 Na jednym z afiszy, uzasadniając ceny miejsc na widowni, Skibiński umieścił informację głoszącą, iż „dla uniknięcia dystrykcji, którą miejsca wyższe, jako to: galerya i paradyz przez zbytne natłoczenie się robią parterowi i łożom, cena tychże zostaje w równej cenie jak galerya i paradyz po 1 zł”.

23 Repertuar można ustalić na podstawie relacji umieszczanych na łamach „Gazety Wielkiego Księstwa Poznańskiego” (1822, nr 69 ze środy 28 sierpnia, s. 730; nr 70 z soboty 31 sierpnia, s. 741; nr 71 ze środy 4 września, s. 749; nr 72 z soboty 7 września, s. 762–763; nr 73 ze środy 11 września, s. 772; nr 74 z soboty 14 września, s. 784). Nie zachował się komplet afiszy. W Bibliotece Raczyńskich (Rkp. 1687, k. 2, 3) znajdują się dwa afisze dokumentujące występy z 8 i 12 września 1822 roku.

24 O tym utworze pisała Barbara Lasocka, *Dramatopisarstwo Jana Nepomucena Kamińskiego*, w: *Dramat i teatr postanislawowski*, red. D. Ratajczak, Wrocław 1992, s. 82–89.

Deutsches Theater.

8

Heute Montag den 19ten Juni 1826.

Don Juan,

oder:

Der steinerne Gast.

Große heroische Oper in 4 Aufzügen. In Musik gesetzt von
W. A. Mozart.

Personen:

Don Juan	Huray.
Donna Elvira, Don Juans verlassene Geliebte	Mad. Ritter.
Der Komthur	Hr. Waly.
Donna Anna, seine Tochter	Mad. Siemering.
Don Octavio	Hr. Huray.
Leporello, Don Juans Bediente	Hr. Ritter.
Masero, ein Bauer	Hr. Wbrger.
Isolina, seine Braut	Dem. Dorisch.
Ein Eremit	Hr. Neumann.
Signor Martens, ein Kaufmann	Hr. Karsten.
Anföhre der Gerichtsbene	Hr. Siemering.
Bauern	Hr. Vesch.
	Hr. Kammer.
	Hr. Schwarz.
	Hr. Wlland.
Bäuerinnen	Mad. Karsten.
	Mad. Wärsch.
	Mad. Dorisch.
Masken. Bediente. Jurien.	Dem. Pieper.

Ein Platz in den Logen des ersten Ranges 15 Sgr., im zweiten Range 7½ Sgr.,
im Parterre 10 Sgr., Amphitheater 5 Sgr., Gallerie 2½ Sgr.

Billette sind in meiner Wohnung im ehemaligen Nergerschen, jetzt
Kretschmerschen Garten zu haben.

Die Kasse wird um halb 7 Uhr geöffnet. Der Anfang halb 8 Uhr.

Dziś w Poniedziałek dnia 19. Czerwca 1826.

DON JUAN,

CZYLI:

G O S C K A M I E N N Y .

Wielka opera heroiczna w 4ch odsłonach. Muzyka Mozarta.

Johann Huray.

Il. 12. Afisz z 19 czerwca 1826 roku zawiadamiający o wystawieniu w Poznaniu opery *Don Juan* Wolfganga Amadeusza Mozarta przez zespół niemieckiego Stadttheater

artyści pożegnali się z poznańską publicznością, zagranym „na korzyść ubogich”, przedstawieniem trzyaktowej sztuki Ludwika Adama Dmuszewskiego zatytułowanej *Jan Grudczyński, Starosta Rawski* (według utworu Augusta F. von Kotzebuego *Das Taschentuch*)²⁵. Już pierwsze dwa występy spotkały się z gorącym przyjęciem poznańskich widzów. Na łamach „Gazety Wielkiego Księstwa Poznańskiego” ukazało się krótkie sprawozdanie, w którym anonimowy autor pisał:

Publiczność tutejsza, pomnożona zjazdem Szanownego Obywatelstwa z Prowincyi, przyjemnie wieczór sobotni i poniedziałkowy przepędziła. Dom widowiskowy zawsze był przepełniony, iak podczas S. Jana, a nasi Krakowscy goście liczne i dobrze zasłużone odbierali oklaski²⁶.

Prezentacje dwóch części *Krakowiaków i Górali* (4 i 5 września) przyciągnęły na najtańsze miejsca („na paradys”) tak liczną, wielonarodową publiczność, iż w pewnym momencie mogło dojść do stratowania ściśniętych na niewielkiej przestrzeni osób, które głośno wyrażały swoje niezadowolone. W prasowej relacji z tych przedstawień można było przeczytać:

Od lat kilku żadnego rodzaju artyści nie byli tak dobrze przyjmowani w Poznaniu, iak teraz artyści dramatyczni krakowscy. Na *Krakowiakach* starych i nowych dom od natłoku był napełniony. Czego to cuda i zabobony nie dokażą? Szkoda tylko, iż cudowny Student nie rozciągnął swej czarowney siły aż na paradys i nie pozawieszał kółek na wargi niespokojnych duchów. Niesłychana wrzawa na iedney zwłaszcza stronie tego pułapotecznego Olimpu przerywała ustawicznie porządek sceny. Tak się tam gnieciono, że nieiednemu podobno oczy na wierzch wyłaziły. Między śmiech, mięszał się tych dwóch wieczorów płacz, narzekanie, zgrzyt zębów. Jedni wołali Jezus Maryja, drudzy liczyli diabłów, a to w różnych językach [...]²⁷.

25 Zob. GWKP 1822, nr 74 z soboty 14 września, s. 784 (tu recenzja z *Tankreda* oraz zapowiedź ostatniego występu).

26 GWKP 1822, nr 71 ze środy 4 września, s. 749. W cytowanym artykule podane zostały także informacje dotyczące repertuaru od 4 do 12 września.

27 GWKP 1822, nr 72 z soboty 7 września, s. 762–763.

Za pozwoleniem Zwierzchności.

TEATR POLSKI w POZNANIU.

Dziś we Wtorek to jest dnia 20. Czerwca 1826. r.

ARTYSCI DRAMATYCZNI TEATRU KRAKOWSKIEGO

będą mieli zaszczyt dać

KOMEDYA NOWĄ bardzo zabawną oryginalnie przez JW. Hrabiego
A. Fredro wierszem napisaną w 3ch Aktach,

pod nazwiskiem:

MAŻ i ŻONA.

O S O B Y:

Hrabia Waclaw	JPan Skibiński.
Elwira, jego żona	JPani Wygrzywałka.
Alfred przyjaciel Waclawa	JPan Włodek.
Iustysia, panna służąca Hrabiny	JPani Włódkowa.
Kamerdyner	JPan Winnicki.
Lokaje. Hrabiego.	

Scena w mieście w domu Waclawa.

Zakończy widowisko:

OPERA oryginalnie napisana przez JW. Hrabiego Krasieńskiego, z muzyką Karola Kurpińskiego Kapelmistrza dworu Jego Król. Mości we 2ch Aktach,

pod nazwiskiem:

ZAMEK NA CZORSZTYNIE.

CZYLI:

BOJOMIR I WANDA.

O S O B Y:

Dobrosław na Czorszynie, właściciel Zamku tegoż imienia pod Karpackimi górami na granicy Węgier	JPan Żebrowski.
Wanda, córka jego.	JPani Skibińska.
Bojomir z Buczaw, rycerz powracający z wyprawy Tureckiej z pod Wiednia.	JPan Fiszer.
Eucyja, powiernia Wandy	JPani Zawadzka.
Nikita, włóścianin z pobliskiej Węgier strony	JPan Gawecki.
Rzecz dzieje się w zamku Czorszynie pod Karpatami.	

C E N A M I E Y S C:

Bilet do Łoży na pierwszym piętrze	Złt. 3.
Bilet do Łoży na drugim piętrze	Złt. 2.
Bilet na Parter	Złt. 2.
Bilet na Balkon	Złt. 1.
Bilet na Galerya	Trzy srebrne grosze.

Dzieci do lat dziesięciu płacą połowę ceny biletu.

Początek o godzinie w pół do ósmey, a koniec o 10tęy.

Biletów luźowych dostać można w Hotelu Berlińskim pod Nro. 2. na dole.

Il. 13. Afisz z 20 czerwca 1826 roku dokumentujący występy zespołu Kazimierza Skibińskiego w Poznaniu

Niewątpliwie najważniejszym momentem wizyty krakowskiego zespołu w 1822 roku było wystawienie w niedzielę, 8 września dwuaktowej opery *Kościuszko nad Sekwaną* Franciszka Salezego Dutkiewicza, z librettem autorstwa Konstantego Majeranowskiego²⁸. Utwór ten, będący przeróbką sztuki Karla von Holteia *Der alte Feldherr*, przedstawiał niemal w hagiograficzny sposób życie Tadeusza Kościuszki na emigracji. Postać zatroskanego o losy swojej ojczyzny i narodu Naczelnika, który, żyjąc na francuskiej prowincji, wspiera resztkami swojego majątku głodujących i zadłużonych wieśniaków, z jednej strony realizowała melodramatyczny motyw „żołnierza – tułacza”, z drugiej – ukazywała niemal symboliczny obraz Polaka – patrioty i emigranta, który nawet na obcej ziemi jest czuły na ludzką krzywdę, cierpienie i zniewolenie. Niezlomna postawa i czyny Kościuszki sprawiają, że staje się on autorytetem dla goszczących go Francuzów, którzy – przez codzienne obcowanie z Naczelnikiem – stają się gorącymi rzecznikami „polskiej sprawy”. Akcja utworu rozgrywa się w kwietniu 1814 roku na francuskiej prowincji („scena w zamku Berwille i wiosce Coucni”) i ukazuje Kościuszkę w specyficznej sytuacji. Zaproszony przez Zeltnerów, swoich francuskich przyjaciół, na ślub ich wychowawcy Zuzi, polski bohater dowiaduje się, iż przyszła panna młoda została uprowadzona przez stacjonujących niedaleko.... polskich ułanów powracających do domu po klęsce Napoleona. Przybywa do obozu i ratuje dziewczynę z opresji. Zalecający się do Zuzi żołnierze, którzy rozpoznali Kościuszkę, oddają swoją broń i chcą poddać się najsurowszej karze. Dziewczyna wybacza „porywaczom”, sugerując zebrany, że poza „zwykłymi” żartami nie doszło do jakiegokolwiek występu... Niezbyt skomplikowana akcja utworu nasycona była aluzjami kierującymi uwagę widza w stronę idei odzyskania niepodległości, zawierała nawiązania do potęgi „dawnej Polski”, przypominała o wielkich zwycięstwach polskiego oręża. Libretto opery *Kościuszko nad Sekwaną* z całą pewnością mogło zostać potraktowane przez pruskich cenzorów jako tekst negujący obowiązujący, narzucony obywatelom

28 Premiera *Kościuszki nad Sekwaną* odbyła się na scenie teatru krakowskiego 25 czerwca 1821 roku. O utworze – zob. A. Napierała, *Dramaty historyczne Konstantego Majeranowskiego. Światopogląd i forma*, w: *Dramat i teatr postanisławowski*, s. 129–147. O scenicznej recepcji *Kościuszki nad Sekwaną* pisali: S. Kaszyński, op.cit., s. 62–64; P. Mitzner, *Teatr Tadeusza Kościuszki. Postać Naczelnika w teatrze 1803–1994*, Warszawa 2002, s. 17–44.

Wielkiego Księstwa Poznańskiego, porządek prawny. Druga scena i aktu zawierała wyraźne, formalne i tematyczne aluzje do... *Pieśni Legionów Polskich we Włoszech* Józefa Wybickiego²⁹. Dialog Pani Zeltner z Kościuszką (granym przez Szymona Włodka) w politycznych realiach pruskiego zaboru musiał wybrzmieć ze sceny Stadttheater szczególnie dobitnie:

PANI ZELTNER

(do Kościuszki z uśmiechem)

Kościuszko narzeczonej łzę ślubną osuszy,
Wprowadzając ją w taniec poświęcony sobie.

ZELTNER

Możemy mieć nadzieję?...

KOŚCIUSZKO

Czegoż dziś nie zrobię,
Gdziebym całemu światu rad uczynił zadość?...

PANI ZELTNER

Ileż się nim twych ziomeków nieożywi radość!...
W czarownym śpiewie jego, wszystko się zawiera.
Co zachwyca kochanka wznosi bohatera. –

O jakże ma wdzięczne brzmienie,
Ten wasz taniec narodowy;
W jakiejż być powinna cenie,
Przyjemność jego osnowy.

29 Jako piosenka żołnierska śpiewana do melodii mazurka została po raz pierwszy wykonana publicznie najprawdopodobniej w lipcu 1797 roku w trakcie uroczystości na cześć generała Jana Henryka Dąbrowskiego. Ostatnia zwrotka pierwotnej wersji utworu składała się z następujących wersów:

„Na to wszystkich jedne głosy:

«Dosyć tej niewoli

Mamy raclawickie kosy,

Kościuszkę Bóg pozwoli!».

Zob. *Z dziejów polskiej pieśni hymnicznej. Studia i rozprawy*, red. W.J. Podgórski, Warszawa 1987; M. Przedpełski, *Jeszcze Polska nie zginęła (geneza pieśni)*, „Rocznik Mazurka Dąbrowskiego” 1995/1996, nr 1–2.

Choć nie jestem Polką zrodzona,
Słyszac go uczuwam przecie;
Że Ojczyzna wasza wskrzeszona,
Nie zginie póki żyjecie.

O jakie ma wdzięczne brzmienie,
Ten wasz taniec narodowy;
On wznieca miłości tchnienie,
W jej słodkie wabi okowy.

Ach! nim dusza cała wzruszona,
Odrzuca troski i żale;
On pociechy wlewa do łona,
I kochać naucza stale.

O jakie ma wdzięczne brzmienie,
Ten wasz taniec narodowy;
Ojczyzny lubej pragnienie,
Zróżdłem jest jego osnowy.

Choć nie jestem Polką zrodzona,
Słyszac go uczuwam przecie,
Że ojczyzna wasza wskrzeszona,
Nie zginie, bo wy żyjecie.

Daruj, że tu przywodzę miłości wspomnienia,
Ma ona piękny udział do twego imienia.
Kto kochał z tak szlachetnym, z tak czystym zapałem,
Jak ty niegdy kochałeś...

KOŚCIUSZKO

O, jak ja kochałem!
Co tylko bóstwo łączy w śmiertelnej istocie,
Co może przydać blasku powabom i cncie,
Co niewinność z rozsądkiem najwdzięczniej kojarzy,
Godne oblicza niebios, ach! godne ołtarzy;

Wszystko to w mej kochance uwielbione razem,
Przyszłości mojej było najmiłszym obrazem;
Wszystko to dumna przemoc, naraz mi wydarła,
I odtąd moich nieszczęść księga się otwarła.
Pierwszy raz wtedy Polski rzuciłem przestrzenie,
Unosząc z sobą wiernej miłości płomienie,
Która mi towarzyszy i w szronie siwizny,
Miłości równie czystej, jak miłość ojczyzny.

PANI ZELTNER

Te dwa namiętne uczucia są Polaków godłem,
Żaden ich nie znieważył przeniewierstwem podłem.
Miłość kochanki wszystkie kształci w was zapały,
Dla miłości ojczyzny, zrzekacie się chwały³⁰.

Szczególne emocje musiała wywołać piosenka śpiewana przez czyszczącego broń „starego ułana” Poczciwosza (granego przez Skibińskiego):

Nie masz jak nasze ułany,
Gdy usłyszą znak do bitwy,
Każdy odwagą zagrzany,
Pędzi na dziarskie gonitwy;

A gdzie zabłyśnie hułańska pika,
Tam wszystko pierzcha i znika.

Na próżno kule, kartacze,
Swiszczą wedle nich dokoła;
Potrafią śmiało wásacze,
Nastawić im swego czoła.

A gdzie zabłyśnie hułańska pika,
Tam wszystko pierzcha i znika.

30 Cyt. wg wyd.: *Kościuszko nad Sekwaną*, opera narodowa w dwóch aktach, oryginalnie wierszem napisana, z muzyką F.S. Dutkiewicza, w Krakowie, w drukarni Józefa Mateckiego, nakładem redakcji „Pszczółki Krakowskiej” 1821, s. 8–10.

Daremnie ciężkie szwadrony,
Chcą im zastępować drogę;
Polak w boju niecofniony,
Nie baczy na śmierć i trwożę.

A gdzie zabłyśnie hulańska pika,
Tam wszystko pierzcha i znika.

Próżno swej liczbie dowierza,
Najeźdnik chciwy zdobywcy;
Nie zna polskiego żołnierza,
On tylko bije, nie liczy.

A gdzie zabłyśnie hulańska pika,
Tam wszystko pierzcha i znika³¹.

Entuzjazm, jaki wywołała wśród poznańskich widzów prezentacja *Kościuszki nad Sekwaną* w 1822 roku, wprowadził w zdumienie i przekroczył wszelkie oczekiwania samego Skibińskiego:

Na wszystkie widowiska teatr był zapelniony, ale gdym dał *Kościuszkę nad Sekwaną*, masę osób, nie dostawszy miejsca, musiało wrócić do domu. A co się działo w czasie samego przedstawienia, gdy ukazał się Włodek w roli Kościuszki, podobny wzrostem i z twarzy wielce przypominający bohatera! Krzyki i brawa długo uciszyć się nie mogły. W każdej prawie roli [...], na każdą prawie kwestię wołano *fora!*³².

Niezwykłe spontaniczna reakcja publiczności nie była wyłącznie efektem świetnej gry aktorów i stojącej na wysokim poziomie artystycznym inscenizacji³³. Tematyka utworu, odwołująca się do idei niepodle-

31 Ibidem, s. 30–31.

32 K. Skibiński, op.cit., s. 94–95.

33 Pełna obsada spektaklu prezentowała się następująco: Tadeusz Kościuszko – Szymon Włodek; Zeltner, przyjaciel jego – Jan Szymkajło; Pani Zeltner – Józefa Skibińska; Zuzia, ich wychowanica – Józefa Szymkajło; Mikieli, jej narzeczony – Łukasz Zaleski;

głośnościowych, wywołać musiała wśród polskiej części widowni zupełnie inny rodzaj emocji. Korespondent „Gazety Wielkiego Księstwa Poznańskiego” podkreślał, że „w niedzielę dom obić nie mógł wszystkich widzów”, natomiast nazwisko Kościuszki, które „jedna z dwóch sztuk ma za tytuł, dostatecznym było bodźcem do napełnienia domu”³⁴.

W swoich pamiętnikach Skibiński wspominał, iż spektakl z minuty na minutę zmieniał się w patriotyczną manifestację, której efektem mogły być surowe represje wobec występującego zespołu:

Byłem najpewniejszy, że nie wrócę na noc do domu. Komisarz policji, będący za kulisami, spostrzegł moją żonę płaczącą. Gdy się dowiedział o przyczynie:

„– Niech Pani będzie spokojna – powiedział – skoro regencja pozwoliła, mężowi Pani włos z głowy nie spadnie. Chyba by za to tylko cenzor odpowiadał”³⁵.

Nie zachowały się jakiegokolwiek dokumenty świadczące o ukaraniu cenzora, który – zatwierdzając repertuar polskich artystów – „przeoczył” sztukę Majeranowskiego. W obronę polskich artystów zaangażował się sam książę Antoni Radziwiłł. W piśmie do pruskich władz stwierdził, iż zespół Skibińskiego zagrał wyłącznie te sztuki, które zostały wcześniej zatwierdzone przez władze miejskie i cenzora. Ta swoista „linia obrony” przyczyniła się zapewne do tego, że Skibiński – „na gorące żądanie publiczności” – zdecydował się wystawić *Kościuszkę nad Sekwaną* po raz drugi. Chętnych do obejrzenia przedstawienia było znacznie więcej niż miejsc na widowni. Także powtórna prezentacja tej sztuki spotkała się z niezwykle emocjonalnym przyjęciem. Skibiński wspominał: „znowu było tyle widzów, że połowa nie mogąc się pomieścić, odeszła od kasy i znowu taki entuzjazm jak przy pierwszym przedstawieniu, takież okrzyki i przywoływania”³⁶.

Pocziwosz, stary ułan polski – Kazimierz Skibiński; Granat, kapral od ułanów – Ignacy Romanowski; Kieresz, Kartacz, Hurra (ułani polscy) – Antoni Erazm Zawadzki, Franciszek Salezy Żebrowski, Wincenty Gawecki. Afisz poznańskiego przedstawienia znajduje się w Bibliotece Raczyńskich – Rkp. 1687, k. 2.

34 GWKP 1822, nr 73 ze środy 11 września, s. 772.

35 K. Skibiński, op.cit., s. 95.

36 Ibidem, s. 96. Niespełna dwadzieścia lat później pruskie władze zupełnie inaczej potraktowały tekst *Kościuszki nad Sekwaną*. Od 20 czerwca do 19 września 1841 roku

43

Za pozwoleniem Zwierzchności.

TEATR POLSKI w POZNANIU.

NA KORZYŚĆ UBOGICH.

Dziś w Srodeę, to jest dnia 26. Lipca 1826. r.
ARTYŚCI DRAMATYCZNI TEATRU KRAKOWSKIEGO

będą mieli zaszczyt dać
wcale nową *DRAMĘ* z francuskiego P. Wiktor, w 3ch aktach,
pod nazwiskiem:

SIEROTA z GENEWY.

O S O B Y:

- | | |
|--|------------------------|
| Hrabina Rolsztain | J.Pani Fiszzerowa. |
| Karól, icý syn | J.Pan Włodek. |
| Teresa, pod imieniem Henryki (sierota) | J.Pani Wygrzywalska. |
| Egerton, pastor i lekarz | J.Pan Żebrowski, |
| Grazel, Genewczyk | J.Pan Kobylecki. |
| Sędzia obwodowy | J.Pan Zawadaki. |
| Willi, dozorca zamku Rolsztain | J.Pan Winnicki. |
| Wesbold, dzierżawca | J.Pan Skibiński. |
| Brygida, jego żona | J.Pani Włodkowa. |
| Anusia, służąca | J.P. Bondasiewiczówna. |
| Domownicy P. Rolsztain. Wieśniacy. Wieśniaczki. Straż. | |

(Rzecz dzieje się w dobrach Hrabiny Rolsztain.)

Szanowna Publicznosci!

Towarzystwo przed odjazdem swoim, za nayprzymienniejszą poczytuie powinność, przynieść pomoc cierpiącej ludzkości tym widowiskiem, na które Prześwietną Publicznosc zaprasza.

CENA MIEYSC:

- | | |
|--|----------------------|
| Bilet do Łoży na pierwszym piętrze | Złt. 3. |
| Bilet do Łoży na drugim piętrze | Złt. 1 gr. 15. |
| Bilet na Parter | Złt. 2. |
| Bilet na Balkon | Złt. 1. |
| Bilet na Galeryą | Trzy srebrne grosze. |

Bilety lożowe, równie jak na wszystkie inne miejsca, w Kassie mieyskiéy od dnia jutrzejszego, a w Kassie teatralnéy w dniu reprezentacyi przedawane będą.

Początek o godzinie w pół do ósmey, a koniec o 10téy.

W następný Piątek, Widowisko ostatnie.

Heute Mittwoch den 26. Juli 1826.

Zum Besten der Armen:

Die Waise aus Genf.

Drama in drei Aufzügen.

Il. 15. Afisz zespołu krakowskiego z 26 lipca 1826 roku. „Na korzyść ubogich” wystawiono w tym dniu *Sierotę z Genewy* Victora H.J. Ducange'a

Występy prowadzonego przez Skibińskiego zespołu okazały się wielkim – artystycznym i komercyjnym – sukcesem. W ciągu niespełna dwóch tygodni krakowscy artyści podbili serca poznańskiej publiczności. Korespondent „Gazety Wielkiego Księstwa Poznańskiego” pisał, że w trakcie przedstawień gmach teatru „od natłoku był wypełniony”³⁷. Skibiński, opisując swój pobyt w Poznaniu w 1822 roku, zaznaczał jednak, iż „prócz materialnych korzyści były i inne. Kilka domów znakomitych było otwartych dla artystów, a przy tym publiczność łowiła aktorów i po winiarniach i cukierniach ugaszczała”³⁸. Powszechny podziw budziły nie tylko niezwykle umiejętności wokalne urodzonej w Poznaniu Józefy Skibińskiej, lecz także możliwości pozostałych członków zespołu oraz dbałość o najdrobniejsze elementy prezentowanych widowisk. Kunszt wykonawczy Skibińskiej sprawił, że została ona przyjęta na prywatnej audyencji przez żonę namiestnika Antoniego Radziwiłła – Ludwikę z Hohenzollernów. Ostatni występ w Poznaniu w 1822 roku zakończyły – według relacji Skibińskiego – niekończące się „okrzyki i brawa”, a po spektaklu polski antreprenier został zaproszony przez szturmującą garderobę publiczność do ponownego odwiedzenia stolicy Wielkopolski:

w Poznaniu występował zespół kierowany przez Władysława Łozińskiego. Z zachowanych dokumentów pruskiej policji wiadomo, iż polski przedsiębiorca zamierzał wystawić w stolicy Wielkopolski także sztukę Majeranowskiego. Plany te spotkały się jednak z radykalną reakcją policyjnej cenzury, która w piśmie z 6 września sugerowała Naczelnemu Prezydium wydanie bezwzględnego zakazu prezentacji tego „polsko-historycznego” utworu, który „przedstawia rząd pruski w odniesieniu do Wielkiego Księstwa [Poznańskiego – K.K.] jako rząd uzurpatorski”. Adolf Heinrich von Arnim-Boitzenburg, pełniący ówczesnie obowiązki naczelnego prezesa prowincji poznańskiej, uznał obawy kierownictwa policji za uzasadnione i 9 września 1841 roku wydał decyzję wstrzymującą wystawienie *Kościuszki nad Sekwaną*. Zob. pismo Prezydium policji do Naczelnego Prezydium, Archiwum Państwowe w Poznaniu, Akta Naczelnego Prezydium, sygn. 3009, k. 24–27, 29. Opinia cenzora Józefa Czwalińskiego z 8 września 1841 roku – zob. ibidem, k. 28. O wydarzeniach tych pisałem wcześniej – zob. K. Kurek, *Teatr i miasto. Historia sceny polskiej w Poznaniu w latach 1782–1849*, Poznań 2008, s. 196–197.

37 Zob. GWKP 1822, nr 72 z soboty 7 września, s. 761–762.

38 K. Skibiński, op.cit., s. 96. Polski antreprenier, nie kryjąc satysfakcji, wspominał materialne korzyści będące efektem występów w Poznaniu w 1822 roku: „Towarzystwo nie miało stałej ze mną gaży, lecz graliśmy do podziału, tak jak w Wilnie, i daleko lepiej na tym wyszło, po odliczeniu bowiem kosztów (przeszło 2000 tal.) pozostało do podziału 2205, co znaczy, że po półtrzeciej gaży miesięcznej wziął każdy za trzy tygodnie”.

Theater zu Posen.

Sonnabend, den 28. Juni 1828.

KOSCIUSZKO.

Der alte Feldherr.

Liederspiel in 1 Akt von Holtei.

Personen:

Frau von Schönwerd
Lucie, ihre Tochter
Thaddäus, ein alter Gutsbesitzer
Adam, Diener der Frau von Schönwerd
Untersoffizier,
Kagienka,
Wlanigki,
Sedlonascki,
Sipowski,
Milowski,
Orsinoski,
Malesowski,

Wlanen

Däurinnen

Mad. Lechner.
Dem. Wagner.
Herr Niedel.
Herr Lange.
Herr Hettelschmidt.
Herr Walz.
Herr Jorner.
Herr Deser.
Herr Pohl.
Herr G. Räder.
Herr Müller.
Herr Heisner.
Dem. Helberich.
Dem. Volz.
Dem. Prip.
Mad. Niedel.
Mad. Majorer.
Mad. Schulz.

Vorher:

Klatschereien.

Baubeselle in 1 Akt, mit bekannten Melodien versehen, von L. Angelo.

Personen:

Herr Fabrik-Aufsesser Mabe
Klärchen, seine Tochter
Gottlieb Fiedler, ein Schreiber, ihr Bräutigam
Frau Kanzlei-Assistentin Grünebergen, dessen Lante
Frank
Julie, Stroghutmätherin,
Karoline, Goldstickerin,
Petra, Schneidermamsell
Herr Kratopl, ein Tabackshändler

Herr Niedel.
Dem. Breede.
Herr Pohl.
Mad. Schulz.
Herr Deser.
Dem. Wogner.
Dem. Wrip.
Mad. Majorer.
Herr Lange.

Erste Rangloge 15 Egr., Zweite Rangloge 7 1/2 Egr., Parterre 10 Egr.
Amphitheater 5 Egr., Gallerie 3 Egr.

Die Kasse wird um halb 7 Uhr geöffnet. Der Anfang um halb 8 Uhr.

V o g t.

Il. 16. Afisz niemieckiego zespołu kierowanego przez Ernsta Vogta zawiadamiająca o wystawieniu na poznańskiej scenie sztuki *Kościuszko. Der alte Feldherr* Karla von Holtei (28 czerwca 1828)

Jeszcze był w garderobie, w zupełnym negliżu, kiedy weszło osób ze czterdzieści młodzieży. Jeden z nich w imieniu publiczności złożył podziękowanie za dobór towarzystwa, a szczególnie sztuk narodowych, zapraszając najuprzejmiej na przyszłe kontrakty³⁹.

Pochwały i dowody uznania kierowane w stronę zespołu były w pełni zasłużone. Ówczesna działalność Skibińskiego była bowiem zjawiskiem wyjątkowym, budzącym zachwyt publiczności i krytyki na terenie wszystkich trzech zaborów. Polskiemu artyście udało się stworzyć rodzaj objazdowej, wędrowniej opery, opartej na umiejętnie dobranym repertuarze i zespole artystycznym prezentującym wysoki poziom wykonawczy bez względu na inscenizacyjne i techniczne ograniczenia, okoliczności oraz miejsca występów.

O entuzjastycznym przyjęciu zespołu Skibińskiego w Poznaniu świadczy również relacja znakomitego niemieckiego poety, prozaika i publicysty Heinricha Heinego, który – w trakcie swojej podróży po Wielkim Księstwie Poznańskim w 1822 roku⁴⁰ – spędził kilkanaście wrześniejących dni w stolicy Wielkopolski i obejrzał cztery przedstawienia krakowskiego zespołu. Swoje wrażenia z pobytu w Poznaniu zawarł w szkicu *Über Polen (O Polsce)*, który od 17 do 29 stycznia 1823 roku ukazywał się w odcinkach na łamach berlińskiego czasopisma „Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz”. Niemiecki poeta nie wystawił miastu najlepszego świadectwa, wspominając, iż „Poznań, stolica Wielkiego Księstwa, ma posępne, nieprzyjemne oblicze. Jedyne, co tu pociąga, to wielka ilość kościołów katolickich. Ale żaden z nich nie jest ładny”⁴¹. Jednak ten znakomity artysta i znawca sztuki, wspominając swoje wizyty w teatrze i oglądane przedstawienia, nie szczędził

39 Ibidem, s. 96.

40 Do Wielkopolski Heine przybył w 1822 roku na zaproszenie swojego przyjaciela z okresu studiów – hrabiego Eugeniusza Brezy. Według Romana Karsta niemiecki poeta „zabawił w Polsce kilka tygodni, które spędził w majątku Brezów Świątkowo [dziś powiat żniński, gmina Janowiec Wielkopolski – K.K.] oraz w Działyniu [dziś powiat gnieźnieński, gmina Kłecko – K.K.], posiadłości szwagra Eugeniusza, hrabiego Eugeniusza Wołowicza. Zaglądał też często do Gniezna i Poznania, gdzie interesowało go przede wszystkim życie teatralne”. R. Karst, *Heine, Polska i Polacy*, w: H. Heine, *Dzieła wybrane*, t. 2: *Utworki prozą*, Warszawa 1956, s. 665–666. Zob. także A. Warschauer, *Heinrich Heine in Posen*, Posen 1911.

41 H. Heine, *O Polsce*, przeł. W. Zawadzki, w: idem, *Dzieła wybrane...*, s. 652.

pochwał Skibińskiemu i jego „trupie z Krakowa”. Podkreślał wysokie umiejętności wokalne i aktorskie Skibińskiej oraz ciekawy dobór repertuaru:

Nieporównanym wdziękiem popisały się polskie śpiewaczki i tak szorstka zazwyczaj polszczyzna dźwięczała w moich uszach jak język włoski, gdy przysłuchiwałem się ich śpiewowi. Pani Skibińska zachwyciła mą duszę jako księżniczka Nawarry, jako Zetulba w *Kalifie z Bagdadu* i jako Alina. Takiej Aliny nigdy jeszcze nie słyszałem. W scenie gdy usypia śpiewem swym kochanka i otrzymuje smutne wiadomości, Pani Skibińska wykazała taką grę dramatyczną, z jaką rzadko można spotkać się u śpiewaczek [...]. Pani Zawadzka, która zaprezentowała się jako milutka Lorezza, jest ujmująco pięknym dziewczęciem. Pan Zawadzki doskonale śpiewa Oliviera, gra go jednak źle. Pan Romanowski dobrze odtwarzał rolę Jana. Pan Szymkajło jest wyśmienitym buffo⁴².

Heine zwracał też uwagę na wyjątkową atmosferę, która panowała na widowni w trakcie prezentacji polskich przedstawień. Pisał, iż w czasie występów zespołu Skibińskiego „gmach pękał w szwach”, a „Polacy z Poznania odwiedzali teatr z uczucia patriotyzmu”⁴³.

W szczeroci cytowanych wyżej wypowiedzi nie można wątpić, zwłaszcza że w tym samym artykule ów znakomity niemiecki poeta wypowiada się bardzo krytycznie o poziomie przedstawień wystawianych przez zespół Karoliny Leutner:

42 Ibidem, s. 656–657. Warto dodać, że entuzjastyczną ocenę talentu Józefy Skibińskiej odnajdujemy także na łamach „Gazety Wielkiego Księstwa Poznańskiego” (1822, nr 74 z soboty 14 września, s. 784). W relacji z *Tankreda* poznański recenzent pisał: „Widowisko środowe przeznaczone na dochód Pani Skibiński, nader licznem zaszczycone było zgromadzeniem widzów. Dana tego wieczora opera *Tankred*, wykonaną była tak, iak nigdy ieszcze w Poznaniu, a Pani Skibińska, która oprócz otrzymanych rzęsiстых oklasków, miała przyjemność zostać wywołaną, dowiodła w roli Amenaydy, iż umie pokonywać i większe trudności, że wciąż postępuje daley, i że każda podobna iey bytność w Poznaniu, miłym dla niego będzie upominkiem. Słuszna wielu znawców obawa o wykonanie tey opery zniweczoną została chwalebnyimi wszystkich artystów usiłowaniami”.

43 Cyt. za: E. Połczyńska, *Życie kulturalne Niemców w Poznaniu w XIX i na początku XX wieku*, w: *Dzieje Poznania 1793–1918*, t. 2, cz. 1, s. 628. Fragmenty artykułu Heinricha Heinego w tym akapicie cytuję w tłumaczeniu Edyty Połczyńskiej.

Piękny gmach wyznaczyli tutejsi mieszkańcy na siedzibę Muz; ale te boskie panie nie wstąpiły w jego progi, wysłały tylko swe pokojówki, które stroją się w suknie chlebobawczyń i pędzą swój żywot na ciepłych deskach scenicznych. Jedna puszy się jak paw, druga fruwa jak słonka, trzecia gulgocze jak indyk, a czwarta – jak bocian skacze na jednej nodze. Ale zachwycona publiczność otwiera szeroko usta, wojskowi zaś, strojni w epolety, wołają: „Na honor, Melpomena! Talia! Polihymia! Terpsychora!”⁴⁴.

Ironia zawarta w cytowanej wypowiedzi wynikała niewątpliwie z irytacji, jaka musiała towarzyszyć zestawieniu polskiej sceny z niemiecką, której prowincjonalność i żenująco niski poziom artystyczny przyczyniały się – zdaniem młodego poety – do tego, iż w Poznaniu „gorący entuzjazm dla wszystkiego, co niemieckie, w tym sarmackim powietrzu ulatnia się i oziębia”⁴⁵. Zawarte w szkicu *O Polsce sądy o zespole Karoliny Leutner* są miążdzące. Heine, analizując możliwości i umiejętności warsztatowe poszczególnych aktorów, stwierdza przykładowo, że „Munsch zwykł był wydawać dźwięki podobne do szczekania”, natomiast aktorka Fabrizius „ma zgrabną figurkę i niezawodnie jest ponętą poza teatrem”⁴⁶. Z całego zespołu Leutnerowej niemiecki poeta wyróżnił jedynie „pannę Paien”, która specjalizowała się w „rolach pierwszych amantek”.

Kazimierz Skibiński wraz ze swoim zespołem przybył ponownie do stolicy Wielkopolski w 1826 roku i w okresie od 9 czerwca do 28 lipca zaprezentował 22 przedstawienia⁴⁷. Repertuar (w sumie 28 utworów)

44 H. Heine, op.cit., s. 653.

45 Ibidem.

46 Ibidem, s. 655.

47 Początkowo Skibiński otrzymał od pruskich władz zgodę na 18 występów. Niezwykle życzliwe przyjęcie przedstawień sprawiło, iż polski antreprenier wystąpił 19 lipca o zgodę na dodatkowe cztery prezentacje. Pismo Skibińskiego z prośbą o zezwolenie na przedłużenie występów znajduje się w Archiwum Państwowym w Poznaniu, Akta Naczelnego Prezydium, sygn. 5478. W zbiorach poznańskiego archiwum znajdują się również afisze z występów Skibińskiego w Poznaniu w 1826 roku – zob. tamże, Akta miasta Poznania, sygn. 3661. W składzie zespołu znajdowali się: Józefa Skibińska, Tekla Zawadzka, Zofia Wygrzywalska, Wiktoria Winnicka, Marianna Włodkowa, Leon Bondasiewicz, Antoni Fiszer, Józef Kobyłecki, Ludwik Renczyński, Jan Szymkajło, Szymon Włodek, Antoni Zawadzki, Łukasz Zaleski, Franciszek Żebrowski.

TEATR w POZNANIU.

Dziś w Sobotę, dnia 28. Czerwca 1828.

KOŚCIUSZKO.

STARY BOHATER.

KOMEDYO-OPERA w jednym akcie, Holteia.

O S O B Y:

Pani Szenewerd	JPani Lechner.
Lucya, ięy córka	JPanna Wagner.
Tadeusz, stary Dziejic	JP. Riedel.
Adam, służący Pani Szenewerd	JP. Lange.
Podofficer,	} ułani	JP. Hettelschmidt.
Łagienka,						JP. Waltz.
Ulanicki,						JP. Forner.
Siedlonacki,						JP. Oeser.
Lipowski,						JP. Pohl.
Miłowski,						JP. G. Raeder:
Orsiński,	JP. Müller.					
Malewski	JP. Heissner.					
Wiśniaczi	JPanna Heldenreich.
						JPanna Vogt.
						JPanna Prix.
						JPani Riedel.
						JPani Majober.
						JPani Schultz.

POP R Z E D Z I:

P L O T K I.

WODEWIL w jednym akcie, opatrzonei melodjami przez L. Angely.

O S O B Y:

Dozorca fabryk, Pan Made	JP. Riedel.
Klarka, ięy córka	JPanna Breede.
Bogumił Fiedler, pisarz, ięy polubieniec	JP. Pohl.
Assyistentka kancellaryi, Pani Grüneberg, ięy ciotka	JPani Schultz.
Frank	JP. Oeser.
Julia, szwaczka kapeluszy słomianych,	} kuzyny Klarki	JPanna Wagner.
Karolina, wyszywaczka złotem,						JPanna Prix.
Jetka, Panna krawcówna	JPani Majober.
Pan Krakehl, handlerz tabaki	JP. Lange.

C E N Y M I E Y S C:

Bilet jeden do łoży pierwszego piętra 15 sgr., drugiego piętra 7½ sgr.
Bilet na Parter 10 sgr., na Amfiteatr 5 sgr., na Galeryę 3 sgr.

Kassa otwartą będzie o wpół do 7męy. Początek o wpół do 8męy.

V o g t.

Il. 17. Polskojęzyczna wersja afisza wydrukowanego przez Ernsta Vogta, informującego poznańską publiczność o spektaklu poświęconym postaci Tadeusza Kościuszki w wykonaniu niemieckiego zespołu (28 czerwca 1828)

składał się głównie z oper i komedii. Skibiński wystawił aż cztery sztuki autorstwa Aleksandra Fredry – *Męża i żonę* (przedst. 20 czerwca), *Cudzoziemszczyznę* (przedst. 29 czerwca), *Damy i huzary* (przedst. 11 czerwca i „na żądanie publiczności” 6 lipca) oraz *Zrządność i przekorę* (przedst. 11 i 20 lipca). Wśród zaprezentowanych przez zespół oper znalazły się m.in. takie utwory, jak *Kazimierz Wielki, czyli Król chłopków* Józefa Wyrzywalskiego z librettem autorstwa Konstantego Majeranowskiego (przedst. 18 czerwca), niezwykle popularna wśród poznańskiej publiczności *Alina, królowa Golkondy* Henriego Bertona (przedst. 15 czerwca), *Zamek na Czorszynie, czyli Bojomir i Wanda* Karola Kurpińskiego i Józefa Wawrzyńca Krasieńskiego (przedst. 20 i 29 czerwca), *Dwa dni trwogi, czyli Woziwoda paryski* Luigię Cherubiniego (przedst. 2 lipca), *Śpiewaczki wiejskie* Valentina Fioravantiego (przedst. 9 lipca), *Jan z Paryża* François Adriena Boieldieu (przedst. 16 lipca), *Szczęśliwe oszukanie* Gioacchina Rossiniego (przedst. 18 lipca „na benefis pani Józefy Skibińskiej”), *Kościuszek nad Sekwaną* Konstantego Majeranowskiego, z muzyką Franciszka Salezego Dutkiewicza (przedst. 20 lipca) oraz *Cyrulik sewilski* Gioacchina Rossiniego (przedst. 28 lipca)⁴⁸. Polscy aktorzy, na mocy decyzji pruskich władz,

48 Pełny repertuar występów krakowskiego zespołu w 1826, w porządku chronologicznym, przedstawiał się następująco: 9 czerwca – *Pan dobry ojcem poddanych, czyli Wesele krakowskie*, op. w 2 a. Józefa Wyrzywalskiego i Jana Stefaniego; 11 czerwca – *Damy i huzary*, kom. w 3 a. Aleksandra Fredry; na zakończenie: „Obraz wystawiający mogiłę ś.p. Tadeusza Kościuszki, na górze Bronisławy przy Krakowie”; 15 czerwca – *Alina, królowa Golkondy*, op. w 3 a. Henrię M. Bertona; 18 czerwca – *Kazimierz Wielki, czyli Król chłopków*, op. w 3 a. z librettem Konstantego Majeranowskiego i muzyką Józefa Wyrzywalskiego; 20 czerwca – *Mąż i żona*, kom. w 3 a. Aleksandra Fredry; *Zamek na Czorszynie, czyli Bojomir i Wanda*, op. w 2 a. z librettem Józefa Wawrzyńca Krasieńskiego i muzyką Karola Kurpińskiego; 22 czerwca – *Burmistrz oberżysta*, kom. w 2 a. Nicolasa Braziera w adapt. Konstantego Majeranowskiego; *Handel na żony, czyli Lepsze cudze*, op. komiczna w 2 a. Achille’a L.Ch. d’Artois de Bournonville’a, w adapt. Ludwika Adama Dmuszewskiego; 25 czerwca – *Gulistan, czyli Hulla Samarkandy*, kom.-op. w 3 a. z muz. Nicolasa Dalayraca i librettem Charles’a G. Étienne’a; 27 czerwca – *Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie*, drama hist. w 3 a. Theodora K. Körnera w tłum. Jana Nepomucena Kamińskiego; 29 czerwca – *Cudzoziemszczyzna*, kom. w 3 a. Aleksandra Fredry; *Zamek na Czorszynie, czyli Bojomir i Wanda*, op. w 2 a. z librettem Józefa Wawrzyńca Krasieńskiego i muzyką Karola Kurpińskiego; 2 lipca – *Dwa dni trwogi, czyli Woziwoda paryski*, op. historyczna w 3 a. Luigię Cherubiniego; 4 lipca – *Dwóch Stecichów*, kom. w 3 a. Louisa B. Picarda w tłum. Alojzego Fortunata Żółkowskiego; *Kwadrans milczenia*, op. w 1 a. Pierre’a Gaveaux; 6 lipca – *Damy i huzary*, kom. w 3 a. Aleksandra Fredry; na zakończenie: „Obraz mogiły ś.p. Tadeusza Kościuszki, na górze Bronisławy przy Krakowie”; 9 lipca – *Śpiewaczki wiejskie*, op. komiczna w 2 a. Valentino

nie mieli jednak monopolu na użytkowanie budynku poznańskiego Stadttheater. Grali na przemian z niemieckim zespołem prowadzonym przez Johanna Hurraya, który próbował podjąć rywalizację z grupą Skibińskiego, obniżając ceny biletów na swoje spektakle, wprowadzając do repertuaru ambitne pozycje operowe, a także drukując dwujęzyczne (często dwustronne) afisze. Hurray wystawił w tym okresie m.in. dwa słynne dzieła Mozarta – *Don Juana, czyli Gościa kamiennego* (przedst. 19 czerwca) i *Wesele Figara* (przedst. 5 i 14 lipca „z udziałem baletu rodziny Koblerów – pierwszych tancerzy cesarsko-królewskiego nadwornego teatru w Wiedniu”) oraz *Kalifa z Bagdadu* Boieldieu (17 czerwca, 1 lipca), *Axura, króla Ormus* Salieriego (28 czerwca). 7 lipca niemieccy aktorzy zaprezentowali *Wolnego strzelca* Karola Marii Webera⁴⁹.

Warto zwrócić uwagę na wyrafinowaną i przemyślaną strategię artystyczną Skibińskiego, który, budując swój repertuar, zestawiał wysoki, utrwalony na ówczesnych scenach europejskich repertuar (utwory Mozarta, Rossiniego, Boieldieu i Cherubiniego) z polskimi operami o wyraźnym zabarwieniu patriotycznym i narodowym (Majeranowski, Stefani, Kurpiński), komediami Fredry i utworami odwołującymi się do estetyki romantycznej. Taki dobór sztuk nie tylko dowodzi ogromnej dojrzałości i świadomości artystycznej Skibińskiego, lecz także sprzyja postawieniu tezy głoszącej, iż krakowski artysta – w trakcie swoich objazdów – propagował nowy, odpowiadający ówczesnym uwarunkowaniom społeczno-politycznym, model „narodowej sceny” z jednej

Fioravantiego i Giovanniego Palomby; 11 lipca – *Zrządność i przekora*, kom. w 1 a. Aleksandra Fredry; *Sekretarz i kucharz*, kom.-op. w 1 a. Anne Honoré J. Duveyrier, w tłum. Ludwika Adama Dmuszewskiego; pomiędzy utworami koncert młodego pianisty Józefa Krogulskiego; 13 lipca – *Figlacy, czyli Ojciec udany*, kom. w 1 a. T.B. Spickermanna w tłum. Ludwika Adama Dmuszewskiego; *Woltyżer*, kom.-op. w 1 a. Ludwika Adama Dmuszewskiego; pomiędzy utworami występ pianisty Józefa Krogulskiego; 16 lipca – *Jan z Paryża*, op. w 2 a. Adriena François Boieldieu; 18 lipca – *Szczęśliwe oszukanie*, op. w 2 a. Gioacchina Rossiniego; *Nauczyciel w kłopotach*, kom. w 1 a. Anne Honoré J. Duveyrier; 20 lipca – *Kościuszko nad Sekwaną*, op. w 2 a. Konstantego Majeranowskiego z muzyką Franciszka Salezego Dutkiewicza; *Zrządność i przekora*, kom. w 1 a. Aleksandra Fredry; 24 lipca – *Matka rodu Dobratyńskich*, trag. w 5 a. Franza Grillparzera w adapt. Stanisława Starzyńskiego; 26 lipca – *Sierota z Genewy*, drama w 3 a. Victora H.J. Ducange; 28 lipca – *Cyrulik sewilski*, op. w 2 a. Gioacchina Rossiniego.

49 Afisze z wymienionych spektakli niemieckiego zespołu znajdują się w zbiorach Archiwum Państwowego w Poznaniu, Akta miasta Poznania, sygn. 3661, k. 6, 8, 17, 21, 26, 28, 35.

strony otwartej na najwartościowsze osiągnięcia europejskiego teatru, z drugiej – propagującej najnowsze, najwartościowsze i przesycone pierwiastkiem patriotyczno-narodowym utwory polskich autorów. Bez wątpienia taka propozycja musiała spotkać się z entuzjastycznym przyjęciem zgotowanym przez polskich mieszkańców Poznania coraz bardziej spychanych przez władze pruskie na społeczny, kulturalny i polityczny margines. Społeczno-polityczny kontekst występów sprawił, że spore emocje wśród polskich widzów oraz... pruskich cenzorów wzbudziły dwie prezentacje (ukończonych w 1819 roku) dwuaktowej opery *Zamek na Czorsztynie, czyli Bojomir i Wanda* z muzyką Kurpińskiego i librettem Krasieńskiego⁵⁰. Dobre przyjęcie utworu przez publiczność nie wynikało wyłącznie z przesyconej tajemnicą akcji rozgrywającej się nocą w komnatach „zamku pod karpackimi górami na granicy węgierskiej”, ciekawie rozwiązanego wątku miłosnego, wyraźnych nawiązań do estetyki gotyckiej, a także – odzwierciedlonych w partyturze – inspiracji kompozytora rodzimym folklorem⁵¹. Powracający do kraju „z wyprawy na Turków pod Wiedniem” Bojomir na Buczaczu, wspominając swojego zmarłego ojca (I, 4), przywołał ważne momenty w dziejach polskiego oręza, które powinny stać się źródłem nadziei dla przyszłych pokoleń:

Jeszcze za króla Michała,
Gdy Bojomir przywdział zbroję,
Wtedy się już jego chwala
Przez krwawe znaczyła boje.

50 Zob. edycję *Zamek na Czorsztynie, czyli Bojomir i Wanda*, opera w 2 aktach Karola Kurpińskiego, libretto Józefa Wawrzyńca Krasieńskiego, przygotowali do wydania Anna Pieprzowa (libretto) i Włodzimierz Poźniak (partytura), wstęp Alina Nowak-Romanowicz, Kraków 1968; K. Płońska, *Katalog tematyczny oper Karola Kurpińskiego*, Warszawa 2015, s. 62–66. Premiera opery odbyła się na scenie Teatru Narodowego 5 marca 1819 roku (na benefis kompozytora i jego żony). Kurpiński w trakcie premiery pełnił funkcję dyrygenta. Z recenzji spektaklu, opublikowanej na łamach dodatku do „Gazety Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” (1819, nr 21 z soboty 13 marca, s. 371–372), dowiadujemy się, iż „cała muzyka Pana Kurpińskiego, równie jak i sztuka sama, z ukontentowaniem przez publiczność słyszana, z oklaskami przyjętą była”.

51 O zainteresowaniu Karola Kurpińskiego polskim folklorem pisała Alina Nowak-Romanowicz, *Klasycyzm 1750–1830*, Warszawa 2013, passim (książka wydana w ramach serii „Historia muzyki polskiej”, red. S. Sutkowski, t. 4).

A na sam przód pod Chocimiem
Na Sobieskiego rozkazy
Walczył odważnie z Turczyńcem
Gromiąc go srogimi razy.

Później, gdy po króla zgonie,
Przez zalety cnót i męstwo,
Jan Trzeci osiadł na tronie,
Wspólne im było zwycięstwo.

Łącząc cnoty do oręża,
Ukraina świadkiem cała,
Że w nim rycerza i męża,
Przy tym człowieka widziała.

Na koniec w Wiednia obronie
Buczacki, jak rycerz prawy
Gdy laurem uwieńczył skronie,
Ginie wśród zwycięstw i sławy.

Syn prawdziwy swej ojczyzny,
Najszczerze Polaków chęci,
Dla niej żył i poniósł blizny,
Poległ..., lecz żyje w pamięci.

W innej arii (II, 3) Bojomir wyrażał gotowość Polaków do poniesienia największych ofiar w obronie ojczyzny:

Dla żołnierza mało trzeba:
Czysta woda, kawał chleba,
W szczerym polu pomieszkanie
Twarda ziemia na posłanie.
Polak znany z męstwa w boju,
Broni kraju w trudach znoju
I w potrzebach dał dowody,
Że on nie dba o wygody.

Na niewczasy nie uważa,
Znosi chętnie trudy, blizny,
Śmiercią wcale się nie zraza,
Gdy zawoła głos ojczyzny.

[...]

Nasz Chodkiewicz i Żółkiewski,
Jan Zamoyski i król Sobieski,
Ci co sławę w świecie mieli,
W puchu pewnie nie leżeli.

Ambitny repertuar polskich artystów sprawił, że na widowni Teatru Miejskiego zasiedli również Niemcy. Nieoczekiwane „wsparcie” otrzymał Skibiński już w trakcie pierwszego występu swojego zespołu. W piątek, 9 czerwca 1826 roku, na widowni poznańskiego teatru zasiadł następca pruskiego tronu, przyszły król Fryderyk Wilhelm IV, w towarzystwie Antoniego Radziwiłła i jego żony. W programie wieczoru znalazła się „narodowa opera” autorstwa Józefa Wygrzywańskiego (częściowo według muzyki Jana Stefaniego) i Jana Drozdowskiego zatytułowana *Pan dobry ojcem poddanych, czyli Wesele krakowskie*. Na prośbę namiestnika polski antreprenier zakończył występ recitalem pieśni śpiewanych przez aktorów (Skibińska, Fiszer, Zaleski) w języku niemieckim przy akompaniamencie muzyków z nadwornej orkiestry Radziwiłła. Występ niewątpliwie spodobał się pruskiemu księciu. W swoim *Pamiętniku* Skibiński wspominał:

Sam czarno ubrany od schodów do łoża prowadziłem jkw., który prowadził swoją dostojną siostrę, ks. Radziwiłłową. Operetka narodowa *Pan dobry* i śpiewki, i tańce podobały się. Na końcu ukazało się przezrocze, przy którym kwartet i wodewile były śpiewane w zrozumiałym, bo narodowym gościa języku. Kłaniał się uprzejmie do sceny i do klaskającej publiczności. Przy wyjściu ukazałem się. Księżę mnie przedstawił jako dyrektora i w imieniu Jego Królewskiej Mości po polsku mi podziękował, na co następcą i księżna ukłonem mi odpowiedzieli⁵².

52 K. Skibiński, op.cit., s. 98.

Po zakończeniu występów w Poznaniu, 29 lipca, po uroczystym śniadaniu w hotelu Kramarkiewicza zorganizowanym na cześć polskich aktorów, Skibiński wraz ze swoim zespołem wyruszył w kierunku Kalisza⁵³.

Występy zespołu Kazimierza Skibińskiego w 1826 roku okazały się istotną cezurą w dziejach poznańskiej sceny. Władze pruskie, obawiając się, iż polskie widowiska przyczynią się do rozbudzenia nastrojów niepodległościowych i patriotycznych wśród Polaków, uznały następne wizyty grup teatralnych za zbędne i niebezpieczne. Na kolejne występy polskiego teatru mieszkańcy stolicy Wielkopolski musieli „poczekać” aż do 1838 roku⁵⁴.

53 Zespół nie dotarł do kolejnego miejsca swoich występów zgodnie z ustalonym wcześniej planem. Po drodze aktorzy zatrzymali się w podpoznańskim Kórniku, w tamtejszej oberży. W trakcie mocno zakrapianej alkoholem kolacji doszło do kłótni z pruskim żandarmem Hoffmannem, który postanowił ukarać woźnicę i podróżującą z zespołem służącą za wnoszenie do stajni otwartego ognia. Mocno pijani aktorzy stanęli w obronie służących przyłapanych na nieprzestrzeganiu regulaminu przeciwpożarowego. Wywiązała się bójka. Wezwani na pomoc żandarmi aresztowali i przewieźli do poznańskiego aresztu trzech aktorów – Antoniego Fiszera, Jana Szymkayłę i Antoniego Zawadzkiego. Czekali ich śledztwo i postępowanie sądowe za obrazę i pobicie żandarma. Skibiński wyprawił resztę swoich aktorów do Kalisza. Sam pozostał kilka dni w Kórniku. Próbował wykorzystać „wolnomularskie koneksje” i za pośrednictwem członka poznańskiej loży, radcy regencyjnego Jana Plichty, uzyskać od pruskich władz zgodę na zwolnienie z aresztu swoich aktorów. Jego starania nie przyniosły jednak żadnych efektów. Dopiero 21 listopada 1826 roku w Poznaniu odbyła się rozprawa, „mocą której Fiszer i Zawadzki zostali uznani winnymi obrazę żandarma i skazani. Pierwszy na grzywnę 25 tal. lub więzienie pięcioletniowe, drugi na grzywnę 20 tal. lub więzienie czteroletniowe. Trzeciego aktora, Szymkayłę, od winy i kary uwolniono”. Z. Grot, *Co przeżyli w Kórniku krakowscy aktorzy (Z ciekawostek i wspominków regionalnych)*, „Kurier Poznański” 1933, nr 321 z niedzieli 16 lipca, s. 6. Zespół rozpoczął kaliskie występy w mocno okrojonym składzie i ze zmienionym repertuarem 6 sierpnia 1826 roku.

54 Od 25 czerwca do 14 października 1838 roku występował w Poznaniu zespół kierowany przez Wincentego Raszewskiego (działał od 1816 – zm. 1850) – prowincjonalnego aktora i dyrektora niezwykle aktywnej trupy objazdowej, występującej głównie na terenach ówczesnego Królestwa Polskiego.

Za pozwoleniem Zwierzchności.
TEATR POLSKI W POZNANIU.
NA KORZYŚĆ UBOGI
 Dział w Środę, to jest dnia 26 Lipca 1826 r.
 ARTYŚCI DRAMATYCZNI TEATRU KRAKOWSKI
 będą mieli zaszczyt dać
 wcale nową **DRAMĘ** z francuskiego P. Włator, w 5ch aktach
 pod nazwiskiem:

SIEROTA z GENE

OSOBY:
 Hrabina Rolstein
 Karol, jej syn
 Tereza, pod opieką Henryki (sieroty)
 Egerton, panier i lekarz
 Grotel, Gencowyk
 Sędzia obwodowy
 Wili, kochanek hrabiny Rolstein
 Wesołki, dziewczyna
 Brygada, jego żona
 Anna, służka
 Dunowscy P. Rolstein, Winiacy, Wiesniński, Szwał.
 (Wszystkie dają się w dołach Hrabiny Rolstein.)

Szanowna Publiczności!
 Towarzystwo przed odjazdem swoim, za najprzychylniejszą poczytanie powinność, przynieść pomoc cierpiącej ludzkości tym widowiskiem, na które Przeświatną Publiczność zaprasza.

CENA MIEJSC:
 Bilet do Łoży na pierwszym piętrze Zł. 3.
 do Łoży na drugim piętrze ZŁ 1 gr. 15.
 ZŁ 2.
 ZŁ 1.
 w Kasie miaryki od dnia urzędowania będą.

**Pamiętka dla Publiczności
 Poznańskiej od Inspicjenta
 Teatru Krakowskiego z 1867
 roku jako interesujący
 przyczynek do dziejów
 sceny polskiej w Poznaniu**

Nr. 39. 27.
W TEATRZE MIEJSKIM.
 Abonament zawieszony.
 W **Poniedziałek** dnia 10 Marca 1873.
 Po raz drugi:

WALWA.

OSOBY
 pan Trójcki
 panna Łożycka
 pan Mazycki
 pan Zykowski
 pan Kozłowski
 Halka, wieśniaczka
 Hulczak
 Młody pawal
 Starownik
 Urońska
 panna Madarydzka
 pan Kaczurka
 pan Skórnicki
 pan Hroński
 panna Solarka.

TANCE:
 W akcie 1m: **Polonez.** Panie: Birna, Bobrowska, Janisz, Trzczyńska, Walicka, Wasilowska. Panowie: Benda, Trzewicki, Pioneczek, Mokki, Nowakowski, Puchniowski.
 " **Mazur.** Panie: Dieterle, Kosakowska, Szolicka, Żeromska. Panowie: Benda, Liołka, Mokki, Puchniowski.
 W akcie 3m: **Tance góralskie.** (Układ p. Żelazowa Żybarskiego) pp. Zykowski, Kiołski, Opaszewski, Samulski, Dłutek.
Chóry wzmocnione współdziałaniem pp. Amatorów.
 Dyrektor Opery: pan Stefan Krzyszkowski.

Ceny miejsc:
 na koryta parterowa i 1^o piętra 10 tal. — Miejsca w loży I. piętra 2 tal. — Koryta parterowa I tal. — Łoża koryta II. p. tal. 15 str. — Miejsca na balkonie 17^o str. — Miejsca w loży II. piętra 12^o str. — Łoża dla młodzieży szkolnej 10 str. — Amatorom 7^o str. — Bilet na Galeryę 5 str.
 W dniu przedstawienia sprzedają się bilety do **Łoży** i do **Koryta** na Galeryę 5 str. — Bilet dla młodzieży szkolnej 10 str. W dniu przedstawienia sprzedają się bilety w **Kasie teatralnej** od godz. 11^o do 12^o z połud. i od godz. 5^o wieczorem. W Kasie teatralnej nabył można bilety „II i III” za 10 str. i tekturki polki lub niem. 5 str. 2^o str.

Początek o godzinie 7.

WALWA
OSOBY
 Herr Robert Luffcher Wabe
 Klärchen, seine Tochter
 Gottlieb Fiedler, ein Schreiber, ihr Bräutigam
 Frau Kampele-Wittentim Grimebergem, dessen Tante
 ...
PERSONEN:
 Herr Robert Luffcher Wabe
 Klärchen, seine Tochter
 Gottlieb Fiedler, ein Schreiber, ihr Bräutigam
 Frau Kampele-Wittentim Grimebergem, dessen Tante
 ...
MIEYS
 w pierwszym piętrze
 w drugim piętrze

Polnishes Theater in Posen.
 Heute Sonnabend den 26 Juni 1824
 die Gefe gesellen anzuföhren:
gardie.
 Transficht in 3 Aufzügen.

TEATR w POZNANIU.
 Dziś w **Sobotę**, dnia 28. Czerwca 1828.
KOSCIUSZKO.
STARY BOHATE
 KOMEDYO-OPERA w jednym akcie, Holteia.
OSOBY:
 Pan Szenewerł
 Lucyza, jej córka
 Tadensz, stary Diak
 Adam, służący Pani Szenewerł
 Podofficer,
 Łajzanka,
 Łusnicki,
 Sier...

Nr. 154 - 4.
TEATR MIEJSKI W POZNANIU.
 W **Środę** dnia 15. Października 1873.
Takie one wszystkie.
 Komedyja w tym akcie, z francuskiego.
OSOBY:
 Donna Sylvia de Terrillos
 Hrabina Arrouff
 Hrabia Maurycy de Prang
 panna Bajerowiczka
 panna Kowalska
 pan Stankiewicz
 Itaca dają się w Ema.
Cavatina z 1 aktu opery Rossiniego:
CYRILIAK SEWILSKI
 pan Hachowski.

Zwyczaj ofiarowywania publiczności teatralnej okolicznościowych życzeń, podziękowań i pożegnań sięga w Polsce końca XVIII wieku. Wojciech Bogusławski, wspominając w swoich *Dziejach Teatru Narodowego* wydarzenia z 1 stycznia 1801 roku, podkreślał, iż

było dawniej zwyczajem, na tę uroczystość, drukowane powinszowanie rozdawać Publiczności w czasie Widowiska, albo dla wielkiego zazwyczaj w ten dzień natłoku, rozrzucać one przez otwór plafonu, nad Parterem będącego¹.

Pisane wierszem, drukowane na pojedynczych kartach, ozdobione niejednokrotnie skromną floraturą lub alegorycznymi motywami teksty rozprowadzane były najczęściej z okazji Nowego Roku, świąt Wielkanocy czy zakończenia występów gościnnych. Wśród podpisów znaj-

1 W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz Wiadomość o życiu sławnych artystów*, wydanie fotoofsetowe z posłowiem S.W. Balickiego, Warszawa 1965, s. 154. Najstarszym (spośród znanych i do dziś zachowanych) opublikowanym tekstem jest wiersz *Do Prześwietnego Publikum w dzień Nowego Roku 1800* podpisany przez „Łożmajstra Świerczyńskiego”, wydany przez Karynę Wierzbicką (*Źródła do historii teatru warszawskiego od roku 1762 do roku 1833*, cz. 2: 1795–1833, Wrocław 1955, s. 57). O XVIII-wiecznych źródłach tego teatralnego zwyczaju pisze Roman Kaleta w artykule *Noworoczne życzenia dla teatralnej publiczności* („Pamiętnik Teatralny” 1980, z. 3–4, s. 413–417). Ten krótki tekst jest nadal jednym z podstawowych opracowań tematu. Warto zauważyć, że opublikowany w Poznaniu w 1808 roku legendarny *Dykcjonarzyk Teatralny z Dodatkiem Pieśni z najnowszych Oper dawanych na Teatrze Narodowym Warszawskim* autorstwa Ludwika Adama Dmuszewskiego i Alojzego Fortunata Żółkowskiego nie odnotowuje omawianego tu teatralnego zwyczaju.

dujących się pod tymi okolicznościowymi utworami znaleźć można nazwiska antreprenerów, którzy chcieli podkreślić szczególną więź łączącą prowadzoną przez nich scenę z publicznością. Zdarzało się czasem, że sygnowane przez nich „powinszowania” lub podziękowania wykraczały poza konwencjonalny schemat i zawierały aluzje do aktualnej sytuacji społeczno-politycznej. Najbardziej znanym i najczęściej przytaczanym przez badaczy przykładem takiego wykorzystania teatralnego zwyczaju są wydarzenia, które rozegrały się w Teatrze Narodowym w Warszawie 1 stycznia 1801 roku.

Po odegranym przedstawieniu pięcioaktowej tragedii Josepha Mariusa Babo zatytułowanej *Otto z Wittelsbach, Pfaltzgraf Renu* Bogusławski rozrzucił przez otwór w suficie ulotkę zawierającą wiersz *Otto do spektatorów śmierci swojej*². Decyzja ta była niewątpliwie związana z niezwykle napiętą sytuacją polityczną, jaka panowała wtedy na terenie całego zaboru pruskiego. Francuzi

toczyli znowu zwycięską wojnę z Austrią, a ponieważ uczestniczyły w niej polskie Legiony, publiczność spodziewała się, że wkrótce wkroczą one do Galicji. Bogusławski, niewiele myśląc, postanowił życzyć tego swoim widzom na Nowy Rok³.

Rozpowszechnienie bez zgody władz utworu zawierającego wyraźne potępienie polityki zaborców oraz aluzje do zbliżającego się „zmarłychwstania Polski” wywołało natychmiastową reakcję władz pruskich. Dyrektor otrzymał zakaz wstępu do teatru. Ograniczenie dotyczyło „grywania osobiście i pokazywania się Publiczności nie tylko na Scenie, ale nawet w każdym miejscu Teatru”⁴. Dyrektor Kamery warszawskiej Ludwиг A. Hoym, jak wynika z jego korespondencji z władzami w Berlinie, poważnie brał pod uwagę nie tylko odebranie koncepcji na występy i uwięzienie Bogusławskiego, lecz także karne wydalenie

2 Tekst wiersza przedrukował Zbigniew Raszewski, *Bogusławski*, t. 2, Warszawa 1972, s. 275–276. Zob. także W. Brumer, *Nieznany wiersz Wojciecha Bogusławskiego*, „Ruch Literacki” 1929, nr 4; idem, *Służba narodowa Wojciecha Bogusławskiego*, Warszawa 1929, s. 79–80.

3 Z. Raszewski, op.cit., s. 58.

4 W. Bogusławski, op.cit., s. 154.

go z kraju⁵. Polskiemu artyście udało się uniknąć tak poważnych konsekwencji, m.in. dzięki późniejszemu wstawiennictwu ministra Prus Południowych Ottona Karla F. von Vossa, z którym autor *Krakowiaków i Górali* spotkał się w Poznaniu kilka miesięcy później (prawdopodobnie 3 lipca), w trakcie Jarmarku Świętojańskiego⁶. Przypomniane tu wydarzenia świadczą o znaczeniu, jakie – w odpowiednim kontekście społeczno-politycznym – mógł mieć okolicznościowy wiersz rozdany publiczności w trakcie noworocznego przedstawienia⁷.

Jednak to nie nazwiska dyrektorów i wybitnych aktorów dominują na zachowanych do dziś okolicznościowych drukach. Odnotowane przez Stefana Strausa⁸, ogłaszane pojedynczo przez badaczy teatru⁹ utwory, a przede wszystkim opublikowane przez Mariolę Szydłowską¹⁰ faksymile 73 tekstów z lat 1802–1905 świadczą o tym, iż nadawcami zdecydowanej

- 5 Zob. M. Laubert, *Ein Konflikt Adalbert von Boguslawski's mit den südpresischen Behörden*, „Historische Monatsblätter für die Provinz Posen” 1908, nr 5. Korespondencję Ottona Karla Friedricha von Vossa i Ludwiga A. Hoyma dotyczącą omawianej sprawy opublikował Wiktor Brumer, *Służba narodowa...*, s. 77–85, 224–231. Brumer zwracał uwagę na „pismo ministra Vossa z 19 stycznia, przesłane do prez. Hoyma: *Pan to najlepiej osądzi, czy będzie lepiej wydalić Boguslawskiego za granicę, czy też zostawić go tutaj pod najsurowszym nadzorem, aż dojrzeje do uwięzienia go*” (s. 83).
- 6 Bogusławski występował w Poznaniu wraz z prowadzonym przez siebie zespołem Teatru Narodowego od 20 czerwca do 13 lipca 1801 roku. Aktor mógł wejść na scenę w związku z tym, iż rozporządzenie Hoyma nie obowiązywało poza granicami Warszawy. O przebiegu tej wizyty, zaprezentowanym repertuarze i spotkaniu z von Vosem zob. K. Kurek, *Teatr i miasto. Historia sceny polskiej w Poznaniu w latach 1782–1849*, Poznań 2008, s. 61–66.
- 7 Należy jednak zauważyć, iż Bogusławski nie rezygnował z praktykowanego przez antreprenierów zwyczaju ustnego składania okolicznościowych życzeń ze sceny, przed opuszczoną kurtyną. Tak stało się 1 stycznia 1800 roku na scenie warszawskiego Teatru Narodowego. Artysta osobiście wygłosił swoje „powinszowania” w formie prologu do *Krakowiaków i Górali*. Zob. W. Brumer, *Służba narodowa...*, s. 76–77, 223–224; J. Got, *Wojciecha Bogusławskiego „Powinszowanie Prześwietnej Publiczności Warszawskiej na Nowy Rok 1800”*, „Pamiętnik Teatralny” 1967, z. 3–4.
- 8 S. Straus, *Bibliografia źródeł do historii teatru w Polsce. Druki zwarte i ulotne*, Wrocław 1957, passim.
- 9 Zob. R. Kaleta, *Sensacje z dawnych lat*, Wrocław 1974, s. 137–138 (tu: powinszowania sygnowane przez lożmajstra teatru krakowskiego Wawrzyńca Majtykę w 1835 roku); B. Konarska-Pabiniak, *Do dziejów teatru płockiego 1836–1865*, „Pamiętnik Teatralny” 1977, z. 4, s. 538–539 (tu: *Życzenia afiszera teatralnego na nowy rok 1838*, datowane „Płock, 1 stycznia 1838 roku”, podpisane przez afiszera Juliana Krügera).
- 10 *Powinszowania Nowego Roku 1802–1905*, zebrała, oprac. M. Szydłowska, Warszawa 1998. Ta niezwykle wartościowa poznawczo publikacja wydana w ramach „Biblioteki «Pamiętnika Teatralnego»” (t. 2) zbiera druki przechowywane w zbiorach specjalnych Biblioteki Jagiellońskiej (sygn. Druki ulotne: 15030 III Rara, 21048 II Rara). We wstęp-

większości podziękowań, pożegnań i życzeń teatralnych byli ludzie, których nazwisk nie można dziś odszukać w recenzjach i na afiszach. Chodzi tutaj o grupę najsłabiej opłacaną i stojącą na najniższych szczeblach ówczesnej „teatralnej hierarchii”, bez której jednak trudno wyobrazić sobie funkcjonowanie sceny – lampiarzy, inspicjentów, afiszerów, lożmajstrów, kontrolerów, kurierów. Możliwość uzyskania dodatkowego wynagrodzenia od obdarowanych życzeniami widzów była z całą pewnością niezwykle kusząca i wiązała się z okazją do znaczącego podreperowania mizernego budżetu. Należy podkreślić, że kartki z wydrukowanymi wierszami rozdawano nie tylko w teatrze. Akceptowaną powszechnie metodą dystrybucji było odwiedzanie miłośników sztuki scenicznej w ich mieszkaniach. Przyjęcie życzeń wiązało się z wręczeniem „kolędującemu” pracownikowi teatru drobnego datku pieniężnego.

Większość tych utworów, pomimo różnego pochodzenia i czasu powstania, składa się z kilku powtarzających się elementów – m.in. ze skierowanych do publiczności życzeń i podziękowań za uczestnictwo w spektaklach oraz okazywaną scenie przychylność, uwag przedstawiających – często w wyolbrzymiony i humorystyczny sposób – znaczenie funkcji sprawowanej w teatrze przez osobę podpisaną pod wierszem, pożegnania widzów (w przypadku zakończenia występów gościnnych) oraz sformułowanej dosłownie lub ukrytej w humorystycznej poincie prośbie o finansowe wsparcie. Zachowały się druki, na których omawiane wiersze publikowano w dwóch wersjach językowych – polskiej i niemieckiej, w dwóch równolegle rozmieszczonych na stronie kolumnach. Zabiegi te świadczą o chęci dotarcia do możliwie największej liczby widzów.

Praktycznie niemożliwa do rozstrzygnięcia jest kwestia autorstwa omawianych tekstów, zwłaszcza w przypadku utworów rozpowszechnianych i sygnowanych przez przedstawicieli niższego personelu teatralnego. Mariola Szydłowska słusznie zauważyła, że

wiersze były podpisywane przez doręczycieli, jednak nie oni byli autorami. Układaniem rymów zajmowali się zdolniejsi twórcy: czasem poeci, czasem aktorzy lub antreprenery. Nic więc dziwnego,

nym szkicu zatytułowanym *Powinszowania teatralne* (s. 1–2) autorka zaprezentowała także podstawową literaturę przedmiotu.

że przez kilka lat z rzędu pojawiały się te same życzenia podpisywane przez przedstawicieli różnych teatralnych profesji¹¹.

Należy dodać, iż teksty „powinszowań” i pożegnań wykorzystywano wielokrotnie, często w odległych od siebie miejscowościach, traktując je jako swoisty szablon lub rodzaj (kompozycyjnej i stylistycznej) matrycy, do której wpisywano nazwę miasta i w której uwzględniano lokalny koloryt oraz społeczne uwarunkowania. Na przykład opublikowane przez Szydłowską *Pożegnanie Szanownej Publiczności Złoczowskiej od afiszera teatru narodowego*¹², podpisane przez niejakiego Mendla w 1865 roku, oparte jest na tym samym schemacie co *Pożegnanie Szanownej Publiczności Poznańskiej od Afiszera Teatru polskiego* z 1869 roku, pod którym widnieje nazwisko Emila Kawetzkiego¹³.

„Użytkowy” i pragmatyczny stosunek do literackiej materii odcisnął piętno na formie omawianych utworów, które posiadały wszelkie cechy niezbyt wyrafinowanej pod względem artystycznym, najczęściej anonimowej poezji ulotnej i okolicznościowej. Jej celem nie było zapewnienie poetyckiej sławy, lecz nawiązanie kontaktu z odbiorcą i wywołanie określonych emocji oraz zachowań. Należy jednak przypomnieć, że wyjątkowe miejsce wśród zachowanych do dzisiaj „teatralnych wierszyków” zajmują utwory napisane dla teatru wileńskiego przez Władysława Syrokomlę. Są one z całą pewnością przykładem połączenia wysokiej formy artystycznej z okolicznościowym przekazem. Trzy teksty, zebrane i opublikowane w 1872 roku w ramach „wydania zupełnego” dzieł Syrokomli, miały być efektem irytacji twórcy, wynikającej z niskiego poziomu okolicznościowych utworów literackich krążących wśród miłośników sztuki scenicznej...¹⁴.

11 Ibidem, s. 1. O kwestii autorstwa pisze też Roman Kaleta, *Noworoczne życzenia...*, s. 413.

12 *Powinszowania Nowego Roku...*, s. 32. W prawym dolnym rogu karty umieszczone zostało nazwisko wydawcy: „Z drukarni J. Pawłowskiego w Tarnopolu 1865”.

13 Druk ulotny przechowywany z zbiorach Biblioteki Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Kartka doklejona do zbioru afiszy teatralnych dokumentujących gościnne występy artystów sceny krakowskiej w Poznaniu w 1869 roku (od 29 maja do 29 sierpnia) – zob. Afisze teatralne, 1869 rok, sygn. 15215.IV/2.

14 Zob. *Poezje Ludwika Kondratowicza (Władysława Syrokomli)*, wydanie zupełne, t. 7, Warszawa 1872. W tomie tym znajdują się wiersze: *Powinszowanie afiszera wileńskiego* (datowany: „Wilno 1858”, s. 115–116), *Powinszowanie lampiarza* (datowany: „Wilno 1859”, s. 171–172), *Powinszowanie Nowego Roku 1859. Dla afiszera wileńskiego* (datowany: „Wilno

Powyższe uwagi stanowią oczywisty kontekst historyczno-kulturowy dla wiersza publikowanego poniżej. Mocno zniszczony, wydany w Poznaniu „czcionkami Ludwika Merzbacha”, druk ulotny (format ok. 32 × 20,5 cm) zawierający *Pamiętkę dla Publiczności Poznańskiej od Inspicjenta Teatru Krakowskiego* znajduje się w zbiorach Biblioteki Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Jest przechowywany w tece zbierającej afisze z występów teatru krakowskiego w Poznaniu w 1866 i 1867 roku (sygn. 15215.IV/2). Pod tekstem (datowanym „Poznań, dnia 22 sierpnia 1867”) znajduje się nazwisko „Inspicjenta Teatru Krakowskiego” – Z. Witkowskiego.

Krakowscy artyści występowali gościnnie w Poznaniu od 28 maja do 27 sierpnia 1867 roku¹⁵. Publiczność przychodząca na spektakle polskiego zespołu do niemieckiego Stadttheater mogła podziwiać grę tak utytułowanych artystów, jak Helena Modrzejewska, Antonina Hoffmann, Wincenty Rapacki, Aleksander Ładnowski, Bolesław Ładnowski. W składzie zespołu odnajdujemy także – nieznanego dziś z imienia – Z. Witkowskiego, który grał niewielkie role i pełnił funkcję inspicjenta¹⁶. Możemy dziś tylko przypuszczać, że niskie zarobki w zespole zdominowanym przez wielkie gwiazdy ówczesnej sceny skłoniły go do zabiegania o wsparcie poznańskiej publiczności.

Utwór zawiera wszystkie wymienione wyżej elementy, współtworzące poetykę teatralnych powinszowań i pożegnań. Podzielony został

1858”, s. 302–303). Zob. także M. Stolzmann, *Teatralne wierszyki Władysława Syrokomli*, „Pamiętnik Teatralny” 1986, z. 2–3, s. 285–300.

15 O występach teatru krakowskiego w Poznaniu w 1867 roku zob. Z. Grot, *Dzieje sceny polskiej w Poznaniu 1782–1869*, Poznań 1950, s. 195–220; M. Witkowski, *Teatr w Poznaniu 1863–1896*, w: *Teatr polski od 1863 roku do schyłku XIX wieku*, red. T. Sivert, E. Heise, Warszawa 1982, s. 595–600; J. Ratajczak, *Życie teatralne Poznania*, cz. 3: 1844–1875, Poznań 1985, s. 24. Szczegółową rekonstrukcję repertuaru, zestawienie recenzji oraz opis pobytu krakowskich artystów przedstawiłem w osobnej publikacji – zob. K. Kurek, *Teatry polskie w Poznaniu w latach 1850–1875. Repertuary, artystyczne idee, polityczne konteksty*, Poznań 2013, s. 66–80, 382–404.

16 Zob. krótkie hasło *Witkowski Z.* (działal 1865–1868), w: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, red. zespół pod kier. Z. Raszewskiego, Warszawa 1973, s. 795. W trakcie pobytu w Poznaniu w 1867 roku Z. Witkowski wystąpił trzynastą razą, grając drobne role (m.in. Piotra w *Poskromieniu złośnicy* Williama Szekspira, 1 czerwca; Kuźmę w *Karpackich Górach* Józefa Korzeniowskiego, 2 czerwca; Herolda w *Urszuli Meierin* Konstantego Majeranowskiego, 6 czerwca; Szeryfa hrabstwa w *Marii Stuart* Friedricha Schillera, 17 czerwca; Służącego w *Król się bawi* Victora Hugo, 18 lipca; Leonarda w *Kupcu weneckim* Williama Szekspira, 25 lipca; Petermanna w *Wilhelmie Tellu* Friedricha Schillera, 10 sierpnia).

na dwie części. W pierwszej znajduje się dowcipnie sformułowana apologia „misji” inspicjenta, spis obowiązków i zadań, jakim musiał sprostać ktoś, kto w drugiej połowie XIX wieku pełnił tę odpowiedzialną i z wielu powodów niewdzięczną funkcję. Autor stara się przekonać czytelnika, że bez inspicjenta teatr nie przetrwałby nawet jednego dnia... Swoje „zasługi” wylicza z niezwykłą pieczołowitością jako „luminarz – co za Sceną świeci”, bez którego zabiegów sława dramatów Szekspira, Schillera, Hugo byłaby zagrożona, kariery najwybitniejszych aktorów nie rozwijałyby się odpowiednio, reżyserskie pomysły nie znalazłyby uznania wśród publiczności, a teatralni rzemieślnicy nie wykonaliby swoich prac przed premierą. Trzeba przyznać, iż – będąc „wynikiem Umu oczywistym” – przeprowadza swoją argumentację niezwykle sugestywnie, nie stroniąc nawet – jako samozwańczy strażnik zakulisowej moralności – od aluzji do „dziewiątego przykazania”... Część druga przynosi pożegnanie z poznańską publicznością, podziękowania za życzliwe przyjęcie przedstawień i błyskotliwie sformułowaną prośbę o wsparcie finansowe. Tekst ten z całą pewnością jest nie tylko ciekawym świadectwem obyczajowości ludzi teatru XIX stulecia, lecz także przyczynkiem do dziejów okolicznościowej poezji, przyciągającym uwagę czytelnika kompozycyjnym i stylistycznym wyrafinowaniem. Utwór oddaje do druku z zachowaniem oryginalnej pisowni i interpunkcji.

Pamiętka dla Publiczności Poznańskiej od Inspicienta Teatru Krakowskiego

Żeby godną przyłożyć na wszystko pieczętę,
Umyśliłem w Poznaniu zostawić pamiętkę:
Dyrekcya i Artyści przy krakowskiej scenie,
Inne po sobie pewnie zostawią wspomnienie,
Ale ja chudy pachol – rzadko komu znany –
Polecam się Wam w sposób niepraktykowany;
Stwórca mnie nie obdarzył olbrzymim talentem,
Zatem w teatrze jestem tylko Inspicientem;
Nie jeden zapyta – co Inspicient znaczy? –
Więc kto ciekaw – cierpliwie niech posłuchać raczy!
Inspicient – to luminarz – co za Sceną świeci –
Z fachu zarządniczego zwykle numer trzeci;
Co Dyrekcya zapowie – Reżysser poradzi –
To Inspicient wykona i w życie wprowadzi!...
Inspicient – obojętny na wszelkie rachuby,
Roznosi wszystkim role, i zamawia próby! –
Inspicient – jako wolna – nieugięta dusza,
Z zimną krwią bohatera, strzeże Scenarjusza!
Inspicient – nie zwarzając na zbrodnie – ni cnoty –
Stawia za kulisami pioruny i grzmoty! –
Inspicient – jako wynik Umu¹ oczywisty,
Pilnuje rekwizytów – krawca – maszynisty. –

1 *Umu* – rozumu

Inspicient – jak autor rządzi się faktami –
I krótki czas w sztuce, dłuży Antraktami!
Inspicient – za kulisą sam laury zbiera –
Dla wszystkich znaki daje – nawet dla Suflera!...
Inspicient – Redaktorem, bo choć nic nie pisze,
To przecież koryguje z Drukarni afisze!...
Więc siedem głównych czynników jak siedem mędrców świata,
Inspicient dzierżąc w rękę w jedną całość splata;
Teraz wiecie Panowie co Inspicient znaczy!!!
Że to kuzyn wszech uczuć – zgrozy i rozpaczy;
Kuzyn każdego z głównych siedmiu ludzkich grzechów –
Kuzyn wszelkich romansów scenicznych i śmiechów –
Kuzyn – co swą czujnością rad wszystko osłania,
Co nawet Dziewiątego strzegł Wam przykazania...
Co pilnował Glińskiego, Maupratów i Tella –
Ukrócenia przekory i innych sztuk wiele!...
Słowem – gdyby nie moje za sceną starania,
Padłby każdy autor – i to bez powstania;
Padłby Szyller – Szekspir – Hugo – Sardou Boski –
Padłby Fredro – Kraszewski – Szujski – Korzeniowski –
Padłby wszyscy – gdybym ja przez moją wprawę
Nie podtrzymał ich pracy – za co mają Sławę!
Ale cóż? kiedy z naszej Melpomeny niwy,
Nie bierze zasłużony – lecz zwykle szczęśliwy!...
Każdy prawie z Artystów wśród pochwał bez liku,
Zyskał szczytne Recenzje w Poznańskim Dzienniku!
A ja – com w tyle laurów pracą przyodziany,
Zupełnie zapomniany! – ni raz niewspomniany!...
O tempora! o mores! fawory świat łechcą!
Gdy wszystkim szydła gołą – to mnie brzytwy niechcą!...²
Lecz uspokój się serce – rozpaczać nie trzeba –
I dla mnie jeszcze uśmiech zachowały nieba!

2 Autor nawiązuje do przysłowia „Jednym szydła same gołą, drugim nawet brzytwy nie chcą”. Zob. *Elektroniczny słownik języka polskiego XVII i XVIII wieku*, http://www.sxvii.pl/index.php?strona=haslo&id_hasla=1287 [dostęp: 24 października 2017]; M. Błażewski, *Setnik przypowieści uciesznych (1608)*, wydał W. Bruchnalski, Kraków 1897, s. 82.

Wszak Publiczność Poznańska ze starych cnót słynna?
Sprawiedliwa dla obcych – dla swoich gościnną –
Nie rzuci mnie w niepamięć policzy zasługi –
I w chwili pożegnania popłaci me długi!...
A ja na zawdzięczenie – jak sługa Jej stały,
Drukuję na pamiatkę moje pożeganie.

Pożeganie

Skończyłem tedy pracę zaszczytną i trudną –
Dla niejednych wesołą – dla niejednych nudną –
Cóż robić? – jeszcze się ten człowiek nie urodził,
Któryby wszystkich wspołem w życzeniach dogodził;
Nie pisałem ja tego przez żadną chimere –
Chciałem tylko objawić me życzenia szczerze; –
Zatem w chwili ostatniej naszego rozstania,
Przyjmcie czułe wyrazy mego pożegnania;
Prześwietna Publiczności! za Twe wszystkie dary –
Za gościnność i wszelkie dla sceny ofiary,
Niechaj Stwórca wszechmocny co rządzi Światami,
Chroni Was przed smutnemi losu następstwami!
Niech Was chroni przed wojną – powodzią – pożogą –
Byście zyskali wszystko – nawet przyszłość błogą!
Miejcie zdrowie – przyjaciół i pieniędzy wiele –
(Lecz a propos pieniędzy) wspomnieć się ośmielę,
Że ze mną strasznie krucho pod względem sakiewki,
Mam mały dług w Poznaniu – a dług nie przelewki,
Może by mnie kto nazwał łotrem – lub oszustem –
Może by zamknął w kożę, z jak najlepszym gustem –
Owóz ja unikając – tych wszystkich zdrożności,
Uciekam się do Waszej znanej Wspaniałomyślności!
Gdy zechcecie, z kłopotu mnie wyprowadzicie;
Jeśli na Swego Sługę cokolwiek złożycie –
Jako kosmopolita mówiąc między nami,
Nie wzgardzę niczem – złotem, srebrem, papierami;
Wszystko chętnie rad przyjmę – bez najmniejszej zrzędy,
Bo mi to przypominać będzie Wasze Względy!

I choć by mnie chwyciła za łeb moc szatańska,
Będę wołać: Niech żyje Publiczność Poznańska!!!

Najobowiązańszy Wasz sługa
Z. Witkowski
Inspicjent Teatru Krakowskiego

Poznań, dnia 22 sierpnia 1867.

Za pozwoleniem Zwierzchności.
TEATR POLSKI W POZNANIU.
NA KORZYŚĆ UBOGICH.
 Dział w Środę, to jest dnia 26 Lipca 1826 r.
 ARTYŚCI DRAMATYCZNI TEATRU KRAKOWSKIEGO
 będą mieli zaszczyt dać
 wcale nową **DRAMĘ z francuskiego P. Włotor, w 5ch aktach,**
 pod nazwiskiem:
SIEROTA z GENEWY.

OSOBY:

Hrabina Rolstein	Pani Fawowa.
Król, 14y syn	Pan Włodek.
Teresa, pod imieniem Henryki (sierota)	Pani Wygrywałka.
Egerton, panier i lekarz	Pan Zabłowski.
Genral, Genowczyk	Pan Kobyliński.
Sędzia obwodowy	Pan Zewicki.
Włód, koneser rzemioł Rolstein	Pan Wianicki.
Wesołód, dziewczyna	Pan Szubowski.
Brygada, jego żona	Pan Włokowa.
Annała, służka	Pan Bondatawiczowa.
Duchowny P. Rolstein	Wiesniński. Stral.
	(Czterc dzieje się w dołach Hrabiny Rolstein.)

Szanownia Publicznosci!
 Towarzystwo przed odtadem swoim, za nayprzymienniejszą poczynnie powinności, przynieście pomoc cierpiącej ludzkości tym widowiskiem, na które Przeświantną Publicznosc zaprasza.

CENA MIEYSK:

Bilet do Łoży na pierwszym piętrze	Zł. 3.
do Łoży na drugim piętrze	Zł. 1 gr. 15.
	Zł. 2.
	Zł. 1.

Trzy rebrene grosze.
 w Kasie miyskiej od dnia przedawania będą.

Trzy otwarcia i pierwszy sezon Teatru Polskiego w Poznaniu (1875/76)

Przemysław, Król Polski
 Ludwika, jego żona
 Dyma, Krotoska Sewasza
 Henryk, Nędy Windawy, oycie Lodgardy
 Nalcy, pierwszy Urodziki Padawa
 Sambor, postaly Krola
 Eridosa, Pasał Sewaszi
 Zaremba, Dawódca salsgi Poznania
 (Scena w Poznaniu)

J.Pan Szymanowski.
 J.Panna Zuzkowska.
 J.Panna Palczowska.
 J.Pan Kudlick.
 J.Pan Wierowski.
 J.Pan Jastrzebski.
 J.Pan Asscyo.
 J.Pan Koss.

CENA MIEYSK.
 Bilet na Nymem miejsce w domu Pana Heira No. 217 do godziny 10dy zrasa; później sal w Kasie teatraloy.
 Zacznie się o godzinie w pół do 8mcy.

Nr. 39. 27.
W TEATRZE MIEJSKIM.
 Abonament zawieszony.
 W Poniedziałek dnia 10 Marca 1873.
 Po raz drugi:

WALWA.
 (Opera w 4ch aktach, słowa Władimiera Wolskiego, muzyka Stanisława Moniuszki.)

OSOBY

pan Trójcki	Halka, wieśniarka	Panna Madarydzka
panna Kozycza	Dulcinea	Pan Kaczurka
pan Mazycki	Młody pawal	Pan Skłonek
pan Zylowski	Starownik	Pan Hrosta
pan Kozłowski	Ułownik	Panna Solarka.

Razem dzieje się w szczytnie stobocin w górskiej okolicy Tatrzanki.

TANCE:
 W akcie 1m: **Polonez.** Panie: Birna, Bobrowska, Janusz, Trzczyńska, Walicka, Wasilowska. Panowie: Benda, Druwiczki, Pioneczek, Mokki, Nowakowski, Puchniowski.
 " **Mazur.** Panie: Dieterlo, Kosakowska, Solnicka, Żeromska. Panowie: Benda, Liocka, Mokki, Puchniowski.
 W akcie 3m: **Tance góralskie.** (Układ p. Żelazowa Zyburskiego) pp. Zylowski, Kiciński, Opaszewski, Samulski, Dłutek.
Chóry wzmocnione współdziałaniem pp. Amatorów.
 Dyrektor Opery: pan Stefan Krzyszkowski.

Ceny miejsc:
 Na kazyta parkietowa i 1^a piętrowa 10 tal. — Miejsca w loży I. piętra 2 tal. — Kazyta parkietowa I tal. — Łoża kazyta II. p. 15 str. — Miejsca na balkonie 17^{1/2} str. — Miejsca w loży II. piętra bozowy 12^{1/2} str. — Bilet dla młodoty szkolny 7^{1/2} str. — Amatorom 7^{1/2} str. — Bilet na Galerya 5 str.
 W dniu przedawania sprzedają się biletu do **Łoż** i do **Kazytel** w kasie Wp. **Miyskiego 1 Sp.** w Bazarze.
 W dniu przedstawiania sprzedają się biletu w **Kasie teatralnej** od godz. 11^{1/2} do 12^{1/2} z połud. i od godz. 5^{1/2} wieczorem.
 W Kasie teatralnej nabyły można biletu „II i III” za 10 str. i tekt polski lub niemcycki po 2^{1/2} str.

Początek o godzinie 7.
 Działo J. A. Komarowski (ok. W. Zaleski) w Poznaniu.

Polnishes Theater in Ofen.
 Heute Sonnabend den 26 Juni 1824
 vieler Gesellschaft unter der Direction des Ludwig von Dinasti die Ehre haben anzuführen:
Die G a r d e.
 Uebersetzt in 3 Aufzuge.

TEATR W POZNANIU.
 Dziś w Sobotę, dnia 28. Czerwca 1828.
KOSCIUSZKO.
STARY BOHATE
 KOMEDYO-OPERA w jednym akcie, Holteia.

OSOBY:

Paul Szenenwert	Lucyza, 14y córka
Tadusz, stary Diadlic	Adam, służący Pani Szenenwert
Podofficer, Egienska	Luzicki, Sier

Mad. Rechner.
 Dem. Wagner.
 Herr Biedel.
 Herr Range.
 Herr Gesellschaft
 Herr Bolz.
 Herr Bernert.
 Herr Defre.
 Herr Dobl.
 Herr G. Rade.
 Herr Müll.

Nr. 154 - 4.
TEATR MIEJSKI W POZNANIU.
 W Środę dnia 15. Października 1873.
Takie one wszystkie.

Komedyja w tym akcie, z francuskiego.
OSOBY:

Dama Sylvia de Terrillon	panna Bajerowiczka
Hrabina Maroucy de Frang	panna Kowalska
	pan Stankiewicz.

Itazca dzieje się w Ema.
Cavatina z 1 aktu opery Rossiniego:
CAVATINA SEWILSKA
 pan Hrabowski.

Slatscher
 Waubelle in 1 Akt, mir bekanntest Melobien verbesen.
Personen:

Herr Robert Luffcher Wabe	Madame
Kirchner, seine Tochter	
Georgel Fiedler, ein Schreiber	die Brautigam
Frau Kamel-Hilffertin Grimebergem,	desen Zante
	Gowinen

CENA MIEYSK:
 w pierwszym piętrze
 w drugim piętrze

W Niedzielę to jest dnia 8. w pozwoleniu
 DRAMATYCZNYCH
 ARZYSTWO ARTYSTÓW
 TEATRU KRAKOWSKIEGO,
 yle na 8. Reprezentacji do Poznania,
 o zaszczyt w Królewskim teatrze dać pierwszą reprezentacyę OPERY
 nigdy tu niewidzianey w 2. aktach, oryginalnie wierszem napisaney,
 pod nazwiskiem:

ŁOŚCIUSZKO IAD SEKWANA.

O s o b y:

JP. Włodek.
 JP. Szymkayło.
 JPani Skibińska.
 JPani Szymkayłowa.
 JP. Zaleski.
 JP. Skibiński.
 JP. Romanowski.
 JP. Zawadzki.
 JP. Gawęcki.
 JP. Żebrowski.

Wielniacy, wieśniaczki i hułani
 w Zanku Berville i wiozce Cougni pod Fontainebleau, mecz dzieje się roku 18. 4. w Kwie

Poprzedzi Komedya w 1. Akcie z francuzkiego przełożona,
 pod nazwiskiem:

DWIE TAJEMNICE.

O s o b y:

JPani Szymkayłowa.
 JP. Włodek.
 JP. Szymkayło.
 JPani Fizerowa.
 JP. Zawadzki.
 JPan Żebrowski

Hortensia Derville, wdowa
 Armand, Kapitan półku hułanów
 Blinwal, brat Hortensyi, Major w tymże samym co i Ar.
 mand służący repimencie
 Lucylla, potajemnie zaslabiona Blinwalowi
 Lafleur, lokaj Armanda
 Filip, stary szewc, a razem odwizny domu, w którym
 Armand mieszka

Scena w Paryżu.

Początek widowiska niezawodnie o godzinie 7mej.

Bilet na	Cena miysca	Złot. pol. gr. pol.
na 1ng osobę do łoży 1go pigra	1go pigra	3. 15.
na Parter	2go pigra	2. —
na Amfiteat	3go pigra	1. —
na Parady	4go pigra	1. —

Dla uniknienia dystrakcyi, które miysca wyżej jako to: Galeria i Parady przez zbyte na
 dołączenie się robią Parterowi i Łozom, cena tychże zostaje w rowney cenie jak Galeria tak
 Parady po Zł. 1.

Biletów łożowych każdego czasu dostać można w Hotelu Berlinakim u JP. Kramarkiewicza

Heute Sonntag den 2ten September wird die Kaiser Schauspieler, Gesellschaft
 die Ehre haben aufzuführen: Die beiden Geheimnisse, Lustspiel in 1 Aufzuge, aus dem Französisch
 überföhrt, und darauf die hier noch nicht gezeigte Oper: Koscusko an der Scene, in 4
 Aufzügen.

WIELKA ROMANTYCZNA
 óch obszernych aktach, z muzyką sławnego Bojeldieu
 pod nazwiskiem:

AN Z PARYŻA.

O S O B Y:

JPani Skibińska.
 JPan Fizer.
 JPan Zaleski.

Wielniacy i obczy
 Wieśniaczki.

Bilet do łoży na
 Bilet do łoży na
 Bilet na Parter
 Bilet na Balkon
 Bilet na Galeryę

Bilety łożowych dostać można
 Dzieci dć

Początek o godzinie

Stadt-Theater in Posen.
 Freitag, den 20. Februar 1874.
 Gastspiel der Frau Slechen-Rückert.
 Zum Benefiz für Herrn
 Max Slechen.

FAUST.

Der Anfang

Teatr Polski
 Dziś w Niedzielę to jest d
 CI DRAMA
 KRAKOW
 będz mieli
 VA BARDO ZA
 przez Alexandra Hrabing
 pod nazw

Dziś w Poniedziałek to jest dnia 30. Cz
 JP. MARYA SZYMANO
 pierwsza fortepianistka N. N. Cesarzowych wszech Rosyi, przełożając p
 będz miała honor dze
 W SALI ŁOŻY TUTEYSZĘY

KONCERTE

Stadt-Theater in Posen.
 Freitag, den 10. October 1873.

Don Juan

Der steinerne Gast.

Große Oper in 3 Akten nach dem Italienschen. — Musik von W. A. Mozart.

Regie: Herr Badewitz.

Personen:

Der Graf
 Donna Anna, sein Tochter
 Der Don Juan, Herr Don Juan
 Donna Elvira, seine verlassene Geliebte
 Leporello, sein Diener
 Masetto, sein Bauer
 Zerlina, seine Braut

Die Herren und Damen: Perini.

Legibücher à 3 Sgr., Ad an der Tages- und Abendeasse zu haben.

Breite der Plätze an der Tageskaffe: (bei Herrn C. Wardsfeld
 Neue Str. Nr. 4.) und Abends an der Kaffe.
 1 Ebr. — Sgr. — Nummerierter Balkon — Ebr. 10 Sgr.
 Fremdenloge — " 20 " — Parterre — " 10 "
 Logen und Sperritz — " 20 " —
 Zweiter Rang 7 1/2 Sgr. Dritter Balkon 5 Sgr. Gallerie 3 Sgr.
 Gymnasialen-Biletts 7 1/2 Sgr.

Der
 Große heroisch

Kasseneröffnung 6 Uhr. Anfang 7 Uhr, Ende gegen 10 Uhr.
 Die Direction.
 CARL SCHAEFER

Stadt-Theater in Posen.
 Freitag, den 19. Czerwe 1876.

JUAN MIENNY

Der Anfang halb 8 Uhr.

Personen:

Der Graf
 Donna Anna, sein Tochter
 Der Don Juan, Herr Don Juan
 Donna Elvira, seine verlassene Geliebte
 Leporello, sein Diener
 Masetto, sein Bauer
 Zerlina, seine Braut

O S O

Wielniacy i obczy
 Wieśniaczki.

Bilet do łoży na
 Bilet do łoży na
 Bilet na Parter
 Bilet na Balkon
 Bilet na Galeryę

Bilety łożowych dostać można
 Dzieci dć

Początek o godzinie

Gmach Teatru Polskiego otwierano trzykrotnie, podkreślając i celebrując w ten sposób rangę wydarzenia, jakim było wybudowanie siedziby polskiej sceny w sercu pruskiej twierdzy¹. Wzniesiony ze społecznych składek, postrzegany od początku jako narodowa scena wszystkich Polaków żyjących pod pruskim zaborem, był dowodem na skuteczność zainicjowanego (już w latach trzydziestych i czterdziestych) przez wielkopolskich organiczników procesu społecznej samomodernizacji, która miała stworzyć – pomimo politycznych, ekonomicznych i mentalnych ograniczeń – podwaliny nowoczesnego społeczeństwa².

- 1 Społeczne, artystyczne, ekonomiczne i polityczne konteksty powstania siedziby stałej sceny polskiej przedstawiłem w osobnej książce – zob. K. Kurek, *Teatry polskie w Poznaniu w latach 1850–1875. Repertuary, artystyczne idee, polityczne konteksty*, Poznań 2013. Warto w tym miejscu przypomnieć, że w 1875 roku wielonarodowa ludność Poznania liczyła 60 998 osób (w tym 5054 żołnierzy pruskich stacjonujących w twierdzy) – zob. M. Kędelski, *Stosunki ludnościowe w latach 1815–1918*, w: *Dzieje Poznania 1793–1918*, red. J. Topolski, L. Trzeciakowski, t. 2, cz. 1, Warszawa–Poznań 1994, s. 226. Powierzchnia miasta zamkniętego w murach twierdzy wynosiła około 1860 roku niespełna 940 hektarów. „Budowa poligonalnej twierdzy i klasy została zakończona oficjalnie w 1869 roku. Olbrzymia twierdza otoczyła niewielkie miasto – średnica okręgu opisanego na umocnieniach wynosiła ponad 3 kilometry, sam fort Winiary miał rozpiętość ponad 1350 metrów [...]”. J. Biesiadka, A. Gawlak, S. Kucharski, M. Wojciechowski, *Twierdza Poznań. O fortyfikacjach miasta Poznania w XIX i XX wieku*, Poznań 2006, s. 30.
- 2 Zob. P. Matusik, *Idea pracy organicznej w Poznańskim w dobie Karola Marcinkowskiego*, „Kronika Miasta Poznania” 1996, nr 3, s. 66–84; W. Molik, *Prace organiczne a rozwój polskiej świadomości narodowej na ziemiach pod panowaniem pruskim w XIX i na początku XX wieku (zarys problematyki badawczej)*, w: *Od Wiosny Ludów do powstań śląskich*, red. W. Wrześniński, Bytom 1998, s. 95–115; L. Trzeciakowski, *Wielkopolski program samomodernizacji – kształtowanie się nowoczesnego społeczeństwa*, w: *Samomodernizacja społeczeństw w XIX wieku – Irlandczycy, Cześć, Polacy*, red. L. Trzeciakowski, K. Makowski, Poznań 1999,

Urzeczywistnienie marzeń o własnej scenie trzeba dziś rozpatrywać w szerszym kontekście, obok takich przedsięwzięć, jak wybudowanie Bazaru (1838–1841), koordynowanie działań i pozyskiwanie środków dla Towarzystwa Naukowej Pomocy (zał. 1841), zainicjowanie w 1857 roku działalności Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk czy też dynamicznego rozwoju (w drugiej połowie XIX wieku) ruchu spółdzielczości kredytowo-oszczędnościowej, towarzystw przemysłowych i kupieckich, kółek rolniczych oraz sieci wypożyczalni polskich książek tworzonej w ramach Towarzystwa Czytelni Ludowych (działającego od października 1880). Teatr miał więc być jednym z wielu „przyczółków polskości” w trakcie „najdłuższej wojny nowoczesnej Europy”, a w ramach swojej działalności musiał połączyć zmagania o zachowanie języka i narodowych wartości z aspiracjami artystycznymi. Wiele momentów w XIX-wiecznej historii Teatru Polskiego potwierdziło tezę, iż w sytuacji, „kiedy kultura narodowa zagrożona jest zniszczeniem, instytucje kulturalne z twórczym zmieniają się w obronne”³.

Usytuowanie nowej sceny można postrzegać z dzisiejszej perspektywy w kategoriach symbolicznych. Wzniesiona w głębi dziedzińca, zasłonięta bryłą kamienicy, oddzielona od zgiełku ówczesnej ul. Berlińskiej, niewidoczna dla bywalców niemieckiego Stadttheater, niejako „ukryta” przed okiem zaborcy rezydującego m.in. w położonym kilkadziesiąt metrów dalej Prezydium Policji – stanowiła rodzaj enklawy, „przyczółka polskości” dostępnego dla wybranych i wtajemniczonych, świątyni sztuki przyciągającej swoją doskonałością i monumentalnością. Zaprojektowany przez Stanisława Hebanowskiego⁴ budynek teatralny – jak pisała Zofia Ostrowska-Kęmbłowska –

poprzedzony został pięknie urządzonym dziedzińcem, pośrodku którego powstał gazon i mała, rzeźbiona fontanna. Od strony ulicy

s. 65–105; A. Hinc, M. Praczyk, *Praca organiczna. Teoria i praktyki*, w: *Poznań w działaniu. Społeczne inicjatywy dawniej i dziś*, red. M. Praczyk, Poznań 2017, s. 15–38.

3 P. Matywiecki, *Pieśń Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, w: K.K. Baczyński, *Poezje*, wybór, posłowie P. Matywiecki, Warszawa 1996, s. 479.

4 Wykonane przez Hebanowskiego rysunki i plany zostały (w kwietniu 1872 roku) przedstawione do oceny Gottfriedowi Semperowi – wybitnemu wiedeńskiemu architektowi, twórcy teatrów w Dreźnie i Wiedniu. Zob. „Kurier Poznański” (dalej: KP) 1872, nr 98 z poniedziałku 29 kwietnia, s. 2.

dziedziniec zamykała piętrowa kamienica, na której gruntowną przebudowę zabrakło już pieniędzy. Przebito w niej tylko bramy i przejścia. Dopiero w latach 1892–93 powstał w tym miejscu wspinały dom według projektu Gorgolewskiego. Słynny napis: *Naród Sobie* umieszczono, wobec żądania władz, na dziedzińcowej elewacji. Usytuowanie teatru w głębi posesji uwarunkowane było bez wątpienia nie tylko chęcią utrzymania istniejącej tu już poprzednio czynszowej kamienicy. Chodziło głównie o wyizolowanie teatru od ulicznej zabudowy i nadanie mu charakteru budowli wolno stojącej, otoczonej własną przestrzenią, którą zorganizowano jako reprezentacyjny dziedziniec lub mały, zamknięty plac miejski. Wzniesiony tu budynek, dostosowany wielkością do otoczenia, sprawiał wrażenie monumentalne⁵.

Pierwszym wydarzeniem inaugurującym działalność gmachu Teatru Polskiego był niezwykle, rozgrywający się wobec licznie zgromadzonej publiczności pokaz możliwości maszynerii teatralnej wykonanej w wieńskich warsztatach Barrota, który odbył się 17 marca 1875 roku. Ten wyjątkowy, pierwszy publiczny „spektakl” na scenie Teatru Polskiego został zorganizowany przez dyrekcję Spółki Akcyjnej, która w ten sposób zamierzała położyć kres krążącym po mieście plotkom o rzekomych kłopotach, które uniemożliwiają ukończenie budowy polskiej sceny. Pokaz poprowadził osobiście słynny mechanik, ukazując widzom możliwości swojej maszynerii w procesie budowania iluzji teatralnej. Należy przypomnieć, iż u Barrota zamówiono ponad 30 zmian dekoracji wraz ze specjalistycznymi wyciągami do ich przesuwania, podnoszenia i opuszczania, maszynerię do imitacji odgłosów deszczu, wiatru i grzmotów, system przesuwanych kulis, aparaty zapadni i sceny obrotowej, system oświetlenia gazowego umożliwiające stopniowe rozjaśnianie i zaciemnianie sceny. Rekonstrukcja zdarzeń z przebiegu tego niezwykłego wieczoru, próba opisu wzruszenia i entuzjazmu, jakie z całą

5 Z. Ostrowska-Kębtłowska, *Architektura i budownictwo w Poznaniu w latach 1780–1880*, wyd. 2, Poznań 2009, s. 425. Zob. także J. Borwiński, *Architektura Teatru Polskiego*, „Kronika Miasta Poznania” 2000, nr 3, s. 184–198; J. Borwiński, S. Drajewski, *Teatr Polski w Poznaniu*, Poznań 2015. O monumentalnej kamienicy dochodowej Teatru Polskiego wybudowanej w latach 1892–1893 pisał m.in. Jan Skuratowicz w swojej pracy *Architektura Poznania 1890–1918*, Poznań 1991, s. 244–245.

pewnością zapanowały na widowni, są dziś praktycznie niemożliwe. Możemy sobie jedynie wyobrazić zgromadzoną w teatrze publiczność, która z zapartym tchem obserwuje zmiany światła i dekoracji. Warto przytoczyć krótką relację z pierwszego „przedstawienia” na scenie Teatru Polskiego, opublikowaną na łamach „Dziennika Poznańskiego”:

W dniu wczorajszym p. Barrot z Wiednia, któremu powierzonym było urządzenie maszyneryi teatralnych, dekoracyi itp., okazywał takowe wobec dyrekcyi, członków Rady nadzorczej Spółki akcyjnej teatru polskiego i publiczności, która korzystając z dozwolenia dyrekcyi, licznie się zebrała; przy tej sposobności widzieliśmy liczny i piękny zasób prospektów, niektóre z nich bardzo gustowne i pięknie wykonane; toż samo kulisy i sufity. Opuszczanie i podnoszenie dekoracyi i przesuwanie kulis szło lekko i szybko. Maszynerya także dobrze urządzona, jak to znać było z okazów deszczu, grzmotów i błyskawic. Zgoła dyrekcyja i publiczność były bardzo zadowolone z urządzenia teatralnego. Z kurtyn jedna przedstawia ratusz poznański, druga w stylu bardzo szlachetnym zasłoneż z festonami. Obiedwie urządzone są na sposób włoski⁶.

21 czerwca 1875 roku dokonano uroczystego otwarcia gmachu Teatru Polskiego w Poznaniu. Według relacji opublikowanej w „Dzienniku Poznańskim” tuż przed godziną dziewiętnastą

było rażno i gwarno na ulicy Berlińskiej. Tłumy publiczności przesuwają się pieszo i powozami i gubiły się w bramach prowadzących do teatru, którego całe podwórze zalegała różnobarwna publiczność przypatrująca się ciekawie samemu gmachowi, robiąca tysięczne uwagi, krytykująca, podziwiająca i dająca w najrozmaitszy sposób wyraz swym uczuciom. O godzinie 7 sala teatralna zapełniła się publicznością od dołu do góry, przeważnie w balowych toaletach. Łoże parterowe I i II piętra zajęła głównie pięć piękna. Krzesła parkietowe miały charakter mieszany, parter

6 „Dziennik Poznański” (dalej: DP) 1875, nr 64 z piątku 19 marca, s. 3. Artukul treścić także KP 1875, nr 66 z soboty 20 marca, s. 2.

zapełniła młodzież szkolna, amfiteatr i galeria przyjęły w gościnę tych, którzy nie rozporządzając zbyt wielkimi funduszami pragną choć z wysokości III piętra uczestniczyć w inauguracyjnym widowisku. – W kilka minut po godzinie 7 odezwał się dzwonek, podniosła się kurtyna, a publiczność ujrzała przed sobą na scenie całą Radę nadzorczą, a mianowicie: pp. hr. Adolfa Bnińskiego, M. Łyskowskiego, Fr. Dobrowolskiego, Wł. Jerzykiewicza, Ant. Krzyżanowskiego, B. Potockiego i hr. St. Ponińskiego, nadto członków Dyrekcji p. dr. Wł. Łebskiego, dr. Kuzstelana oraz budowniczego p. Hebanowskiego [...].⁷

W imieniu członków Teatralnej Spółki Akcyjnej przemówił hrabia Adolf Bniński. Dziękując wszystkim ofiarodawcom za pomoc, której owocem było wybudowanie gmachu Teatru Polskiego, podkreślił, że „zadaniem sceny nie jest tylko rozrywka”, lecz – niezależnie od okoliczności – „wyższym powołaniem” teatru powinno być „pielęgnowanie i kształcenie języka ojczystego, pobudzanie duchowe i wydobywanie uczuć w głębi serc naszych leżących”⁸. Kończąc wystąpienie, Bniński apelował: „Czyńmy razem wszystko, co do nas należy, a może kiedyś na karcie dziejów polskich zapisaniem będzie, żeśmy tu gorliwie i uczciwie pracowali”. Publiczność, świadoma rangi wydarzenia, jakim było otwarcie i inauguracja działalności polskiej sceny w mieście określanym przez zaborców mianem „stolicy niemieckiego Wschodu”, przyjęła wystąpienie hrabiego Bnińskiego entuzjastycznymi brawami, „zmieszanymi z muzyką grającą na wiwat”⁹.

Po krótkiej przerwie rozpoczęło się przedstawienie. Widzowie obejrzeli, odegraną z „prawdziwą werwą i salonową swobodą”, komedię Józefa Korzeniowskiego *Wąsy i peruka* w wykonaniu „młodzieży znakomitych rodzin Wielkopolskich”. Korespondent „Dziennika Poznańskiego”, komentując przebieg i artystyczny poziom spektaklu, pisał:

Komedią samą, nie zalecającą się zbyt wielką akcją i gubiącą się w przydługich dyalogach podnieść może tylko wzorowa gra arty-

7 DP 1875, nr 140 ze środy 23 czerwca, s. 2.

8 Ibidem.

9 Ibidem.

stów. Wczoraj, mimo, że mieliśmy przed sobą amatorów, wypadło przedstawienie tak wybornie, że i najpessimistyczniejszy Zoil nie zdołałby wykryć jakich bądź usterek. Amatorowie obracali się po scenie jakby u siebie w salonie. Gdyby jednakże dozwolonem było klasyfikowanie gry amatorów, w takim razie na pierwszym postawilibyśmy miejscu wykończoną grę Pań przedstawiających Teklę i starościny niepołomską, z panów zaś: wojewodzica bełzkiego i Duclosa, eksfryzjera. A cóż mówić o kostiumach, które zalecając się bogactwem i przepychem były zarazem wiernem odbiciem epoki, w której przypada przedstawiona komedia?!¹⁰.

Wieczór zakończyła prezentacja żywego obrazu pod wymownym tytułem *Obrona Trembowli*. Anonimowy autor artykułu opublikowanego na łamach „Kuriera Poznańskiego” relacjonował:

Przecudny obraz *Obrona Trembowli* zakończył przedstawienie. Piękniejszej Zofii Chrzanowskiej i z równym majestatem niewieściej potęgi, rozgorzałej miłością Ojczyzny, w oku i całej postawie – nie możemy sobie wyobrazić. Toteż po trzykroć wzmagająca się burza oklasków zniewoliła grono amatorów do trzykrotnego powtórzenia obrazu, który pod względem układu i wykonania odpowiadał wszystkim wymogom sztuki [...]. Tak minęło pierwsze przedstawienie w naszym własnym gmachu teatralnym¹¹.

Podobnie, choć z większym patosem, opisywał to zdarzenie autor sprawozdania zamieszczonego w „Dzienniku Poznańskim”:

Jak ongi bohaterka Chrzanowska stała nieustraszenie na szafcu broniąc przed zniewagą wroga czci narodowej i zagrożonych ołtarzów, tak niech dzisiaj scena narodowa będzie dla nas tym punklerzem, o który odbijać się będą zamachy naszych przeciwników. Ułożenie obrazu nie pozostawiało nic do życzenia¹².

10 Ibidem, s. 3.

11 *Uroczystość otwarcia gmachu narodowego teatru w Poznaniu*, KP 1875, nr 140 z wtorku 22 czerwca, s. 1.

12 DP 1875, nr 140 ze środy 23 czerwca, s. 3.



Il. 18. Dziedziniec Teatru
Polskiego w Poznaniu
w XIX wieku

W sztuce Józefa Korzeniowskiego zagrali: Izabela Węsierska-Kwilecka z Wróblewa, Teresa Kościelska, Maria Karsznicka, Maria Węsierska, Julian Bukowiecki, Stefan Grabowski i Józef Kościelski. W żywym obrazie zatytułowanym *Obrona Trembowli* poznańska publiczność mogła podziwiać m.in. Zofię Grabowską, Stanisławę Żychlińską, Helenę Żółtowską z Ujazdu, Stefana Zakrzewskiego, Witolda Ponińskiego i Kazimierza Węsierskiego¹³. Korespondent „Gazety Toruńskiej” zauważył, że żywy obraz „tak rześystemi obsypywano oklaskami, że trzykrotnie podnosiła się i zapadała nad nim zasłona”¹⁴.

13 Zob. C. Kędziński, *Teatr Polski w Ogrodzie Potockiego w Poznaniu 1875–1925*, Poznań 1925, s. 30–31.

14 *Uroczystość otwarcia teatru w Poznaniu*, „Gazeta Toruńska” 1875, nr 142 z piątku 25 czerwca, s. 2. Komentując amatorską inscenizację komedii *Wąsy i peruka* Józefa Korzeniowskiego, anonimowy sprawozdawca pisał: „Po przemówieniu p. hr. Bnińskiego posypały się huczne oklaski od całej zebranej publiczności na znak podziękowania mówcy i kolegom jego za ich starania około pomyślnego ukończenia dzieła, muzyka zabrzmiała przygrywką do oklasków, zasłona spadła. Rozpoczęły się na scenie przygotowania do przedstawienia przez grono amatorów trzyaktowej komedii

Następnego dnia, 22 czerwca 1875 roku, powtórzono przedstawienie komedii Korzeniowskiego. Występ zakończył się pokazem żywego obrazu zatytułowanego *Świtezianki*. W trakcie trzeciego z kolei wieczoru, 23 czerwca, Towarzystwo Młodzieży Kupieckiej zaprezentowało publiczności amatorskie inscenizacje dwóch jednoaktowych komedii – *Nieproszonych gości* Fryderyka Skarbka i *Posażnej jedynaczki* Jana A. Fredry¹⁵. Anonimowy recenzent „Kuriera Poznańskiego” pisał, że po tym występie „teatr grzmiał oklaskami zadowolenia całej bez wyjątku licznie zebranej publiczności”¹⁶. Według skrupulatnych obliczeń świadka przywołanych wydarzeń „dochód z przedstawień na otwarcie budynku teatralnego przysporzył kasie Spółki 1825 tal. 24 sgr., czyli 5477 marek 40 fen.”¹⁷.

W czerwcowe dni 1875 roku polska publiczność mogła podziwiać także nowy, już wykończony, budynek teatralny. Oto jak opisał nową siedzibę polskiej sceny ówczesny korespondent „Dziennika Poznańskiego”:

Korzeniowskiego *Wąsy i peruka*, podczas których to przygotowań muzyka starała się zabawić publiczność skoczną jakąś melodyą. Ledwo muzyka ostatniego dograła taktu, podniosła się na nowo zasłona, dekoracje zmienione, i – zamiast usłyszeć stosowny prolog, od razu widzimy się wprowadzonymi *in mediam rem* przez uroczą czarnobrewą pannę kasztelanekę nakielską, która dając na wolę sfrancuziałej cici, pani starościnie niepołomickiej, pozwoliła piękną czarną kosę swą zamienić na fryzurę europejską i obsypać ją mąką, a teraz stawa przed lustrem i dziwi się samej sobie. Mimo wszelkiej elokwencji szanownej cici i mimo całego licznego sprzysiężenia sfrancuziałych Polaków i niepolskich dworaków na język i obyczaj polski, czarnobrewa dziewczyna polska i równie wierny obyczajowi polskiemu wojewodzie bełski zwyciężają, nie małpując mody i mowy wersalskiej i dostają się sobie nawzajem. Gra amatek i amatorów była widocznie doskonale wyćwiconą, powiodła się też wybornie. Było czem ucieszyć i napaść oczy – by mówić z poetą, a to ucieszyć i napaść nie tylko grą, lecz i wykwintniami toaletami i wdziękami dam. – Co do wyboru tej sztuki, kto chce, może dopatrzeć się w niej momentów czyniących z niej sztukę odpowiednią na otwarcie teatru narodowego”. Ibidem.

15 DP 1875, nr 141 z czwartku 24 czerwca, s. 3; zob. także W. Koryzna, *Pamiętnik Sceny Narodowej w Wielkopolsce do roku 1888*, Poznań 1888, s. 79. Według anonimowego recenzenta „Dziennika Poznańskiego” (1875, nr 142 z piątku 25 czerwca, s. 3) przedstawienie z 23 czerwca „powiodło się wybornie. [...] Palmę jednak pierwszeństwa zdobył sobie Szumbaliński w *Posażnej jedynaczce*, którą grał jak skończony artysta. Publiczność też bawiła się doskonale a rześistemi, huczniemi i często powtarzającemi się oklaskami dziękowała amatorom, że dali jej sposobność przepędzenia przez parę godzin przyjemnie czasu”.

16 Zob. KP 1875, nr 142 z czwartku 24 czerwca, s. 2.

17 W. Koryzna, op.cit., s. 80.

Gmach teatralny wznosi się, jak wiadomo, na dziedzińcu domu przy ulicy Berlińskiej, będącego własnością Towarzystwa akcyjnego „Teatr polski w ogrodzie Potockiego”. W domu tym wybito cztery obszerne bramy, dwie dla powozów, a drugie dwie dla pieszych; przez nie dostajemy się na dziedziniec, w głębi którego stoi sam teatr. Fasada jego w stylu nowoczesnym nie wabi wprawdzie oka ani korynckimi kolumnami, ani ozdobnymi sztukateriami, lecz uderza za to prostotą i czystym wykończeniem dającym razem bardzo wdzięczną całość. Do obszernego przedsionka o ścianach pomalowanych gustownie i marmurowej posadzce prowadzi troje drzwi. Z przedsionka prowadzą na lewo i prawo szerokie, dostatecznie oświetlone schody do łóż pierwszego piętra i pierwszego balkonu, a dalej na drugie piętro; – stąd również dostajemy się do łóż parterowych, krzeseł parkietowych i parteru. Korytarze, skąd rozbiegają się drzwi do łóż, krzeseł, nie mniej garderób, mogą być nazwane ze wszęch miar dogodnymi, zabezpieczają publiczność przed przeciągami i zbyt dużym natłokiem. Po bokach gmachu teatralnego są wejścia po obszernych schodach na amfiteatr i galeryę. Sala teatralna zbudowana w równe półkole ma trzy piętra i parkiet. – Parkiet składa się z 10 łóż, z tych dwie prosceniowe podwójne i z 115 krzeseł, z tych 17 po bokach i parteru, gdzie może się pomieścić około 60 osób. Pierwsze piętro stanowi 14 łóż, z tych dwie prosceniowe podwójne i balkon o 19 miejscach. Podobnie jak pierwsze piętro urządzone jest piętro drugie; trzecie zaś piętro rozpada się na amfiteatr i galeryę. Budowniczemu pociągamy za zasługę, że na ostatnim piętrze ustawił dla zapobieżenia możliwemu tłokowi ławki, jak w ogóle, że obliczał się z wymogami wygody i komfortu. Krzesła na parkiecie i balkonach są obszerne z poręczami i oparciami i tak ustawione, że osoby nawet lepszej tuszy mogą z łatwością przesuwać się koło sąsiadów. Boczne na parkiecie krzesła nie utrudniają w najmniejszym stopniu wolnej komunikacji, owszem wchodząca i wychodząca publiczność może poruszać się swobodnie bez narażenia się na niedogodności, jakim podlegała w starym miejskim teatrze.

Sala sama robi nader miłe wrażenie, a jeśli co moglibyśmy tu zarzucić, to, że prezentując się nader schludnie, wygląda może nieco za skromno.

Budowniczy nie zapomniał i pod innym względem o wygodzie publiczności, tej zwłaszcza, która zwykła szukać między aktami chłodu i posiłku. Na pierwszym piętrze znajduje się obszerne, wysokie i w stosowne emblema przystrojone foyer, pod budynkiem zaś teatralnym ciągnie się tunel, w którym mieści się restauracja i piwiarnia. Obok tego posiada gmach liczną garderobę, salę malarzką, salę na próby itd.¹⁸.

Równie sugestywny i emocjonalny był opis nowej sceny opublikowany na pierwszej stronie „Kurieria Poznańskiego”, w artykule zatytułowanym *Uroczystość otwarcia gmachu narodowego teatru w Poznaniu*:

Nowy gmach teatralny „w ogrodzie Potockiego”, jakkolwiek ani jednym nie ocieniony drzewkiem, przecież nader wdzięcznie się oku widza z zewnątrz przedstawia. Bielutki i świeży, z dość obszernym dziedzińcem od strony ulicy Berlińskiej, od której go przegradza jednopiętrowa, – dotąd wprawdzie jeszcze w stanie zupełnej rudery znajdująca się kamienica, która przecież z czasem, w miarę nadpływających funduszy, ma wyrósć w okazały gmach frontowy – oświetlony z przodu trzyramiennym kandelabrem i rzędem gazowych latarni, przybrany wczoraj w radosną zieleń – wyglądał ten przybytek polskiej sztuki jakby uśmiech pogodnej nadziei wśród burzą zamroczonego widnokręgu. Cóż dopiero powiedzieć o jego wnętrzu! W istocie robi ono wrażenie pieścidełka, na którego każdym szczególe, chociażby najbardziej drobiazgowym, kochająca i troskliwa ręka wycisnęła znamię swej gorącej miłości. Maleńki a jednakże dość na nasze stosunki przestronny, oblany przezroczy-stem światłem kryształowego świecznika, witający nas od sceny widokiem starożytnego naszego ratusza – na samym wstępie upaja nas błogiem zadowoleniem, które się zwiększa za podniesieniem zasłony. Przekonujemy się bowiem, że i akustyka jest wyborna i dekoracje świetne i scena tak obszerna, że i do przedstawień wielkich dzieł dramatycznych całkiem wystarcza. A uczucie, że to

18 DP 1875, nr 140 ze środy 23 czerwca, s. 2.

nasze, że jesteśmy u siebie, napęlnia serce taką lubością, że i najchłodniejszy oprzeć się jej nie może...

Potrącając o szczegóły, napomkniemy, że teatrzyk nasz oprócz stu kilkunastu wygodnych krzeseł i maleńkiego poza niemi parteru, mieści trzy piętra łóż, oraz na czwartym piętrze amfiteatr i „jaskółkę”. Proscenium, podtrzymywane przez piękne kariatydy, uwieńczone grupami muz czy amorków i ozdobione pomarańczowego koloru draperyami, przedstawia się wspaniale. Teatr zaopatrzony jest we wszelkie dla publiczności wygody: na pierwszym piętrze obszernie foyer nęci w czasie międzyaktów widokiem bogatego bufetu pp. Kurnatowskiego i Sp., rozległy pod gmachem tunel – dotąd jednakże jeszcze nie otwarty – zapraszać będzie mniej zamożnych widzów na skromniejsze przysmaczki; wyświeżony dziedziniec nastęca się do przechadzki dla lubowników papierosów. Słowem, każdy znaleźć może, czego pragnie¹⁹.

Interesującą charakterystykę siedziby polskiej sceny odnaleźć można na stronach „Gazety Toruńskiej”, której redaktorzy nie kryli dumy wynikającej z aktywnego udziału w kampanii na rzecz budowy „świątyni polskiej sztuki”:

Stoi on w podwórzu domu ongi p. Hebanowskiego przy ulicy Berlińskiej, tak że nie widać go z ulicy, i tylko przez kolumnadę, na którą zamieniono część parteru kamienicy frontowej, przechodzień dostrzega dolną część fasady teatru. Kolumnada ta, stworzona z przebicia środkowej części parteru wspomnianej kamienicy, składa się z trzech rzędów kolumn niskich, bo wspierających tylko pierwsze piętro, a tworzy cztery przejścia, z których dwa środkowe służą na wjazd i wyjazd, dwa poboczne dla przechodniów pieszych. Temi przejściami dostajemy się na dość obszerny dziedziniec, przedstawiający dziś tylko zarysy wielkiego w środku klombu z kandelabrem gazowym; naokoło klombu droga dla powozów i pieszych, a po bokach znów zarysy trawników.

19 KP 1875, nr 140 z wtorku 22 czerwca, s. 1.

Tylną ścianę dziedzińca w ten sposób urządzonego stanowi właśnie fasada teatru, przedstawiająca mianowicie przy oświetleniu widok dość przyjemny. Stylu czystego nie ma w niej wprawdzie, możnaby przecież nazwać go stylem odrodzenia, gdyby ściany nie były zbyt gołe, monotonne. Parter ma trzy wejścia tuż obok siebie [...], trojgu podwoji tych odpowiadają na pierwszym piętrze trzy wielkie i wysokie okna foyeru, okrągło sklepione. Na szczytach fasady jeszcze nam czegoś braknie; postawić tam z pięć posągów, a cała fasada wcale innego nabierze wejrzenia. Jesteśmy przekonani, że p. Antoni Krzyżanowski bardzo ułatwi nabycie odpowiednich posągów z lanego kamienia. Wewnętrzne urządzenie teatru nic zgoła życzyć nie pozostawia. Jest tam i gust i wygoda. Wrażenie, jakie całość wewnętrzna sprawia, jest bardzo korzystne. Nie wchodząc w szczegóły, które zajęłyby nam zbyt wiele czasu i miejsca, wspomnijmy tylko o wybornem oświetleniu, z jakim dotychczas w żadnym zakładzie publicznem się nie spotkaliśmy.

Teatr mieści w sobie przedziały następujące: na parterze sto osmnaście krzeseł, naokoło krzeseł łoże parterowe, tylko naprzeciw sceny niewielki pozostawiony „parter” do stania; wyżej dwa piętra łoż, nad którymi trzecie piętro stanowi „jaskółkę” i „amfiteatr”. Pod sufitem wspaniały pajdak kryształowy. Proscenium podzielone piętrami stosownie do podziału w samym teatrze, tylko że „jaskółka” nie znajduje tu już analogii, urządzone jest bardzo wspaniale; piękne karyatydy podtrzymują łoże prosceniowe, a pomarańczowego koloru portyery, na dole jedwabne, u góry wełniane, bardzo się przyczyniają do ozdoby teatru. Miejsca wszyskiego razem jest na mniej więcej 600 osób. – Scena ma obfitość pięknych dekoracyj, machinerya bardzo akurata i pozwalająca szybko i z łatwością uskuteczniać zmiany²⁰.

Uzupełniając informacje przedstawione w przytoczonych wyżej relacjach, warto przypomnieć kilka szczegółów dotyczących rozkładu widowni mogącej pomieścić prawie 600 osób. Na parterze znajdowało

20 *Uroczystość otwarcia teatru w Poznaniu*, „Gazeta Toruńska” 1875, nr 142 z piątku 25 czerwca, s. 1.

się 10 łóż, 115 krzeseł i ponad 60 miejsc stojących. Pierwsze piętro mieściło 14 łóż oraz usytuowany naprzeciwko sceny balkon z 17 miejscami siedzącymi. Na drugim piętrze rozmieszczono 10 łóż oraz balkon z 43 miejscami siedzącymi. Na trzecim piętrze (zwanym galerią) zamocowano dwie ławy w układzie amfiteatralnym i wyznaczono miejsca stojące (ogółem ponad 100). Czterokondygnacyjny bydynek, założony na planie prostokąta (o wymiarach 31,43 × 22,14 m) posiadał system centralnego ogrzewania oraz nowoczesne oświetlenie gazowe. Podziw publiczności budził gazowy świecznik oświetlający widownię. Płomień świecznika „zapalał od razu *przyrząd elektryczny*, ale służyła do tego także specjalna lampa na kiju”²¹. Na kurtynie umieszczony został widok poznańskiego ratusza²². Według Zofii Ostrowskiej-Kęłbłowskiej pomimo

- 21 M. Witkowski, *Teatr w Poznaniu 1863–1896*, w: *Teatr polski od 1863 roku do schyłku XIX wieku*, red. T. Sivert, Warszawa 1982, s. 627. Władysław Koryzna (op.cit., s. 81) pisał: „Tak sala teatralna, jak scena oświetlają się za pomocą gazu. Scena oświetlona jest z góry i z kanałów na froncie. Na salę teatralną rozlewa się światło w jednostajnych i łagodnych promieniach ze świecznika zawieszzonego u sufitu tak dogodnie, iż nawet widzów trzeciego piętra nie razi w oczy”. Należy dodać, że koszty związane z zużyciem gazu w nowym gmachu polskiego teatru stanowiły ogromne obciążenie dla dyrekcji oraz budżetu Spółki. W następnych latach wielokrotnie zwracano się do władz miasta z prośbą o udzielenie rabatu w wysokości 25% należności. Świadectwem tych starań są publikowane na łamach prasy poznańskiej sprawozdania z „porządku dziennego posiedzeń reprezentacji miejskiej”, na których kwestia ta była przedstawiana. Najczęściej prośba była opiniowana negatywnie. Zob. m.in. DP 1880, nr 284 z soboty 11 grudnia, s. 2. Oświetlenie elektryczne wprowadzono w 1897 roku.
- 22 Żelazną kurtynę, oddzielającą scenę od widowni w przypadku pożaru, zainstalowano na przełomie 1881 i 1882 roku. Zamontowanie urządzenia niemal zbiegło się w czasie z relacjami o pożarze w wiedeńskim Ring-Theater (8 grudnia 1881), w którym zginęło ponad 850 osób. „Dziennik Poznański” zamieścił na swoich łamach dwa obszernie artykuły (1881, nr 285 ze środy 14 grudnia, s. 2; nr 286 z czwartku 15 grudnia, s. 3) omawiające to niezwykle tragiczne zdarzenie. Podobnie jak na terenie Austro-Węgier władze pruskie zleciły w grudniu 1881 roku szczegółowe kontrole przeciwpożarowe we wszystkich gmachach użyteczności publicznej. Także gmach Teatru Polskiego został – 13 grudnia – poddany lustracji. W relacji opublikowanej w „Dzienniku Poznańskim” (1881, nr 286 z czwartku 15 grudnia, s. 3) czytamy: „W dniu wczorajszym [...] odbyła policja ścisłą rewizję naszego teatru. Rewizja ta wykazała, że wszystko, co się tyczy bezpieczeństwa, jest w należyłym porządku i nadto, że nasz teatr ma bardzo dostateczną liczbę wejść, które [...] podczas przedstawienia są zawsze otwarte. Wejść tych jest dziewięć – czego ze względu na ilość osób, jaką może pomieścić nasz teatr, nie ma w żadnym teatrze. Przy napełnionym zupełnie teatrze i zwyczajem z niego wyjściu, opróżnia się po paru minutach. Na przyszłość dla wszelkiego bezpieczeństwa będą się paliły po korytarzach i przy wejściach do krzeseł parterowych lampki olejne, tymczasem od wczoraj już paliły się świece stearynowe w latarkach”.

zróżnicowanego układu widowni, teatr nie miał charakteru elitarnego. Przeciwnie, widać ogromne staranie o stworzenie licznych tanich miejsc o dobrej widoczności. [...] Półkolistą przestrzeń widowni organizują rozczłonowane płycinami parapety balkonów wspartych na drewnianych, smukłych filarach i kolumnach, niezasłaniających widoku na scenę. Płaski sufit wypełnia podejmująca wzór Opery Wiedeńskiej kolista kompozycja geometryczna, a otwór sceny ujęty jest w szerokie obramienie zamknięte łukiem koszowym z rozetowymi kasetonami. Czysto architektoniczna artykulacja wytwornego, lecz pozbawionego dekoracji wnętrza przydawała mu powagi, a istotna była kolorystyka ograniczona do bieli podziałów, czerwieni obić, które pokrywały także ściany, i złocień.

Jedynie loże prosceniowe zostały architektonicznie wyodrębnione i wzbogacone dobrej klasy figurami z lanego kamienia, zapewne produkcji firmy jednego z czynnych członków komitetu, Antoniego Krzyżanowskiego. Nie wiadomo jednak, kto wykonał modele do tych figur. Są to hermowe atlanty i pary puttów, a w kondygnacji drugiego balkonu, wysoko ponad widownią – alegoryczne postacie kobiece z atrybutami. Przedstawienia te świadczą, że Teatr Polski miał być rzeczywiście nie tylko przybytkiem muz, lecz także „świątynią narodu” i „Panteonem cnót narodowych”. Zamiast bowiem typowych dla budowli teatralnych na całym świecie postaci muz lub wybitnych poetów i dramaturgów, wyobrażono tu alegorie sztuk pięknych (atrybuty muzyki, poezji, malarstwa, rzeźby i architektury) oraz nauk (księga, pióro, globus i sowa), przemysłu (koło zębate, kądziel) i handlu (laska Merkurego i kotwica)²³.

Dyrekcję polskiego zawodowego zespołu, który miał pracować w nowym gmachu teatralnym, Spółka powierzyła pochodzącym z Galicji aktorom – Karolowi Doroszyńskiemu (1842–1882) i Władysławowi Terenkoczemu (ok. 1848–1929). Kandydatury nowych dyrektorów zostały zatwierdzone specjalną uchwałą Rady Nadzorczej oraz Dyrekcji Spółki Teatr Polski w ogrodzie Potockiego 4 maja 1875 roku.

23 Z. Ostrowska-Kębtłowska, op.cit., s. 426–427.



Il. 19. Ulica Berlińska (dziś 27 Grudnia), przy której usytuowany został gmach Teatru Polskiego. Widok (od strony dzisiejszej ul. Aleksandra Fredry) z początku xx wieku

Doroszyński, przystępując do kierowania poznańską sceną, był doświadczonym aktorem. W 1860 roku wstąpił (jako adept) do teatru lwowskiego, w którym występował do 1869 roku. Następnie grał (wspólnie z żoną Marią z Szuwartów) w kaliskim teatrze kierowanym przez Anastazego Trapszę i uczestniczył jednocześnie w działalności objazdowej tego zespołu. W roku 1870 przeniósł się do Ciechocinka, gdzie przez kilka miesięcy prowadził własną grupę. W latach 1870–1871 grał na scenie poznańskiej. W 1871 roku zorganizował w Kaliszu własny zespół, a następnie powrócił do Lwowa (1872–1874), gdzie występował na tamtejszej scenie. Nie był wybitnym aktorem. Historycy teatru sytuują możliwości Doroszyńskiego w nurcie tzw. niższej komiki. Warto jednak zauważyć, że artysta ten, obejmując w 1875 roku poznańską scenę, nie tylko miał za sobą występy w wielu zespołach, lecz także posiadał spore doświadczenie związane z prowadzeniem przedsiębiorstwa teatralnego²⁴.

24 Zob. Doroszyński Karol (12 lub 17 I 1842 Lwów – 21 V 1882 Poznań) [hasło], w: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, red. zbior. pod kier. Z. Raszewskiego, Warszawa 1973, s. 141; Z. Grot, Doroszyński Karol (1842–1882) [hasło], w: *Polski słownik biograficzny*, t. 5, red. zespół pod kier. W. Konopczyńskiego, Kraków 1939–1946, s. 342.

Władysław Terenkoczy rozpoczynał swoją sceniczną drogę w Bochni i Nowym Sączu, gdzie od 1861 roku występował w zespole Konstantego Łobojki. Następnie (w latach 1866–1871) odnajdujemy go w składach grup Piotra Woźniakowskiego prezentujących swoje spektakle m.in. w Przemyślu, Rzeszowie, Jarosławiu, Brodach, Tarnowie i Tarnopolu. W latach 1872–1874 związał się z teatrem krakowskim. Od maja 1874 roku grał w teatrze lwowskim. Jako aktor preferował role w repertuarze komediowym i operetkowym. Na początku kariery obsadzany był w rolach „lekkich amantów”, później przedstawiał niemal wyłącznie role komediowe²⁵.

Spółka powierzyła Doroszyńskiemu i Terenkoczemu prowadzenie teatru na trzy lata z możliwością dalszego przedłużenia kontraktu, którego warunki precyzyjnie określały obowiązki i kompetencje nowych dyrektorów:

Przedsiębiorcy otrzymują teatr bezpłatnie. Obowiązani są dawać widowiska polskie przynajmniej 3 razy w tygodniu i to najmniej przez 7 miesięcy w roku; grywać w każde święto i niedzielę i na te to dni nie wolno im odnajmować teatru; dawać dramata, komedie, operetki i wodewile; utrzymywać dobre towarzystwo. W dniach, w których nie dają przedstawień polskich, służy im prawo wynajmowania od siebie teatru, za co jednak stosownie do natury przedstawienia mają płacić Spółce od 15 do 30 marek. Na pewność dotrzymania umowy i na wynagrodzenie szkód, jakie by z ich winy wyniknąć mogły, składają kaucję w kwocie 1800 marek. Garderobę i bibliotekę nabytą od p. Zygmunta Jaraczewskiego odstąpiła Spółka pp. Doroszyńskiemu i Terenkoczemu za cenę 6000 marek. Tę kwotę mieli oni spłacać częściowo, a mianowicie od każdego przedstawienia po 30 marek aż do zupełnego uiszczenia się z długu. Już w październiku opuściła jednak Rada nadzorcza nabywcom 1350 marek z ceny sprzedaży, tak iż mieli oni do zapłacenia tylko 4650 m., tj. kwotę, którą Spółka zapłaciła p. Jaraczewskiemu²⁶.

25 Zob. *Terenkoczy Władysław (ok. 1848 Lwów – 15 III 1929 Lwów)* [hasło], w: *Słownik biograficzny teatru...*, s. 741 (tu szczegółowa bibliografia).

26 W. Koryzna, *op.cit.*, s. 133–134. W innym fragmencie (s. 136) kronikarz poznańskiej sceny pisał: „Spółka oddała teatr przedsiębiorcom do użytku bezpłatnego, mając

25 września 1875 roku odbyła się uroczysta inauguracja działalności polskiego zawodowego zespołu aktorskiego w nowym gmachu. Wystawiono *Zemstę* Aleksandra Fredry. Rolę Cześnika zagrał jeden z najwybitniejszych aktorów swojego pokolenia, znakomity interpretator ról fredrowskich – Józef Rychter²⁷, któremu nowi dyrektorzy Teatru Polskiego powierzyli funkcję kierownika artystycznego. Obok Rychtera w spektaklu wystąpili: Maria Doroszyńska (Podstolina), Emilia Terenkoczy (Klara), Karol Doroszyński (Papkin), Władysław Terenkoczy (Wacław), Juliusz Jejde (Dyndalski), Józef Nawarski (Rejent)²⁸. Anonimowy autor recenzji zamieszczonej w „Kurierze Poznańskim” tak oceniał grę aktorów:

Fredry *Zemsta za mur graniczny* nie straci wprawdzie nigdy na uroku i wartości, jest przecież na dzisiejsze czasy już nieco przestarzała. Mimo to wspaniała, w najdrobniejszych szczegółach wyrobiona gra Rychtera, jako Cześnika, któremu wybornie towarzyszył p. Nawarski, jako rejent Milczek, tryskająca humorem komika p. Doroszyńskiego w roli Papkina i sympatycznego wdzięku postaci pani Terenkoczy [...] – zdołały uwięzić uwagę widzów, licznie zgromadzonych i obsypujących częstymi oklaskami artystów²⁹.

Według lapidarnej relacji zamieszczonej w tygodniku „Warta” inauguracyjne przedstawienie *Zemsty* „wypadło bardzo świetnie”. Recenzent

jeszcze sama znaczne na nim ciężary. Dla zyskania funduszu na częściowe chociaż pokrycie niedoboru budowlanego i administracyjnego – postanowił Zarząd Spółki, aby [...] na ciężary na Spółce spoczywające, dopłacano do każdego biletu po kilka groszy – i pobieranie tych *groszy dodatkowych* na rzecz Spółki zastrzeżeniem zostało w kontrakcie z pp. Doroszyńskim i Terenkoczym. Wraz z groszami dodatkowymi ustanowiono ceny biletów następujące: Miejsce w łóżach prosceniowych 4 m. 25 fen., miejsce w łóżach parterowych i I piętra 3 m. 10 fen., krzesło w parkiecie 2 m. 10 fen., miejsce w łóżach i na balkonie drugiego piętra 1 m. 55 fen., wstęp na parter 1 markę, dla uczniów szkolnych 50 fen., bilet na galerię 50 fen.”.

- 27 Zob. S. Straus, *Józef Rychter*, Warszawa 1959; *Rychter Józef Franciszek* [hasło], w: *Słownik biograficzny teatru...*, s. 614 – 615 (tu bibliografia); *Rychter Józef Franciszek* [hasło], w: *Polski słownik biograficzny*, t. 33, red. S. Kieniewicz, Wrocław 1991–1992. Aktorski kunszt Józefa Rychtera poznańska publiczność mogła podziwiać już w 1842 roku (od 16 czerwca do 9 sierpnia). Aktor przyjechał wtedy na gościnne występy do stolicy Wielkopolski wraz z zespołem teatru krakowskiego kierowanego przez Tomasza Andrzeja Chełchowskiego.
- 28 Obsadę przedstawienia podaje KP 1875, nr 221 z poniedziałku 27 września, s. 2. Zob. także M. Witkowski, op.cit., s. 631.
- 29 KP 1875, nr 221 z poniedziałku 27 września, s. 2.



Il. 20. Widok ul. Berlińskiej (dziś 27 Grudnia) z przełomu XIX i XX wieku. Po lewej nieistniejąca dziś zabudowa północnej pierzei, z kamienicą dochodową Teatru Polskiego

zwrócił szczególną uwagę na kreację Nawarskiego, który „udowodnił, że rolę pojął, przemyślał, i że posiada dość dużo talentu do stosownego jej przeprowadzenia”³⁰.

Oprócz aktorów, którzy zostali obsadzeni w *Zemście* i zaprezentowali się poznańskiej publiczności 25 września 1875 roku, do pracy w zespole artystycznym Teatru Polskiego zostali zaproszeni m.in.: Gabriela Adlerówna, Józefa Mirecka, Wilhelmina Baumanówna, Wincentyna Heneman (Heneman), Franciszka Sławska (właśc. Franciszka Serafińska; w teatrze poznańskim do końca stycznia 1876 roku), Józefa Nawarska, Artur Nowakowski, Kazimierz Dulemba (w składzie zespołu do końca

30 „Warta. Tygodnik poświęcony nauce, rozrywce i wychowaniu” 1875, nr 66 z 3 października, s. 628.

1875 roku), Łucjan Kościelecki (pseud. Łucjan), Roman Józefowicz (właśc. Roman Porankiewicz), Julian Myszkowski oraz nieznan nam dzisiaj artysta noszący nazwisko Strutyński. W listopadzie zadebiutowała na poznańskiej scenie Maria Arod. Na początku grudnia w składzie grupy pojawił się aktor Swaryczewski³¹. W styczniu i lutym 1876 roku do zespołu dołączyli Bolesława Siedlecka i Ludwik Siedlecki, Roman Lisiecki, Jan Jaśkiewicz (właśc. J. Friedlein)³². Należy dodać, iż w sezonie 1875/76 z zespołem współpracowała (przez ponad cztery miesiące) także śpiewaczka Teresa Brzechffa, absolwentka warszawskiego Instytutu Muzycznego, która wcześniej występowała m.in. na scenach Warszawy, Krakowa, Charkowa, Moskwy, Petersburga i Lwowa³³.

25 września 1875 roku przedstawienie *Zemsty* poprzedzone zostało wygłoszonym przez Józefę Mirecką i Władysława Terenkoczego okolicznościowym *Prologiem* autorstwa wielkopolskiego literata, dramaturga i poety Józefa Kościelskiego³⁴. Recytacji towarzyszyły dźwięki *Poloneza Chopina* oraz okolicznościowa uwertura, skomponowana przez Henryka Jareckiego i wykonana przez teatralną orkiestrę, którą dyrygował Bolesław Dembiński³⁵. Kościelski w *Prologu* przedstawił scenę rozgrywającą się w pracowni poety, który – przytłoczony własną samotnością i obojętnością otaczającego świata – zwątpił w sens sztuki. W sennej wizji nawiedza poetę Geniusz, będący – jak pisze Jarosław Maciejewski – „uosobieniem narodowego cierpienia, bohaterskiej walki za wolność i mesjanistycznej misji dziejowej”. Geniusz w swoim patetycznym monologu „uzasadnia konieczność sztuki opartej na prawdzie i pięknie oraz głosi wiarę w naród, którego czynem stała się właśnie teraz świą-

31 Nie można ustalić z absolutną pewnością, czy był to Henryk Michał Korczak Swaryczewski (1847–1904), odnotowany przez autorów *Słownika biograficznego teatru...* (s. 696–697), czy też inny aktor noszący to samo nazwisko.

32 Zob. Koryzna, op.cit., s. 135.

33 Koncert, będący pożegnaniem z poznańską publicznością, odbył się w sali Bazaru 4 lutego 1876 roku. Śpiewaczka zaprezentowała wtedy m.in. utwory Meyerbeera, Halévy'ego i Dembińskiego. Zob. KP 1876, nr 25 z wtorku 1 lutego, s. 3. Autor artykułu zapowiadającego występ podkreślał, iż przyczyną rozstania śpiewaczki z poznańską sceną był... brak repertuaru operowego w programie teatru.

34 Zob. E. Pieścikowski, *Kościelski Józef* [hasło], w: *Wielkopolski słownik biograficzny*, red. zespół pod kier. A. Gąsiorowskiego i J. Topolskiego, Warszawa–Poznań 1981, s. 362–363.

35 Zob. DP 1875, nr 220 z niedzieli 26 września, s. 3.

tynia zbudowana dla sztuki”³⁶. Oto końcowy fragment omawianego *Prologu*, w którym Geniusz zwraca się do Poety:

O niech świątyni tej cenne wrzeciędzie
Mają moc cudów – i cudów wspaniałość,
Niechaj w uczucia zamieniają żądze
A w bohaterstwo gnuśną zniewieściałość.

Niechaj w nich świeci rdzeń – a nie pozory,
Niech miasto zabaw – wabią w nich nauki,
Niech tylko wzniosłe ukazują wzory,
Opromienione aureolą sztuki.

Niech w nich zwierciadło będzie ojców cnoty
I ojców tory – obrzucone blaskiem,
Niech tylko czystych popędów poloty,
W tej się świątyni odezwą oklaskiem.

Niechaj w niej będzie zaród tej otuchy,
Przed którą pryska stal – i głązy miękna.
Niechaj jej hasłem będzie: wznosić duchy,
A jej sztandarem – do prawdy przez piękno! –

A kto o wieńcu chce w jej łonie marzyć,
Niechaj w kapłańskiej zbliża się doń szacie,
Bo mu zadanie padło – by rozżarzyć
Harmonię czynów w pieśni majestacie.

Niechaj brzmi zawsze tutaj zapał święty
Siłą miłości święconymi usty;
Niechaj stąd będzie na wieki wyklęty
Szatan zwątpienia i robak rozpusty.

36 J. Maciejewski, *Jubileusz poznańskiego teatru*, w: *Teatr Polski w Poznaniu 1875–1975*, red. A. Jakimiec, Poznań 1975, s. 5. *Prolog* Józefa Kościelskiego opublikował w całości „Dziennik Poznański” (1875, nr 221 z wtorku 28 września, s. 1–2).

I niechaj będzie to święte dziedzictwo
Jako Panteon cnoty narodowy,
Na to kapłańskie gmach ten posłannictwo
Dziś błogosławi – Geniusz polskiej mowy!³⁷.

Współpraca Doroszyńskiego i Terenkoczego trwała niespełna dwa lata. Wraz z końcem sezonu 1876/77 Terenkoczy zrezygnował ze swojej funkcji i od tej pory, przez następne cztery lata (do końca sezonu artystycznego 1880/81) Doroszyński prowadził teatr samodzielnie. Ogromną stratą dla teatralnego Poznania było odejście Józefa Rychtera, który, nie chcąc podporządkować się narzuconej przez dyrektorów Teatru Polskiego polityce repertuarowej i naciskom przedstawicieli Spółki, 16 stycznia 1876 roku zrezygnował z występów oraz funkcji kierownika artystycznego i reżysera³⁸. Poznański zespół stracił niepowtarzalną

37 DP 1875, nr 221 z wtorku 28 września, s. 2. Recenzent „Kuriera Poznańskiego” (1875, nr 221 z poniedziałku 27 września, s. 2), analizując tekst Kościelskiego, pisał: „Przymyślał on nam mimowoli początkową scenę z *Fausta* z tą różnicą, że tu nie zły ale dobry geniusz odnosi tryumf nad zwątpieniem. Marzyciel poeta, widząc, że zmaturalizowany naród nie zdolen już ocenić tych prawd i tych piękna kwiatów, jakie im wieszcz z głębi natchnionej piersi pełnemi rzuca garściami, postanawia w chwili obłędu i rozpaczycy uderzyć czołem wraz z tłumami przed złotym cielcem, bożyszczem naszej epoki. W tem zjawia się geniusz poezyi, który go krzepi nadzieją, że naród go kiedyś zrozumie i wstąpi na wskazywane przezeń drogi prawdy, piękna i miłości; na dowód zaś, że i dziś są jeszcze w narodzie żywioły zdolne ofiary, i miłujące sztukę, wskazuje na poznański jej przybytek, świeżo wzniesiony z wdowich groszów całej niemal Polski”. *Prolog Józefa Kościelskiego* opublikowany został także na łamach „Gazety Toruńskiej” (1875, nr 223 ze środy 29 września, s. 2–3).

38 Władysław Koryzna (op.cit., s. 135), bezpośredni uczestnik przedstawianych zdarzeń, pisał, iż wybitny aktor „inaczej pojmował zadanie sceny i kierunek repertoaru, a nie umiał naginać się do cudzej woli i cudzych widoków”. Oficjalne pożegnanie Józefa Rychtera z poznańską publicznością odbyło się 9 lutego 1876 roku. W tym dniu w sali Bazaru Rychter recytował i analizował fragmenty *Księcia Niezłomnego* Calderona-Słowackiego oraz wygłosił odczyt poświęcony życiu i twórczości hiszpańskiego dramaturga. Opublikowana na łamach „Kuriera Poznańskiego” (1876, nr 32 z czwartku 10 lutego, s. 4) relacja z tego spotkania kończyła się słowami: „Pan Rychter pożegnał się z publicznością, oświadczając gotowość powrotu do drogiego mu Poznania, skoro na rzetelnych podstawach powołanym zostanie. Oby wrócił jak najprędzej”. W podobnym tonie utrzymana była relacja umieszczona w „Dzienniku Poznańskim” (1876, nr 34 z soboty 12 lutego, s. 3), w której czytamy, iż artysta „pożegnał publiczność przypominając, ile odebrał od niej zadatków sympatyi, i oświadczając, że zawsze gotów pracować dla drogiego mu Poznania. Co do nas, wolelibyśmy czyn niż słowo”. Warto przypomnieć, że datę rozstania z poznańską sceną (16 stycznia) Rychter obwieścił na łamach „Kuriera Poznańskiego” (1876, nr 25 z wtorku 1 lutego, s. 3), w liście

szansę współpracy z wybitnym aktorem, którego metody pracy i niezwykła osobowość mogły zdecydowanie wpłynąć na ogólny poziom przedstawień.

W trakcie pierwszego sezonu w Teatrze Polskim, od 25 września 1875 do 8 maja 1876, dano 142 przedstawienia (nie licząc przedstawień amatorskich i występów gościnnych). Niezwykle trudna sytuacja finansowa Spółki, niemogącej w zaplanowanych wcześniej terminach wypłacać subwencji na działalność teatru, wpłynęła zasadniczo na politykę repertuarową Doroszyńskiego i Terenkoczego, której efektem miał być nie tylko artystyczny, lecz także (a może przede wszystkim...) komercyjny sukces. Dlatego też na afiszu dominowały komedie, stanowiące ponad połowę całego repertuaru. Wystawiano komedie autorów polskich (m.in. Aleksandra Fredry, Michała Bałuckiego, Kazmierza Zalewskiego, Józefa Ignacego Kraszewskiego, Jana Chęcińskiego) i obcych (takich jak Victorien Sardou, Jean François Alfred Bayard, Julius Roderich Benedix, Octave Feuillet, Alphonse Karr, Gustav Moser, József Sziget). Doroszyński, który już w pierwszym sezonie podejmował większość decyzji związanych z doбором repertuaru, z czasem

zwiększył też znacznie liczbę przedstawień muzycznych [...], miał bowiem w zespole nie tylko dobrych kierowników działu muzycznego – Dembińskiego, a potem Krzyszkowskiego oraz kapelmistrza wojskowego Fischera – lecz także aktorów śpiewających. Podjął również na tym odcinku rywalizację ze sceną niemiecką, przyciągając publiczność właśnie widowiskami muzycznymi³⁹.

Stąd zapewne obecność na afiszach takich dzieł, jak *Joasia płacze, Jaś się śmieje* według J. Offenbacha, *Zabobon, czyli Krakowiacy i Górale* Jana Nepomucena Kamińskiego i Karola Kurpińskiego, a także *Skalmierzanki* oraz *Twardowski na Krzemionkach* Józefa Basznego i Jana Nepomucena Kamińskiego. Wartym odnotowania zabiegiem były podjęte próby wprowadzenia na scenę utworów w różny sposób nawiązujących do

skierowanym do publiczności. Krótka nota o pożegnalnym „wieczorze calderonowskim” opublikowana została również na łamach „Warty. Tygodnika poświęconego nauce, rozrywce i wychowaniu” 1876, nr 85 z 13 lutego, s. 850.

39 Zob. M. Witkowski, op.cit., s. 633.



Il. 21. Pocztówka z początku xx stulecia przedstawiająca budynek Teatru Polskiego

lokalnego kolorytu i elementów miejskiej przestrzeni – m.in. „operetki z tańcami” zatytułowanej *Pani majstrowa z Chwaliszewa* Edwarda Błotnickiego (adaptacja czteroaktowego wodewilu *Drei Paar Schuhe* Aloisa Berli; spektakle 2, 3 i 17 października, 27 grudnia 1875; 29 lutego 1876)⁴⁰, pięcioaktowej „komedii ze śpiewami” *Gagatek pana majstra* Adolpha

40 Korespondent „Dziennika Poznańskiego” (1875, nr 228 ze środy 6 października, s. 3), pisząc o tym utworze, stwierdził: „[...] operetka z tańcami z niemieckiego przerobiona i zlokalizowana dla Lwowa przez Edwarda Błotnickiego, dość sympatycznie przyjęta została przez naszą publiczność w sobotę i niedzielę. Byłaby niewątpliwie więcej jeszcze rozweseliła, gdyby lepiej do nowych stosunków była zastosowaną i dowcipniej zlokalizowaną. Że to i owo wymienia się znane w Poznaniu nazwisko, nie daje jeszcze tem samem barwy lokalnej sztuce. Może to uwzględni dyrekcya – skoro powtórzy później powyższą operetkę – powtórzy jedynie z powodu tendencji moralnej *Pani majstrowej* albo raczej *Drei Paar Schuhe*. O zawikłaniu, intrydze nie ma mowy, ale o to też nie chodziło autorowi. Pani majstrowa kunsztu szewskiego, niezadowolona z swego położenia w trzy rozmaite sfery społeczeństwa odnosi trzewiki i przekonywała się, że nigdzie tam nie śpią na różach, że więcej tam kolców niż w jej poźyciu z Kasprem Dratewką. Wraca więc z tej wycieczki urozmaiconej zabawnemi przygodami do domu, postanawia kontentować się swym losem, nie zazdrościć innym – i na tem koniec”. Jedna z przeróbek utworu, opatrzona tytułem *Pani majstrowa z Chorążczyzny. Krotchwila. Operetka ze śpiewami i tańcami w 4 aktach, odsłonach* przez Z.A.M. Muzyka Ant., zachowała się w formie teatralnego rękopisu (z ok. 1900 roku) w zbiorach Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu (sygn. T-753).

L'Arronge'a (w przeróbce Błotnickiego; spektakl 5 grudnia 1875)⁴¹ oraz jednoaktowej komedii *Poznańskie zaloty* autorstwa Wojciecha Simona. Trzeci z wymienionych utworów, zagrany 30 grudnia 1875 roku, został fatalnie przyjęty zarówno przez publiczność, jak i przez ówczesną krytykę. Recenzent „Kuriera Poznańskiego” określił tekst Simona mianem „lichej krotchwili, przedstawiającej jakieś niestworzone figury poznańskie z Zawad, Ostrówka i Chwaliszewa”, z powodu której publiczność „z niezadowoleniem opuszczała teatr”⁴². Zupełnie odmienne emocje wzbudziła inscenizacja sztuki *Podróż na około świata w 80 dniach* Adolphe'a Philippe'a Dennery'ego i Jules'a Verne'a, zapowiadanej jako „dzieło sceniczne z muzyką w 14 obrazach i prologiem *Zakład o milion*”⁴³. Utwór ten wystawiony został w lutym 1876 roku aż dziewięć razy i spotkał się z niezwykle przychylnym przyjęciem. Recenzent „Kuriera Poznańskiego”, po dwóch pierwszych prezentacjach, nie krył swojego entuzjazmu:

Przepyszne dekoracje, doskonała reżyserya, na koniec dobra gra artystów pp. Doroszyńskiego, Terenkoczego i Łucyana – wszystko to powoduje nas do wydania jak najpochlebniejszego sądu o dwu pierwszych przedstawieniach. Dyrekcyja z pewnością kilkakrotnie jeszcze powtórzy na scenie naszej *Podróż na około świata* – radzilibyśmy, aby dla uczniów zakładów tutejszych zechciała zniżyć ceny i umożliwić im tanim kosztem przejażdżkę po szerokim świecie⁴⁴.

W relacji zamieszczonej w „Dzienniku Poznańskim” znalazła się uwaga, że dynamiczna akcja utworu, efektowne i częste zmiany „sprowadzonych umyślnie z Wrocławia”⁴⁵ dekoracji, ukazane na scenie egzo-

41 Recenzja – zob. DP 1875, nr 280 z wtorku 7 grudnia, s. 3.

42 KP 1876, nr 1 z poniedziałku 3 stycznia, s. 4.

43 Rękopiśmienny egzemplarz suflerski jednej z wersji utworu (z ok. 1877 roku) zachował się w zbiorach Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu (sygn. T-172). Egzemplarz został opatrzone m.in. pieczęcią cenzury warszawskiej z 3 czerwca 1877 roku, a także podłużnymi i owalnymi pieczętkami Teatru Polskiego. Na stronie tytułowej umieszczono zapis: *Jules Verne i Adolphe Philippe Dennery: „Podróż na około ziemi w 80 dniach [Le tour du monde en 80 jours]. Dzieło sceniczne ze śpiewami w 5-ciu oddziałach a 14-tu obrazach. Muz. F[ranz] Suppé*”. Fragmenty tekstu – zob. s. 238.

44 KP 1876, nr 35 z poniedziałku 14 lutego, s. 3.

45 DP 1876, nr 34 z soboty 12 lutego, s. 3.

tyczne krainy, a przede wszystkim pełna nagłych zwrotów i dynamiczna akcja „przyzwyczajai do uczęszczania do teatru i tych, którzy dotąd go unikali, a których po raz pierwszy w *Podróży* tej z przyjemnością spotkaliśmy”⁴⁶.

Niewątpliwie najważniejszymi wydarzeniami artystycznymi w pierwszych miesiącach sezonu 1875/76 były występy Józefa Rychtera, który w krótkim czasie zaprezentował poznańskiej publiczności swoje najważniejsze sceniczne kreacje. Miłośnicy teatru mogli wreszcie regularnie, a nie tylko w czasie gościnnych występów, podziwiać niezwykle możliwości tego artysty, który pomimo skromnych warunków zewnętrznych (niski wzrost, wczesna i widoczna łysina, wyraziste rysy twarzy) był postrzegany jako jeden z najwybitniejszych aktorów swojego czasu. Istotną i budzącą powszechny podziw cechą jego aktorstwa „było – przy niezwyklej darze obserwacji i dużej sile komicznej – nadawanie rodom komediowym mocnych akcentów dramatycznych”. Posiadał wyjątkową wyrazistość twarzy i już na początku swej scenicznej kariery „pantomimą mówił do widzów wyraźniej, jak inni ustami”⁴⁷. Nawet do najdrobniejszych zadań aktorskich podchodził z niezwyklej pietyzmem. Hilary Meciszewski, który wielokrotnie oglądał go na scenie, podkreślał, iż w trakcie gry „oprócz twarzy, zmienia mowę, ruch, spojrzenie i całą postać i wprawia nieraz widzów w niemały kłopot, czyli uwierzyć, że osoba, na którą patrzą, jest rzeczywiście Panem Rychterem”⁴⁸.

Od 25 września 1875 do połowy stycznia 1876 roku poznańska publiczność mogła podziwiać tego artystę zarówno w jego fredrowskich kreacjach – Cześnika w *Zemście* (25 września, 16 grudnia 1875), Jowialskiego w *Panu Jowialskim* (19 października 1875), Rotmistrza w *Damach i huzarach* (28 października, 29 grudnia 1875), jak i w innych, otoczonych sceniczną legendą, rolach – m.in. Harpagona w *Skąpcu* Moliera (12 października 1875; 11 stycznia 1876), Germaniego w sztuce *Trzydzieści lat z życia szulera* Jacques’a Félix’a Beudina, Victora Henriego Josepha Ducange’a i Prospera Pierre’a Goubaux (21 listopada 1875), Shylocka w *Kupcu weneckim* Williama Szekspira (11 grudnia 1875). Trzeba zaznaczyć, iż każdy występ

46 DP 1876, nr 37 ze środy 16 lutego, s. 3.

47 Rychter Józef Franciszek [hasło], w: *Polski słownik biograficzny*, t. 33, red. S. Kieniewicz, Wrocław 1991–1992, s. 398. Zob. także S. Straus, *Józef Rychter*, Warszawa 1959.

48 H. Meciszewski, *Uwagi o teatrze krakowskim*, Kraków 1843, s. 167–168.

Rychtera przyjmowany był entuzjastycznie, zarówno przez publiczność, jak i przez recenzentów. W opublikowanej na łamach „Dziennika Poznańskiego” relacji z przedstawienia *Kupca weneckiego* Szekspira można było przeczytać:

Kupiec wenecki Szekspira, komedia, którą sobie obrał na benefis p. Rychter, zgromadziła w sobotę tak liczną publiczność, jak nigdy dotąd. Wszystkie łozę od dołu do góry, cały parter i krzesła zajęte były, dobrano na krzesło orkiestrę a wiele jeszcze osób dostać się do teatru dla braku miejsca nie mogło. To liczne zebranie po części odnieść należy do sztuki, w głównej jednak części odnosimy do artysty, któremu w ten sposób publiczność składała uznanie dla jego talentu i pracy. I słusznie; p. Rychter bowiem należy do najznakomitszych artystów dawnej lepszej szkoły, u nas zaś ma jeszcze tę zasługę, że kształci młode talenta i prócz tego jest dla nich wzorem gry artystycznej, jaką dziś pomiędzy artystami rzadko się napotyka. Świetnym okazem tej jego gry jest *Kupiec wenecki*. Jak tam wszystko w niej obmyślane, jak tam każdy, najdrobniejszy szczegół, wstydowany, wycieniowany, jak tam każde słowo, każdy wyraz wypowiedziane, trzeba to wszystko widzieć i słyszeć, aby mieć zupełne wyobrażenie o tak pięknej, skończonej artystycznej grze, jaką jest p. Rychtera w roli Shyloka. Czyż mamy dodać, że każdy ruch, każde, że tak powiemy, drgnięcie muszkułu wraz ze słowem, z jego wydźwiękiem, składa się na całość artystyczną, jaką jest Shylok. Cóż to za pyszne sceny, jak owa pierwsza, gdzie toczy się układ o pożyczkę, jak owa, gdy Tubal donosi mu o córce, gdzie chciwość z uczuciem zemsty jednocześnie walczą o lepsze, lub owa z nożem, gdy widzi, że nienawiść jego piekielna znajdzie ukojenie w krwi chrześcijańskiej, a wreszcie owo pognębienie, które wyciska na nim wyrok sędziego. To też publiczność, porwana grą jego mistrzowską, obsypywała go nieustającymi oklaskami a młodzież, gorąco czująca, co piękne i artystyczne, złożyła mu w dani wieniec laurowy⁴⁹.

49 *Teatr Polski w Poznaniu*, DP 1875, nr 287 z czwartku 16 grudnia, s. 3.

W podobnym tonie utrzymana była recenzja opublikowana w „Kurierze Poznańskim”. Autor podkreślał, iż w grającego Shylocka Rychtera

wlepione były oczy wszystkich, by nie stracić żadnego wyrazu twarzy, nie uronić ani jednego z tych słów, co w uśmiechach jego przybierają jakąś magiczną siłę, czy to gdy w uniesieniu jakby potokiem płyną w wezbranej piersi, czy też gdy wymawiane z namysłem i obliczeniem jak celne strzały trafiają przeciwnika, z taką głoszonym precyzyą, że aż dreszcze przejmują słuchacza. Gra jego mistrzowska rosła i potężniała z każdym aktem. Z początku spokojny i panujący nad sobą, choć pomsty żądny za doznane zniewagi, za poniesione straty – za uwiedzenie jedynaczki Jessyki, staje się niubłaganym, zaślepionym; żąda zemsty, to jedyny cel jego życia, dla niej zapomina nawet klejnotów zabranych i trwonionych przez jedynaczkę. Jakżeż to przejmująca scena, owa rozmowa z Tubalem, w której dwa demoniczne uczucia: chciwości i zemsty miotają jego duszą; co za piekielna rozkosz maluje się w jego twarzy, gdy, pewny swej ofiary przed sądem doży, siada na ziemi i straszny nóż ostrzyć poczyna, lub kiedy odzywa się kilkakrotnie do młodego sędziego: *O sprawiedliwy! O poradny sędzio!* Grzmotem oklasków i kilkakrotnym wywoływaniem starała się publiczność wywdzięczyć artystę, dla którego wieczór ten był prawdziwym tryumfem, za tę artystyczną biesiadę. Wieniec laurowy, rzucony mu przez dłoń przyjazną, dodany do tyłu dowodów uznania publiczności krakowskiej i warszawskiej, niech mu przez długie jeszcze lata w naszym mieście przypomina życzliwość i uznanie jego talentu przez publiczność wielkopolską⁵⁰.

Zachowane relacje prasowe świadczą o tym, że kreacje Rychtera były w pierwszym sezonie Teatru Polskiego rodzajem wzoru, swoistego punktu odniesienia nie tylko dla recenzentów i aktorów, lecz także dla widzów, którzy szczerze wypełniali widownię podczas wszystkich występów wielkiego artysty. W artykule, który ukazał się na łamach „Kuriera Poznańskiego” po przedstawieniu *Skąpca* Moliera (12 paździer-

50 *Benefis Rychtera*, KP 1875, nr 285 z poniedziałku 13 grudnia, s. 2.

nika 1875), anonimowy autor zwracał uwagę, że na sali „widziano nawet kilku obywateli niemieckiej narodowości, zwabionych imieniem autora i artystycznego kierownika naszej sceny”. Analizując występ Rychtera w roli Harpagona, krytyk wskazywał:

Harpagon jest jedną z najlepszych kreacji pana Rychtera; jest to jego własność, oryginalny utwór, wystudyowany w najdrobniejszych szczegółach, w którym każdy ruch, każdy krok, każde wyprężenie ręki, każde drgnięcie mięśni, doskonale jest umotywowane i naprzód obliczone. Artysta starający się wniknąć w tajniki myśli autora i jego pomysł przyoblec w ciało – przedstawia nam wyśmienicie straszną namiętność skąpstwa, wcieloną we własną osobę. Cała skala wewnętrznych męczarni, cała twardość i nieużytość człowieka poświęcającego własne swe dzieci brzydkiej namiętności, jakżeż wybornie przebija w grze p. Rychtera, w której [...] ani jednego niewłaściwego nie widzieliśmy poruszenia. [...] W całej sali głębokie zapanowało milczenie, każdy oddech zapierał w piersi, aby nie stracić żadnego słowa, aby wsłuchać się w modelaczą głosu artysty⁵¹.

Przywołane w zacytowanych fragmentach emocje i deklaracje niekłamane go podziwu powielane były w relacjach z innych przedstawień. W zagranym 21 listopada 1875 „melodramacie w 3 porach” *Trzydzieści lat z życia szulera* rola Germaniego w interpretacji „p. Rychtera była krótką, ale niezrównany artysta z taką ją oddał prawdą, że scena mianowicie, w której wyrodnego przeklina syna i najobojetniejszego widza poruszyć była zdolną”⁵². W inscenizacji *Mazepy* Juliusza Słowackiego (8 stycznia 1876) aktor w roli Wojewody „do żywego przejść musiał i grą i postawą demoniczną”⁵³. Przedstawiając rolę Majora w *Damach i huzarach* Aleksandra Fredry (29 grudnia 1875), Rychter „trzymał prym”, a jego „gra i cała scena z Anielą [...] była przepyszna”⁵⁴. Omawiając dokonaną przez aktora interpretację fredrowskiej postaci Jowialskiego (19 paź-

51 KP 1875, nr 235 ze środy 13 października, s. 3.

52 DP 1875, nr 268 z wtorku 23 listopada, s. 3.

53 DP 1876, nr 7 z wtorku 11 stycznia, s. 3.

54 DP 1875, nr 299 z piątku 31 grudnia, s. 3.



Il. 22. Budynek Teatru Polskiego na pocztówce z lat trzydziestych xx wieku. Po bokach widoczne są fragmenty bramy wjazdowej

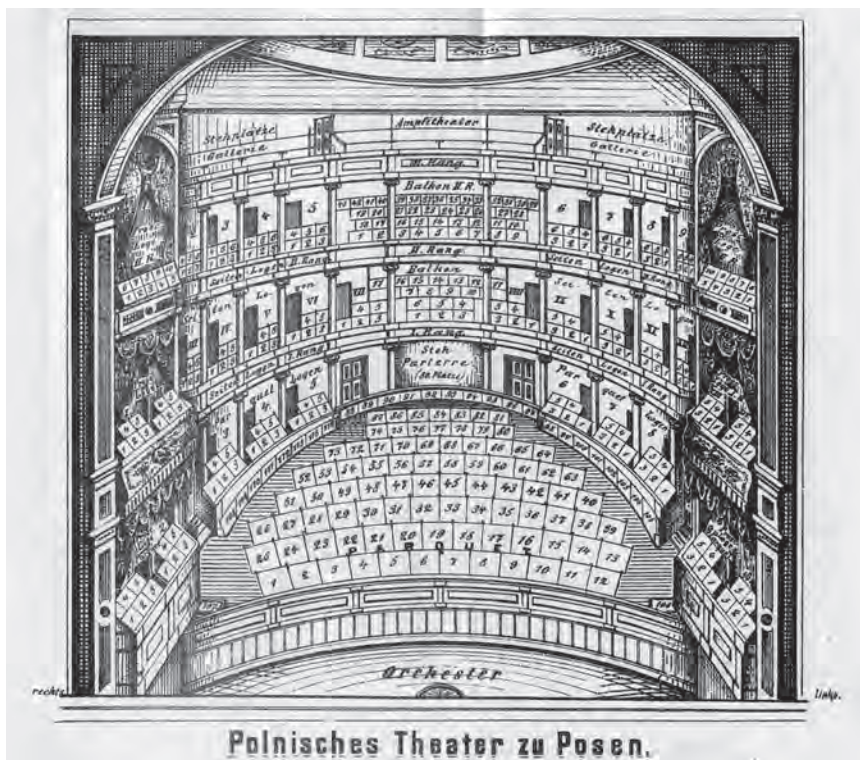
dziennika 1875), korespondent „Kuriera Poznańskiego” podkreślał, że „gra i charakteryzacja łączą się w najłagodniejszą harmonią, znamionującą mistrza a chwytają widzów od razu za serce”, dzięki czemu „sala przywitała go oklaskami, powtarzającemi się za każdym razem, gdy p. Jowialski jaką nową opowiadał dykteryjkę”⁵⁵. Jako Cześniak w *Zemście za mur graniczny* (16 grudnia 1875) Rychter „był nieporównanym i istotnie trudno wymarzyć sobie doskonalszy typ starego Polonusa”⁵⁶.

Ciekawym uzupełnieniem propozycji repertuarowych były, organizowane na scenie Teatru Polskiego, występy zespołu H. Melliniego, który trzykrotnie (3, 4 i 5 listopada 1875) zaprezentował „przedstawienie z dziedziny wyższej magii, fizyki i optyki”⁵⁷. Miłośnicy opery podzi-

55 KP 1875, nr 241 ze środy 20 października, s. 2–3.

56 DP 1875, nr 289 z soboty 18 grudnia, s. 3.

57 W relacji z dwóch pierwszych przedstawień zespołu Melliniego można było przeczytać: „Widzieliśmy w mieście naszym wielu już artystów z cechu p. Melliniego, lecz przyznać musimy, że wszystkich przewyższył p. Mellini zręcznością i elegancją, jaka towarzyszy jego produkcjom. Przede wszystkim zwracały na siebie uwagę produkcje z tak nazwaną *śpiącą dziewczyną*”. Zob. DP 1875, nr 254 z soboty 6 listopada, s. 3.



Il. 23. Schemat XIX-wiecznego układu widowni Teatru Polskiego

wiać mogli wokalne możliwości Teodozji Friderici-Jakowickiej⁵⁸, Celiny Bayer-Albertini⁵⁹ oraz Wandy Bogdani⁶⁰. Dwukrotnie recital dało „towarzystwo koncertowe pana Strakoscha” (12 i 13 listopada 1875). Publiczność mogła też wysłuchać występu pianistki Zofii Siegenfeld (9 grudnia 1875)⁶¹. Pomiędzy 14 a 22 grudnia 1875 roku w kilku przedstawieniach

58 Teodozja Friderici-Jakowicka trzykrotnie (8, 9 i 10 listopada 1875) zaprezentowała poznańskiej publiczności arie z oper Donizettiego, Thomasa, Verdiego, Halévy’ego i Meyerbeera.

59 Śpiewaczka wystąpiła trzy razy (29 grudnia 1875, 7 i 14 stycznia 1876).

60 Wanda Bogdani wystąpiła sześć razy (3, 4, 7, 11, 18 i 21 kwietnia 1876) i zaśpiewała arie z oper Verdiego, Meyerbeera, Belliniego i Moniuszki. 26 kwietnia Bogdani zaprezentowała swój recital w sali Bazaru (zob. KP 1876, nr 94 z wtorku 25 kwietnia, s. 3, 4).

61 Pianistka po raz drugi wystąpiła w środę, 15 grudnia 1875 roku w sali Bazaru. Zagrała m.in. utwory Mendelssohna i Wagnera. Wspólnie z Zygmuntem Seyfriedem zaprezentowała duet fortepianowy Webera. Pomiędzy utworami Józef Rychter recytował

wystąpił gościnnie Władysław Barącz. Ten zapomniany już dziś artysta, przedstawiany przez ówczesne poznańskie gazety jako „niepospolity artysta” i „uczeń Dawisona”, nie wywarł zbyt wielkiego wrażenia na poznańskiej publiczności⁶².

Szczególnie gorąco przyjęte zostały gościnne występy Henryki i Bolesława Ładnowskich, które odbywały się od 12 marca do 4 maja 1876 roku. Bolesław⁶³, wybitny tragik i interpretator ról szekspirowskich, zaspokoił gusta najbardziej wyrafinowanych miłośników sztuki teatralnej. Podczas pobytu w Poznaniu zagrał tytułowe role w *Hamlecie* (27 kwietnia), *Ryszardzie III* (2 maja), *Makbecie* (29 kwietnia) i *Otelli* (6 i 30 kwietnia). Wystąpił także w sztukach Friedricha Schillera. Przedstawił publiczności swoją interpretację roli Franciszka Moora w *Zbójcach* (9 kwietnia) i Ferdynanda w *Intrydze i miłości* (25 kwietnia).

Pierwszy sezon polskiego zespołu występującego na własnej scenie charakteryzował się repertuarowym i inscenizacyjnym eklektyzmem oraz dążeniem do przyciągnięcia na widowie jak największej liczby miłośników teatru. Ostatnie przedstawienie zagrano 8 maja 1876 roku. Publiczność obejrzała wtedy inscenizację trzyaktowej opery *Zabobon, czyli Krakowiacy i Górale* z muzyką Karola Kurpińskiego i librettem Jana Nepomucena Kamińskiego. Według relacji zamieszczonej na łamach „Dziennika Poznańskiego” wieczór

zakończył obraz a raczej transparent pożegnalny, na którym widniał napis *Do widzenia*, wokół którego stanęli wszyscy artyści i artystki. Publiczność po kilkakroć wywoływała dyrektorów okazując im swą życzliwość i wołając do widzenia.

Z artykułu dowiadujemy się również, iż w trakcie spektaklu doszło do incydentu, który spotkał się ze zdecydowaną krytyką recenzenta:

wiersze polskich poetów. Recenzja z tego koncertu – zob. KP 1875, nr 288 z czwartku 16 grudnia, s. 2.

62 Zob. *Barącz Władysław, pseud. Baronche* [hasło], w: *Słownik biograficzny teatru...*, s. 19. W przywołanym hasle czytamy: „Warunki aktorskie (krępa figura, głos bezdźwięczny, słaba dykcja i zepsuta niem. naleciałościami wymowa pol.) nie ułatwiały mu wykonywania ról bohaterских i tragicznych, które uporczywie usiłował grać. O wiele lepiej prezentował się na estradzie jako inteligentny parodysta, imitator, kuplecista”.

63 Zob. *Ładnowski Bolesław Henryk* [hasło], w: *Słownik biograficzny teatru...*, s. 394-395.

Pod koniec *Krakowiaków i Górali* śpiewano jak zwykle kuplety – w wszystkich zwracano się do publiczności, dziękując jej za sympatią i prosząc o pamięć dla sceny i Towarzystwa tutejszego dramatycznego; tylko pan Nowakowski poważył się wystąpić z nieprzyzwoitą wycieczką przeciwko jednemu z pism tutejszych. [...] Dziwimy się zaś mocno publiczności, że tego rodzaju występowi, ubliżającemu już nie mówimy samemu artyście, ale nade wszystko scenie i jej samej, mogła dać poklask i zmuszać do powtórnego odśpiewania tej nieprzyzwoitej wycieczki⁶⁴.

Opis wydarzenia opublikowany w „Kurierze Poznańskim” utrzymany był w jeszcze ostrzejszym tonie i zawierał personalny atak na aktora Artura Nowakowskiego, który – zdaniem anonimowego recenzenta – był „skory zawsze do improwizacji nie bardzo fortunnych, mianowicie gdy się roli nie wyuczy, pozwolił sobie [...] gburowatej i karczemnej wycieczki przeciwko *Warcie*”. Cytowana wypowiedź kończyła się stwierdzeniem: „ogłądania pana Nowakowskiego na scenie naszej wcale a wcale sobie nie życzymy”⁶⁵.

Nie wiemy, jaki tekst został wyśpiewany ze sceny przez Nowakowskiego w trakcie ostatniego w sezonie przedstawienia. Można z dużym prawdopodobieństwem założyć, iż kuplet był reakcją na artykuł opublikowany dzień wcześniej na łamach „Warty. Tygodnika poświęconego nauce, rozrywce i wychowaniu”. Napisany przez autora kryjącego się pod pseudonimem Rewera tekst został opatrzony wymownym tytułem *Teatr Poznański a rozkielznanie młodzieży naszej. List otwarty do Rady nadzorczej, Właścicieli etc. etc. Teatru Polskiego w Poznaniu* i zawierał radykalną, przeprowadzoną z perspektywy katolicko-narodowej, krytykę poziomu artystycznego poznańskiej sceny. Artykuł oparty był na tezie, iż zespół artystyczny sprzeniewierzył się misji „budzenia i krzepienia patriotyzmu”, dyrekcja natomiast prowadzi niejasną politykę finansową, wprowadza na scenę „sztuki niemoralne w akcji, bezecne pod względem tendencji”, nie dbając nawet o poziom polszczyzny, co doprowadziło do tego, że aktorzy mówią „okropnie zepsutym galicyjskim żargonem,

64 DP 1876, nr 106 ze środy 10 maja, s. 4.

65 KP 1876, nr 106 ze środy 10 maja, s. 5.

w którym daremnie byś szukał rytmu, muzyki, a nawet gramatyki popularnej”. Efektem takiego postępowania miała być rzekoma demoralizacja poznańskiej młodzieży⁶⁶.

Pierwszy sezon działalności polskiego zespołu w nowym gmachu zakończył się skandalem, którego źródłem stała się konfrontacja skrajnie różnych wizji działalności teatru usytuowanego w sercu pruskiej twierdzy. Zwolennicy sztuki teatralnej postrzeganej wyłącznie w kategoriach służebnej „szkoły narodowej”⁶⁷ nie akceptowali podjętych przez dyrekcję prób sprostania bezlitosnym prawom ekonomii... Około 10 maja 1876 – jak zanotował Władysław Koryzna – „wyjechała trupa poznańska do Kalisza w Królestwie Polskiem, gdzie bawiła do końca tegoż miesiąca, a następnie przeniosła się do Warszawy i grywała przez całe lato w teatrzyku ogródkowym *Tivoli*”⁶⁸.

66 Rewera, *Teatr Poznański a rozkiełznanie młodzieży naszej. List otwarty do Rady nadzorczej, Właścicieli etc. etc. Teatru Polskiego w Poznaniu*, „Warta. Tygodnik poświęcony nauce, rozrywce i wychowaniu” 1876, nr 97 z 7 maja, s. 993–994. Autor podkreślał, że „na przedstawienia takie sprzedawano tanie bilety studenckie i nabijano parter młodzieżą szkolną. Młodzież ta, stanowiąca wyłączną publiczność parterową, jest tam bez wszelkiego dozoru, sprawuje się krzykliwie, zastępuje to, co gdzie indziej nazywa się klaką, nadużywa krzykami i klaskaniami swemi cierpliwości reszty widzów, a posuwa się już do tego stopnia bezczelności, że miejsca śliskie, że alluzyje, wyraźne dwuznaczniki i szydercze frazesa artystów, godzące w moralność publiczną, bezwstydnymi obsypuje oklaskami”.

67 Ibidem, s. 933.

68 W. Koryzna, op.cit., s. 137.

Jules Verne, Adolphe Philippe Dennery
Podróż na około ziemi w 80 dniach
Dzieło sceniczne ze śpiewami w 5-ciu
oddziałach a 14-tu obrazach

[Edycja przybliży czytelnikowi dwa fragmenty egzemplarza suflerskiego sztuki Adolphe'a Philippe'a Dennery'ego (według powieści Jules'a Verne'a), do której muzykę napisał Franz von Suppé. Prapremiera utworu odbyła się 7 listopada 1874 roku na paryskiej scenie Théâtre de la Porte Saint-Martin. Znajdujący się w zbiorach Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu (sygn. T-172) rękopis składa się ze 183 kart i pochodzi z biblioteki Teatru Polskiego, o czym świadczą owalne („Teatr Polski w ogrodzie Potockiego Poznań”) oraz podłużne („Teatr Polski w ogrodzie Potockiego w Poznaniu”) pieczątki. Jest dziełem trzech kopistów. Na ostatniej stronie znajduje się – opatrzony okrągłą pieczęcią – wpis cenzora warszawskiego datowany 3 czerwca 1877 roku. Nad notatką cenzora, po prawej stronie, umieszczona została owalna pieczęć „B. Krem-ski, H. Wójcicki, Dyr. Teatru”, co może sugerować, że rękopis służył także objazdowemu, działającemu głównie na terenie zaboru rosyjskiego, zespołowi prowadzonemu (od września 1877 do listopada 1880) przez Bolesława Kremskiego i Hipolita Wójcickiego.

Zawierający skreślenia i uwagi egzemplarz mógł zostać wykorzystany m.in. w trakcie gościnnych występów poznańskiego zespołu w warszawskim teatrze ogródkowym *Belle-Vue*, które odbywały się od 1 czerwca do 29 września 1877 roku. Przywołaną sztukę zagrano 29 czerwca oraz 3 lipca. Warto przypomnieć, iż artyści Teatru Polskiego z wielkim powodzeniem zaprezentowali utwór w warszawskim ogrodzie rozrywkowym *Tivoli* pomiędzy 10 a 20 czerwca 1876 (ogółem jedenaście przedstawień!). Można z dużym prawdopodobieństwem założyć, że wersja tekstu zachowana w tym rękopisie jest zbliżona do zawartej

w egzemplarzu, który stał się podstawą poznańskiej inscenizacji w sezonie inauguracyjnym działalności stałej sceny polskiej (1875/76). W przedstawionych fragmentach oddziałów I i III zachowałem oryginalną pisownię, składnię i interpunkcję, a także układ tekstu. Opublikowane fragmenty w wykorzystanym rękopisie znajdują się na kartach 59–65, 126–135. Zob. *Katalog rękopisów teatralnych Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu* pod redakcją Aliny Domańskiej, Warszawa–Poznań 1990, s. 42; *Dramat obcy w Polsce 1765–1965. Premiery, druki, egzemplarze. Informator*, t. 1, praca zespołowa pod kier. J. Michalika, red. S. Hałabuda, Kraków 2001, s. 192].

ODDZIAŁ I

Obraz 4-ty

Na stosie

Necropolis, pogrzebowe miejsce Rajaka, wolna okolica, zasadzona drzewami, pod którymi są pomniki książąt indyjskich, ciało Rajaka w purpurze. Straże śpiące, ugrupowane rozmaicie. Księżyc świeci.

SCENA 1

FOGG, ARCHIBALD, PASSEPARTOUT

CHÓR

(Za sceną przed podniesieniem kurtyny)

(Po chórze kurtyna się podnosi)

FOGG (półgłosem)

Oto stos! Nieprawdopodobieństwem było dostać się aż do pagody, w której zamknięto nieszczęśliwą ofiarę! –

PASSEPARTOUT

Te łotry przekłete czatują jak tygrysy.

ARCHIBALD

Gdyby nie sprzyjająca nam noc, nie zdołalibyśmy byli ująć przed nimi.

FOGG

Ale po co i pan także podążyłeś za nami, mój panie?

ARCHIBALD

Bo mi się podobało, mój panie! –

FOGG

Kiedy jeden ze strażników miał mi cios zadać, odtrąciłeś go pan i nara-
ziłeś się sam na otrzymanie rany! –

ARCHIBALD

Bardzo naturalnie! mierzysz sobie, żeby tu pana zabili, bo w takim razie
ja byłbym pozbawionym tej przyjemności, a żeby pana zdmuchnąć
z tego świata!

PASSEPARTOUT

Ten jegomość jest doprawdy zbyt łaskaw!

ARCHIBALD

Ale o tem potem. Tam zdaje mi się jest już najwyższy czas, a żeby ustąpić
z pola. Wszak pan nie masz już żadnej nadziei, żebyś mógł uchronić
Aoudę?

FOGG

Zapewne, ale pomimo to zostanę tutaj, bo po skończonej ceremonii
muszę odebrać mego słonia.

(Muzyka)

ARCHIBALD

Tu?

FOGG

Nie inaczej – może tym czasem znajdzie się jeszcze jaki środek uratowa-
nia tej nieszczęśliwej. Jestem na wszystko przygotowany. (Wyciąga
rewolwer)

PASSEPARTOUT

I ja także (wyciąga)

ARCHIBALD

(wyciąga) Ha, to zostaniemy do wszystkich diabłów!

FOGG

Sądzę, że pan możesz odejść.

ARCHIBALD

(uśmiechając się) O nie – mój panie! – Nie chcę, aby świat powiedział: oto Anglia z narażeniem życia stara się wyratować niewinną kobietę od śmierci a Ameryka tymczasem spokojnie ręce zakłada i stchórzysz umyka z placu. Zostaję!

FOGG

Dobrze – jeżeli ci się tak podoba, mój panie!

ARCHIBALD

Tak jest, jak mnie się podoba, tak zrobię, mój panie.

PASSEPARTOUT

(przypatrując się stosowi) Oto leży jego wysokość „milczący Rajack” i oczekuje podpalenia stosu! muszę go też z bliska sobie obejrzeć. (znika za stosem, a dostawszy się na stos spuszcza trupa Rajacka w dół i odchodzi)

SCENA 2

CIŻ, AOUDA, STARSZY BRAHMIN, BRAHMINOWIE, STRAŻE, FAKIRY, INDYANIE,
BAJADERSKI, LUD

(Muzyka)

Wielki pochód

1. Ludzie z pochodniami. –
2. Fakiry

3. Ludzie z pochodniami. –
4. Brahmini. –
5. Mężczyźni, kobiety, dzieci –
6. Ludzie z pochodniami. –
7. Muzyka indyjska
8. Ludzie z pochodniami. –
9. Bajaderski
10. Ludzie z pochodniami. –
11. Obraz bogini Kali niesiony przez Brahminów. (Kali – bogini miłości i śmierci. Postać jej ma 4 ręce, czarno pomalowana z wielkimi oczami, włosami rozburzonymi i wiszącym językiem, ma na szyi kolię z trupich głów, zamiast pasa sznur z podcinanymi rękami).
12. Obraz innego bożka. –
13. Na zakończenie słoń, na jego grzbiecie rodzaj małej pagody (indyjskiej świątyni), w której siedzi Aouda. Straż prowadzi słońca.

CHÓR j.w.

AOUDA

(Na środku sceny zsiada ze słońca, ubrana w złotą tkaną suknię z welonem. Brahmini pomagają jej zsiść).

BRAHMIN

Aoudo! Przysiękłaś, że poniesiesz śmierć odważnie z poddaniem się woli Brahmy i z uśmiechem na ustach.

AOUDA

Tak przysiękłam i tak też umrę. – Bajaderski zabierze te ozdoby, już ich więcej nie potrzebuję.

CHÓR (j.w. piano)

AOUDA

(wstępuje na stos) Potężny Boże, oddaję Łaskawości Twojej niewinną duszę moją.

BRAHMIN

Zapalajcie stos! (daje znak)

FOGG

(Wydziera Brahminowi pochodnię i odrzuca ją od siebie)

Stójcie!

(Zdumienie ogólne)

BRAHMIN

Czego to chcesz, cudzoziemcze? Kto jesteś?

FOGG

Jestem Anglik, który nie dopuści, aby na jego oczach popełniono takie okrucieństwo.

(Muzyka)

ARCHIBALD

A ja jestem Amerykanin, który także silnie przeciw temu protestuje!

WSZYSCY

Co za śmiałość!

BRAHMIN

Oni znieważyli najświętszy nasz obrzęd. Uwięzić ich!

FOGG i ARCHIBALD

Precz! (strzelają, jeden z Brahminów upada na ziemię)

PASSEPARTOUT

(ukazuje się na stosie w ubraniu Rajacka)

Biada wam, Brahmini! Biada wam!

WSZYSCY

(padają na ziemię) Kali, Kali! Ochroń nas. Rajack. (ogień)

PASSEPARTOUT

(bierze Aoudę na ręce i sprowadza ze stosu)

(cicho do Fogga)

To ja.

FOGG

Passepartout.

PASSEPARTOUT

Cicho! Wynośmy się czem prędzej.

(Muzyka)

(Aouda siada na słońcu)

Ja będę zasłaniać odwrót.

BRAHMINI

Zdrada, zdrada, jesteście oszukani, gońcie za nimi.

(Aouda na słońcu prowadzonym przez [tekst nieczytelny – K.K.], na przodzie Fogg i Archibald. Passepartout z rękami złożonymi jak do błogosławieństwa patrzy na grupę i idzie tyłem za nimi).

(Zasłona spada po wystrzale)

Koniec obrazu 4.

[.....]

ODDZIAŁ III

OBRAZ X

Stopnie olbrzymia w Kearney. Dzika okolica. Z lewej skała ogromna tworzy olbrzymie schody śniegiem pokryte. Tył – wysokie góry. Księżyc –

SCENA 1

FOGG, ARCHIBALD, SIERŻANT i ŻOŁNIERZE

ARCHIBALD

Gdzie jesteśmy?

SIERŻANT

Godzinę drogi od Fortu Kearney przy stopniach olbrzyma.

FOGG

Świeży ślad stóp na śniegu wskazuje, że ta dzika horda tu się schroniła.

SIERŻANT

Ale stąd ślad idzie w dwie strony.

ARCHIBALD

Cóż czynić?

FOGG

Musimy się rozdzielić. Pan, panie sierżancie, idź w stronę przedmorza i bądź gotów ze swemi ludźmi na pierwszy strzał przybyć nam na pomoc. (idzie stopniami na górę i odchodzi)

ARCHIBALD

(idzie za nim) Na pierwszy strzał znajdziemy się tutaj.

SIERŻANT

Wszakże to zaledwie dwieście kroków. Dalej naprzód. Marsz!

(Żołnierze odchodzi. Pauza. Passepartout wchodzi zamyślony)

SCENA 2

PASSEPARTOUT

Nie i nie. Co człowiek myśli, że wpadł na ślad jaki taki, to znowu zgubi go w śniegu. Ale tu są ślady wcale nie indyjskich stóp, tak, tak, to nasi, oni tu byli. Nie traćmy czasu, prędko do przedmorza na miejsce, w którym się zejść mamy. (Znaki w oddali) Co to jest? Może jaki Indjanin takie halo robi? Z tego drzewa (wchodzi na drzewo) będę mógł wszystko zobaczyć (ogłada się, wtem słysząc krzyki dzikich Indjan). Indjanie! Prowadzą naszych więźniów, otaczają mnie ze wszystkich

stron! Ha! Drzewo wypróchniałe, wleżę tam i będę na wszystko uważał a w razie potrzeby dam strzał umówiony. (włazi)

SCENA 3

INDJANIE, AOUDA, NEMEA, WÓDZ INDJAN

WÓDZ

Czy wszyscy mężowie naszego szczepu się zebrali?

INDJANIN

Wszyscy! Dzień wczorajszy zabrał nam na łono śmierci kilku walecznych.

WÓDZ

Uspokójcie się, wkrótce będą pomśczeni.

AOUDA

Jeżeli postanowiliście nas zamordować, czemu zwlekacie?

NEMEA

Znękanie od zimna, drżące oczekujemy lada chwila ciosu, który nas życia pozbawi, ach miejcie litość!

AOUDA

Skończcie nasze cierpienia!

WÓDZ

Niech i tak będzie! Tu śmierć was czeka!

AOUDA

Ja sama jestem winną! Niech moje życie, które wam oddaję, ocali życie mej biednej siostry.

(klęka)

NEMEA

Nie słuchajcie jej. Niech jednaki los nas spotka!

WÓDZ

Chcecie ode mnie litości? Miałem ja niegdyś żonę, którą kochałem, miałem drobne dzieci, które kochałem, przyszli ludzie bladej twarzy, wydarli je od serca mojego i pomordowali, pomordowali, a wy chcecie litości. Ścigają nas jak zwierza, wypędzają nas z szerokich kwitnących równin, które Wielki Duch praojców dał nam w posiadanie, a kule ich dzień w dzień dosięgają ludzi naszego szczepu. Garstka zaledwie walecznych opiera się tyranom, a wy – wy – chcecie litości!

AOUDA

Tylko dla niej!

NEMEA

Nie, nie!

WÓDZ

Pod tym drzewem padł mój syn zamordowany przez blade twarze. Od tego dnia przyprawdzamy pod to drzewo naszych jeńców, których Wielki Duch oddaje w ręce nasze.

AOUDA

Mylicie się. My nie jesteśmy Amerykanki!

WÓDZ

Ale obie macie blade twarze, to nienawistne znamię waszego pochodzenia i póki jeden Indjanin zdoła dźwignąć topór, krwawe skalpy wasze będą powiewać u naszego boku.

NEMEA

(rzuca się w objęcia siostry)

Więc już nie ma nadziei.

INDJANIN

(do wodza) Jakiś obcy się zbliża.

WÓDZ

Sam jeden?

INDJANIE

Sam!

WÓDZ

Ukryjcie się w zasadzce! (wszyscy odchodzą)

AOUDA

(podnosi głowę)

Odeszli?

NEMEA

Co to ma znaczyć?

SCENA 4

CIŻ, FOGG, PÓŹNIEJ ARCHIBALD, SIERŻANT

FOGG

(zjawia się na schodach)

Aouda!

AOUDA

A! Jesteśmy uratowane!

NEMEA

Bogu niech będą dzięki!

FOGG

(radośnie)

To one! To one! (już jest przy nich)

AOUDA

Cicho! Ci barbarzyńcy czatują dokoła.

NEMEA

A nasi przyjaciele?

FOGG

Są niedaleko, oczekują tylko na umówione hasło. (chce strzelić)

WÓDZ

(zakradł się z tyłu i wrywa mu rewolwer)

Indianie tworzą półkole.

INDJANIN

(z toporem) Śmierć bladej twarzy!

WÓDZ

Stój! Zostaw to mnie!

FOGG

(na stronie)

Jeden strzał a pomoc mi przybędzie. (głośno) Kto jest waszym wodzem?

WÓDZ

Ja. Czego chcesz? Mów prędko bo chwile twoje już policzone.

FOGG

Wiele pieniędzy chcesz za wolność tych jeńców?

WÓDZ

Czy złoto potrafi przywołać na powrót do życia tych, których bracia twoi pomordowali?

FOGG

Więc pragniesz nasycić krwiozerczą twoją nienawiść?

WÓDZ

Wy nam zabieracie nasze pola i lasy, przepędzacie nas z miejsca na miejsce, jak dziką trzodę i dziwicie się, że was nienawidzimy? Śmierć bladym twarzom!

WSZYSCY

Śmierć bladym twarzom!

FOGG

Jestem gotów, złoczyńcy.

WÓDZ

Stań tam pod tem drzewem, skoro cień jego cię ogarnie, ugodzi cię mój topór.

AOUDA

(cicho) Tam padł jego syn.

FOGG

To nas może ocalić.

AOUDA

Co?

FOGG

Topór? Prwdziwie broń godna podłego mordercy. Dlaczego nie odważysz się użyć tej broni, którą za pasem nosisz? Ten rewolwer zgładził tyle twoich współbraci w tem miejscu, tu zabiłem strzałem tego rewolweru syna jednego z waszych naczelników.

WÓDZ

Mego syna! a ty! ty jesteś jego mordercą!

FOGG

On objął moje kolana!

WÓDZ
Kłamiesz!

FOGG
Kazałem mu wstać – przyłożyłem rewolwer do piersi – padł strzał a kula
przeszyła mu piersi.

WÓDZ
Moje dziecko. Więc giń! Tak jak go zabiłeś! (odciaga kurek)

FOGG
Strzelaj, jestem gotów!

WÓDZ
W samo serce! (mierzy, strzał z drzewa, Wódz trafiony pada) Biada mi!

INDJANIE (cofają się)

FOGG
Co to jest? Skąd ten strzał?

AOUDA
Z tego drzewa!

INDJANIN
(bierze rewolwer) Nasi nieprzyjaciele walczą niewidzialną bronią. Zoba-
czymy, czy i tym razem uda ci się uniknąć śmierci. (strzał z drzewa,
on pada)
(Pokazują się Żołnierze na stopniach, strzały z prawej i z lewej do Ind-
jan, kilku pada trafionych)

ARCHIBALD
Strzał był dany w samą porę, mój przyjacielu!

FOGG
Ale kto strzelił?

PASSEPARTOUT

Ja!

WSZYSCY

Passepartout!

PASSEPARTOUT

Miałem dobrze na celu tych dwóch brunatnych łotrów.

AOUDA

(do Fogga) O mój przyjacielu, chciałeś umrzeć, ażeby nas ocalić.

FOGG

Nie, nie chciałem (spokojnie). Chciałem tylko przywołać moich kolegów,
bo – już trzecia godzina (patrzy na zegarek), a my musimy przed
dziesiątą być na najbliższej stacji, aby się nie spóźnić na pociąg do
Nowego Jorku.

(odchodzą)

Zasłona spada

Za pozwoleniem Zwierzchności.
TEATR POLSKI W POZNANIU.
NA KORZYŚĆ UBOGICH.
 Dział w Środę, to jest dnia 26 Lipca 1826 r.
 ARTYŚCI DRAMATYCZNI TEATRU KRAKOWSKIEGO
 będą mieli zaszczyt dać
 wcale nową **DRAMĘ z francuskiego P. Włotor, w 5ch aktach,**
 pod nazwiskiem:
SIEROTA z GENEWY.

OSOBY:

Hrabina Rolstein	Pani Fawowa.
Król, jej syn	Pan Włodek.
Teresa, pod imieniem Henryki (sierota)	Pani Wygrywańska.
Egerton, panier i lekarz	Pan Zabłowski.
Cezar, Gencowczyk	Pan Kozłowski.
Sędzia obywatelski	Pan Zewski.
Włód, kuznesz hrabiny Rolstein	Pan Wianicki.
Wesołód, dziewczyna	Pan Słoboda.
Brygada, jego brata	Pan Włotkiewicz.
Anna, służka	JP. Bondalskiewicz.
Dunowscy P. Rolstein, Wianicki, Wianicki, Stral.	
(Uzjęz dalsze są w dołącz. Hrabiny Rolstein.)	

Szanowna Publiczności!
 Towarzystwo przed odtąd swoim, za nayprzy-
 jemniejszą poczynnie powinność, przynieść pomoc cier-
 piącej ludzkości tym widowiskiem, na które Prześwie-
 tną Publiczność zaprasza.

CENA MIEYSC:

Bilet do Łoży na pierwszym piętrze	Zł. 3.
Bilet do Łoży na drugim piętrze	Zł. 1 gr. 15.
Trzy freebne grosze.	

w Kasie miyjskiej od dnia
 urzędowania będą.

**Trudne początki.
 Widowiska poznańskie
 w pierwszych miesiącach
 po wyzwoleniu
 (luty-sierpień 1945)**

Nr. 39. 27.
W TEATRZE MIEJSKIM.
 Abonament zawieszony.
 W Poniedziałek dnia 10 Marca 1873.
 Po raz drugi:
WALWA.
 (Opera w 4ch aktach, słowa Władysława Wolskiego, muzyka Stanisława Moniuszki.)

OSOBY

pan Trójcki	Halka, wieśniaczka	Panna Madaryczka
panna Kozłowska	Halka	pan Karzuba.
pan Mazycki	Młody pawal	pan Skórnicki.
pan Zybancki	Starownik	pan Hrosta
pan Kozłowski	Urośka	Panna Solarka.

Rozcz dzieje się w szwedz. stolicy, w górskiej okolicy Tatrzickiej.

TANCE:
 W akcie 1m: **Polonez.** Panie: Birna, Bobrowska, Janisz, Trójczyńska, Wańska, Wasilowska. Panowie: Benda,
 Trzewicki, Pionicki, Mokki, Nowakowski, Puchniowski.
 " **Mazur.** Panie: Dieterle, Kosakowska, Sodzińska, Żeromska. Panowie: Benda, Lioška, Mokki,
 Puchniowski.
 W akcie 3m: **Tance góralskie.** (Układ p. Żelazowa Zyburskiego) pp. Zybancki, Kioński, Opaszew-
 ski, Samulski, Dłutek.
Chóry wzmocnione współdziałaniem pp. Amatorów.
 Dyrektor Opery: pan Stefan Krzyszkowski.

Ceny miejsc:
 Na koryta parkietowa i 1^o piętrowa 10 tal. — Miejsca w loży I. piętra 2 tal. — Kroweł parkietowa 1 tal. — Łoża skryta II. p.
 al. 15 str. — Miejsca na balkonie 17^o str. — Miejsca w loży II. piętra bożny 12^o str. — Bilet dla młodzieży szkolnej 10 str.
 Do dnia przedstawienia sprzedają się biletu do **10z** i do **krzesel** w handlu Węp. **4000 sztuk** 1 Sp. w Bazarze.
 W dniu przedstawienia sprzedają się biletu w **Kasie teatralnej** od godz. 11^o do 12^o z połud. i od godz. 5^o wieczorem.
 W Kasie teatralnej nabył można broszurę „Halka” za 10 str. i tektur polski lub niemiecki po 2^o str.

Początek o godzinie 7.
 Dzień 1. i 2. w niedzielę (26. W. Zielony) w Pionisku.

CENA MIEYSC.
 Bilet do Łoży na drugim piętrze Zł. 4. — Bilet na Parter Zł. 4. — Bilet na Galeryę Zł. 4.
 Zacznie się o godzinie w pół do 8męy.

Polnishes Theater in Posen.
 Heute Sonnabend den 26 Juni 1824
 die Gefe Gesellschaft unter der Direction des Ludwig von Dinstki
 die Gefe geben anzuföhren:
W g a r d e.
 Uebersetzt in 3 Aufzügen.

TEATR W POZNANIU.
 Dziś w Sobotę, dnia 28. Czerwca 1828.
KOSCIUSZKO.
STARY BOHATE
 KOMEDYO-OPERA w jednym akcie, Holteia.

Nr. 154 - 4.
TEATR MIEJSKI W POZNANIU.
 W Środę dnia 15. Października 1873.
Takie one wszystkie.
 Komedyja w tym akcie, z francuskiego.

OSOBY:

Donna Sylvia de Terrillon	panna Bajerowicz.
Hrabina Aronoff	panna Kowalska.
Hrabia Marquy de Prang	pan Stankiewicz.

Rozcz dzieje się w Ema.
Cavatina z 1 aktu opery Rossiniego:
CYRILKA SEWILSKA
 pan Hrobowski.

WALWA
Slatscher
 Waudivelle in 1 Akt, mir bekanntest Melobien verbesfen.
 Personen:
 Herr Robert Luffcher Wabe
 Klärchen, seine Tochter
 Gottlieb Fiedler, ein Schreiber, ihr Bräutigam
 Frau Kampele-Wittentim Grimebergem, dessen Tante
 Gouven

Informacje o planowanym wznowieniu działalności przez Teatr Polski i Operę Poznańską pojawiły się w porannym wydaniu „Głosu Wielkopolskiego” z 23 lutego 1945 roku jeszcze w czasie likwidowania ostatnich punktów niemieckiego oporu. Anonimowy autor z radością ogłaszał: „Szybko budzi się z pięcioletniego letargu życie artystyczne i kulturalne naszego miasta!”¹. W kolejnych dniach na łamach tej gazety zaczęły pojawiać się opisy zniszczeń i strat poniesionych przez Poznań w wyniku zaciętych walk prowadzonych pomiędzy 22 stycznia a 23 lutego². Przerażającym paradoksem jest fakt, że naruszona w niewielkim stopniu w trakcie niemieckiej okupacji struktura miejska uległa zagładzie w ciągu 33 dni militarnych zmagania. W numerze z 27 lutego podana została informacja o spaleniu przez Niemców gma-

- 1 „Głos Wielkopolski” (dalej: GWłkp) 1945, nr 7 z piątku 23 lutego, s. 2. We wszystkich cytowanych w niniejszym szkicu fragmentach artykułów z tej gazety zachowano oryginalną pisownię, składnię i interpunkcję. Należy przypomnieć, że pierwszy numer „Głosu Wielkopolskiego” ukazał się 16 lutego, jeszcze w trakcie walk, a pierwszym redaktorem naczelnym został por. Józef Pawłowski, kierownik ówczesnego Wojewódzkiego Urzędu Informacji i Propagandy. Zob. C. Kubalik, *Renesans życia literackiego Poznania (luty–lipiec 1945). Część pierwsza*, „Kronika Miasta Poznania” 1987, nr 2, s. 35–39.
- 2 Zob. m.in. Z. Szumowski, *Bitwa o Poznań 1945*, Poznań 1971; idem, *Boje o Poznań 1945*, wyd. 2, Poznań 1985; K. Olejnik, *Wyzwolenie Poznania w 1945*, w: *Dzieje Poznania*, t. 2, cz. 2, red. J. Topolski, L. Trzeciakowski, Warszawa–Poznań 1998, s. 1509–1529; M. Karalus, M. Krzyżaniak, *Poznań 1945. Bitwa o miasto w fotografii i dokumentach*, Poznań 2010; K. Strykowski, *Poznań '45. Ostatni rok wojny i pierwszy rok odbudowy*, Poznań 2013; M. Krzyżaniak, *Obraz bitwy o Poznań (1945) w świetle dokumentów i materiałów niemieckich*, Poznań 2015; idem, *Bitwa o Poznań (styczeń–luty 1945)*, „Kronika Miasta Poznania” 2015, nr 1, s. 7–25.

chu Biblioteki Raczyńskich, w którym wcześniej okupanci „usadowili się na galerii z bronią przeciwczołgową”. W tej samej relacji opisano przerażający stan poznańskiego śródmieścia, które – jak ówczesnie oszacowano – „spaliło się [...] według ogólnikowych obliczeń w 75%”. Dalej następowało zestawienie:

Stary Rynek, Plac Świętokrzyski, Zielone Ogródki, Plac Bernardynów, Plac Nowomiejski, ulice: Wielka, Wodna, Woźna, Wielkie Garbary, Chwaliszewo, św. Marcina, Plac Wolności i Nowa są prawie całkowicie spalone. W gmachu ratusza ocalała sala królewska z pomnikiem króla Stanisława Augusta oraz wieża zegarowa z kozami. Pałace Działyńskich i Mielżyńskich są wypalone do piwnic. Zniszczony jest gmach archiwum państwowego na Górze Zamkowej, spalony całkowicie Bazar, Bank Kwilecki i Potocki po stronie frontowej, gmach wydawnictw św. Wojciecha, kinoteatry Słońce, Apollo, Metropolis. Uszkodzone są poważnie: gmach wojewódzki, dawne Kolegium Jezuickie, spłonęła Szkoła Sztuki Zdobniczej. Ocalała natomiast Fara i Kościół Pana Jezusa³.

Według ustaleń jednego ze współczesnych badaczy zniszczenia Starego Rynku

dochodziły do 60 procent. Z budynków oznaczonych numeracją od 1 do 100 na Starym Rynku osiemdziesiąt obiektów zostało zupełnie strawionych przez pożary, przy czym część z nich, niezależnie od wypalenia, była poważnie uszkodzona przez pociski i bomby. Dwadzieścia budynków ocalało od płomieni, w tym piętnaście kamienic w zewnętrznej zabudowie i pięć w zabudowie wewnętrznej. [...] Z monumentalnych gmachów Starego Rynku, które wszystkie

3 *Cenne zabytki pastwą nieszczęsnych żywiołów*, GWlkp 1945, nr 10 z wtorku 27 lutego, s. 2. Zob. F. Jaśkowiak, *Zabytki poznańskie po pożodze 1945*, Poznań 1945; Z. Grot, *Wyzwolenie Poznania w roku 1945*, „Przegląd Zachodni” 1953, nr 6–8, s. 431–449. M. Olszewski, *Straty i martyrologia ludności polskiej w Poznaniu 1939–1945*, Poznań 1973; S. Okęcki, *Wyzwolenie Poznania 1945*, Warszawa 1975; P. Zaremba, *Pierwsze poznańskie dni 1945 roku*, Poznań 1980; B. Polak, *Wyzwolenie w 1945 roku. Festung Posen w ogniu*, w: *Poznańskie fortyfikacje*, red. B. Polak, Poznań 1988, s. 203–224; *Raport o stratach wojennych Poznania 1939–1945*, red. A. Sakson, A. Skarzyński, Poznań 2008.



Il. 24 Defilada Wojska Polskiego na ul. 27 Grudnia i placu Wolności z okazji kapitulacji hitlerowskich Niemiec (9 maja 1945)

uległy uszkodzeniu lub spaleniu, szczęśliwie stosunkowo najmniej ucierpiał ratusz, ponieważ nie został w całości wypalony. Przed pożarem uratowana została część najcenniejsza i najstarsza, tj. pierwsze piętro, parter i piwnice. Spaliły się natomiast dwie wyższe kondygnacje ratusza i zniszczony został charakterystyczny hełm wieży, zbudowany w 1782 r., a także jej wnętrze.

Pozostałe obiekty, jak Odwach, pałac Działyńskich czy dom Mielżyńskich, wypalone były całkowicie, jakkolwiek uratowały się w większości mury zewnętrzne i część, chociaż uszkodzonych fasad⁴.

W zestawieniu strat zredagowanym przez władze w sierpniu 1945 roku „za uszkodzone uznane zostały 5832 budynki”, spośród których

4 H. Kondziela, *Zniszczenia w czasie wojny 1939–1945*, w: *Stare Miasto w Poznaniu. Zniszczenia – odbudowa – konserwacja 1945–2016*, red. i konsultacja nauk. I. Błaszczyk, Poznań 2017, s. 49–50.



Il. 25 Zniszczona kamienica na narożniku dzisiejszych ulic 27 Grudnia i Ratajczaka po zakończeniu walk o Poznań w 1945 roku. W tle widoczny budynek Arkadii (dawnego, tzw. drugiego, Teatru Miejskiego wzniesionego w latach 1878–1879)

1144 praktycznie przestało istnieć⁵. Na liście unicestwionych gmachów nie znalazły się siedziby poznańskich scen. Szczęśliwym trafem, pomimo toczących się wokół walk i silnego ostrzału artyleryjskiego, oba teatry przetrwały kataklizm wojenny. Noszące piętna nadpaleń i ślady po pociskach, splądrowane gmachy Teatru Wielkiego i Teatru Polskiego nie wymagały radykalnej odbudowy. Szczególne emocje musiał budzić Teatr Polski otoczony niemal wyłącznie wypalonymi ruinami. Budynek, jak pisał Stanisław Hebanowski, „został uratowany dzięki odwadze i poświęceniu polskich pracowników zatrudnionych

5 Zob. K. Strykowski, op.cit., s. 197. Ta ciekawie napisana i udokumentowana monografia stanowiła dla mnie ważny punkt odniesienia w zakresie problematyki społeczno-politycznej.

w Reichsgautheater, którzy stłumili pożar przerzucający się z przyległych budynków”⁶. Ogień strawił jedynie magazyn rekwizytów i kostiumów znajdujący się w prawym skrzydle. Korespondent „Głosu Wielkopolskiego” stwierdził, iż tak „niewielkie” zniszczenia teatru usytuowanego w dzielnicy, w której toczyły się walki „o każdy dom”, stanowią „zaiste cudowny zbieg okoliczności i dowód specjalnej opieki Muz nad Świątynią Sztuki stołecznego miasta Poznania”⁷.

Mieszkańcy stolicy Wielkopolski mogli niemal natychmiast po wyzwoleniu spod niemieckiej okupacji uczestniczyć w imprezach kulturalnych przygotowanych przez polskich twórców. Trudno dziś bez emocji czytać prasowe zapowiedzi i relacje z tych wydarzeń umieszczone zazwyczaj pomiędzy wiadomościami z frontu, opisami niemieckich zbrodni, artykułami przedstawiającymi próby zaspokojenia najbardziej elementarnych potrzeb aprowizacyjnych i sanitarnych, komunikatami władz przestrzegającymi przed nękającymi ludność epidemiami i wszechobecnym głodem⁸... Intensywność i różnorodność życia kulturalno-artystycznego w tak szczególnym okresie może współcześnie budzić niedowierzanie i podziw. Czesław Kubalik, poznański dziennikarz, społecznik i poeta, wspominając pierwsze tygodnie odradzającego się w mieście „polskiego życia”, podkreślał, iż „każdy utwór Chopina oraz poezja polska deklamowana w tych dniach publicznie, pełnym głosem, zawsze głęboko wzruszała i budziła entuzjazm”⁹.

Już w ostatnim tygodniu lutego 1945 roku w mieście rozpoczęła działalność cyrk Olimpia kierowany przez dyrektora Płaczkę. Po serii występów w Poznaniu 2 marca zespół „wyruszył w objazd po terenie województwa. Zysk z pierwszych przedstawień dyrekcja przeznaczyła

6 S. Hebanowski, *Teatr Polski w latach 1945–1959*, w: *Teatr Polski w Poznaniu 1875–1975*, red. A. Jakimiec, Poznań 1975, s. 26. Hebanowski pisał: „Jeszcze w czasie walk o Cytadelę, po oswobodzeniu części miasta przez Armię Radziecką, aktor Marian Leszcz-Mirski przystąpił do uporządkowania Teatru Polskiego. W kilka dni po wyzwoleniu przewieziono około 4000 tomów biblioteki (m.in. rękopisy Zapolskiej, Błazińskiego) przeznaczony przez hitlerowców na spalenie, a ukrytej przez Polaków w zakamarkach Teatru Wielkiego” (ibidem).

7 *Teatr Polski w Poznaniu przed otwarciem sezonu*, GWlkp 1945, nr 25 z piątku 16 marca, s. 3.

8 Zob. T. Światała, *Marzec 1945 roku w Poznaniu (kalendarium wydarzeń)*, „Kronika Miasta Poznania” 1986, nr 1, s. 55–88.

9 C. Kubalik, *Początki życia kulturalnego Poznania w roku 1945*, „Kronika Miasta Poznania” 1958, nr 4, s. 50.



Il. 26 Defilada wojskowa przed prezydentem Bolesławem Bierutem. W tle zniszczone mury zamku cesarskiego od strony zachodniej (8 marca 1945)

na cele zniszczonego przez wroga Państwa”¹⁰. Także w piątek 2 marca reaktywowana redakcja Radia Poznań nadała pierwszą (od 3 września 1939), dwugodzinną audycję. Tymczasowa siedziba rozgłośni mieściła się w budynku Wojewódzkiego Urzędu Informacji i Propagandy (przy ówczesnej ul. Chełmońskiego 21), a sygnał przekazywany był początkowo za pośrednictwem kabla do... ulicznych głośników usytuowanych przy ulicach Berwińskiego i Wyspiańskiego oraz przy Rynku Łazarskim¹¹. Soli-

10 *Pierwszy cyrk poznański rozpoczął pracę*, GWlkp 1945, nr 14 z soboty 3 – niedzieli 4 marca, s. 4.

11 W dniu 12 marca 1945 roku redakcja Radia Poznań przeniosła się do nowej, usytuowanej w klasycyzującej willi z początku XX stulecia, stałej już siedziby przy ul. Berwińskiego 5. W czasie okupacji przez pewien czas w budynku tym mieszkał namiestnik Rzeszy w Kraju Warty Arthur Greiser. Jednak oficjalna (z udziałem przedstawicieli władz ogólnopolskich, wojewódzkich, miejskich i partyjnych) inauguracja działalności

ści moskiewskiego Teatru Wielkiego wystąpili 3 marca w sali Wojewódzkiego Urzędu. Towarzyszący żołnierzom 1. Frontu Białoruskiego artyści zaprezentowali utwory Chopina oraz arie z oper Mozarta i Moniuszki. Poznańska publiczność entuzjastycznie przyjęła *Poranek muzyki i słowa polskiego* zorganizowany 4 marca przez Wojewódzki Komitet Opieki Społecznej „w sali Parku Wilsona” (prawdopodobnie w pomieszczeniu Studium Wychowania Fizycznego). Program imprezy został ułożony niezwykle starannie. Widzowie mogli wysłuchać występu pianisty Mieczysława Wojciechowskiego, który grał m.in. utwory Chopina. Aktor Jan Szulc recytował wiersze Wojciecha Bąka i Antoniego Słonimskiego. Pieśni Mieczysława Karłowicza zaśpiewała Dudi Falakówna. Spore emocje wywołał skrzypek Jan Popiałkiewicz, który wykonał *Poloneza A-dur* Wieniawskiego. W sprawozdaniu z tego wydarzenia można przeczytać, iż „świat śpiewaczy reprezentował utalentowany młody śpiewak Stefan Stuligrosz, który przedstawił *Zawód* Karłowicza i *Krakowiaka* Noskowskiego. Na gorące życzenia ob. Dudi Falakówna odśpiewała poza programem *Pieśń Floriana*, a ob. Stefan Stuligrosz *Pieśń rycerską* Moniuszki”. Na zakończenie publiczność mogła wysłuchać fragmentów muzyki z *Halki* „w wykonaniu orkiestry. Solistom akompaniował dyrygent Opery poznańskiej ob. Wiktor Buchwald. Konferansjerkę prowadził żywo, z werwą i humorem – speaker poznańskiego Radia – ob. Strugarek”¹². W swoich wspomnieniach Stefan Stuligrosz podkreślał, że „ten pamiętny koncert upłynął w atmosferze niezwykle podniosłej, a wszyscy artyści natchnęli wykonywane przez siebie utwory taką żarliwością i uczuciem,

poznańskiej rozgłośni nastąpiła 3 czerwca 1945 roku (zob. *Radio poznańskie symbolem niezniszczalności ducha polskiego. Uroczystości z okazji otwarcia radiostacji w Poznaniu*, GWłkp 1945, nr 96 z poniedziałku 4 czerwca, s. 3). Zdjęcia z uroczystości otwarcia poznańskiej rozgłośni opublikował „Głos Wielkopolski” (1945, nr 97 z wtorku 5 czerwca, s. 2). Stanisław Kubiak pisał, że właśnie 3 czerwca 1945 roku „rozgłośnia poznańska nadała pierwszy w Polsce Ludowej normalny program antenowy przez nowo zbudowany nadajnik o mocy 1,5 kW. W tym dniu transmitowano również uroczysty koncert z auli Uniwersytetu Poznańskiego”. S. Kubiak, *35 lat pracy Polskiego Radia w Poznaniu*, „Kronika Miasta Poznania” 1962, nr 4, s. 43–55. Instalacja nadawcza poznańskiej rozgłośni znajdowała się przy ul. Bukowskiej 53. Według ustaleń Krzysztofa Strykowski (op. cit., s. 292) „do budowy urządzeń została wykorzystana aparatura i części z radiostacji z Jankowa pod Gnieznem, która w czasie okupacji wykorzystywana była do zagłuszenia radiostacji zagranicznych. Z powodu zupełnego zniszczenia nie można było wykorzystać urządzeń nadawczych radiostacji z Cytadeli”.

12 GWłkp 1945, nr 16 z wtorku 6 marca, s. 3.

że zebrani w sali zatracili niemal poczucie rzeczywistości”¹³. Po kilkukrotnych bisach artyści wspólnie ze słuchaczami zaśpiewali *Mazurka Dąbrowskiego*.

O szybkim rozwoju i odbudowywaniu rozgłośni poznańskiej po wojennym kataklizmie świadczy fakt, że już 4 kwietnia została nadana pierwsza audycja, w trakcie której muzyka była wykonywana na żywo. Piotr Frydryszek pisał, iż właśnie w tym dniu „wystąpili chórzyści sekcji artystycznej Związku Walki Młodych koła Poznań-Śródmieście i 16-letnia akordeonistka”. 12 kwietnia słuchacze mieli możliwość wysłuchania audycji regionalnej, „opracowanej przez Jana Bzdęgę z Domachowa, w której wzięli udział dudziarze i chór ludowy”¹⁴.

Pierwszym oficjalnym wydarzeniem rozpoczynającym (7 marca 1945) powojenne dzieje Teatru Polskiego była... uroczysta akademicka uświetniająca wizytę prezydenta Bolesława Bieruta. Oprócz ówczesnego przywódcy państwa na widowni zasiedli m.in. naczelny wódz polskich sił zbrojnych gen. Michał Rola-Żymierski, komendant wojenny Poznania płk Mikołaj Smirnow, prezydent Poznania Feliks Maciejewski, a także oficerowie Wojska Polskiego i Armii Czerwonej. Po przemówieniach, w których Bierut i Maciejewski przedstawili plany odbudowy miasta, nastąpiła część artystyczna. Publiczność mogła wysłuchać występów „Miejskiego Chóru Męskiego pod dyr. Stanisława Kwaśnika oraz orkiestry związku zawodowego muzyków pod batutą dyrygenta Gościniaka”¹⁵.

W marcu 1945 roku dyrekcję Teatru Polskiego objął dobrze znany wielkopolskiej publiczności aktor, reżyser i niezwykle sprawny organizator Władysław Stoma, który prowadził już poznańską scenę od września 1938 roku aż do wybuchu wojny. Według Hebanowskiego jego aktorstwo „cechowały wyrazistość, zawieszony humor oraz drobiazgowo opracowane role [...]. Kierował się przy tym nieomylną obserwacją podpartą wnikliwą analizą roli, wspaniałym zrównoważeniem słowa

13 S. Stuligrosz, *Droga do śpiewania*, w: *Pierwsze lata. Wspomnienia poznaniaków o latach 1945–1948*, wybór, oprac., przedmowa T. Świtła, Poznań 1980, s. 260–261.

14 P. Frydryszek, *Od Radja Poznańskiego do Radia Merkury*, „Kronika Miasta Poznania” 1997, nr 2, s. 315. Warto przypomnieć, że 20 lipca 1945 roku poznańska rozgłośnia przeprowadziła pierwszą po wojnie transmisję meczu piłkarskiego.

15 *Poznań gości w swych murach Prezydenta Rzeczypospolitej*, GWlkp 1945, nr 19 z piątku 9 marca, s. 1.

Il. 27 Schody przed wejściem do Opery Poznańskiej porządkowane przez niemieckich jeńców w 1945 roku. W tle widoczny fragment ul. Aleksandra Fredry



i gestu”¹⁶. Grający przede wszystkim role charakterystyczne artysta, „wychowany dla sceny przez Rapackiego, Ładnowskiego, Frenkla, Śliwickiego”, był – jak pisała Ewa Guderian-Czaplińska – „z wyboru i rodowodu aktorem dawnego typu, postacią dziewiętnastowieczną, barwną, wyrazistą, ale też był artystą niezwykle przywiązany do tej części polskiej tradycji teatralnej, którą można nazwać *tradycją Rozmaitości*”¹⁷.

16 S. Hebanowski, *Władysław Stoma*, „Kronika Miasta Poznania” 1969, nr 3, s. 102.

17 E. Guderian-Czaplińska, *Teatralna Arkadia. Poznańskie teatry dramatyczne 1918–1939*, Poznań 2004, s. 243. W ostatnim rozdziale książki autorka scharakteryzowała poznańską dyrekcję Stomy w latach 1938–1939 (zob. s. 240–256). Należy przypomnieć, iż ten rodowity Wielkopolec (ur. 1888 w Środzie Wielkopolskiej), uczestnik powstania wielkopolskiego, w latach 1918–1925 był aktorem Teatru Polskiego w Poznaniu. Następnie występował na scenach warszawskich (1925/26 – Teatr Narodowy, 1926/27 – Teatr Polski). Zob. E. Guderian-Czaplińska, *Stoma Władysław Jan, właśc. Władysław Łuczak*



Il. 28 Zniszczony magazyn rekwizytów i dekoracji Opery Poznańskiej po zakończeniu walk o Poznań w 1945 roku

Stoma zasłynął jednak przede wszystkim jako sprawny zarządca i organizator życia teatralnego dzięki trwającej jedenaście sezonów dyrekcji Teatru Miejskiego w Bydgoszczy (1927–1938)¹⁸. Unikający skrajnych eksperymentów artystycznych, umiejętnie łączący nowości z klasyką, wprowadzający na afisz farsy i wodewile, nastawiony na dotarcie do jak najszerszych grup publiczności Stoma już przed wojną „dopasował się do najlepiej w Poznaniu przyjmowanego modelu teatru”¹⁹. Jego powojenna nominacja nie była więc dla nikogo zaskoczeniem. Stoma

(1888–1968) [hasło], w: *Polski słownik biograficzny*, t. 44, red. A. Romanowski, Warszawa-Kraków 2006–2007, s. 101–103 (tu m.in. szczegółowa bibliografia); *Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. 2: 1900–1980, red. zespół pod kier. Z. Wilskiego, Warszawa 1994, s. 669–671. Swoją „drugą dyrekcję poznańską” Stoma sprawował do końca sierpnia 1948 roku. Zob. także E. Kalemba-Kasprzak, *Teatr Polski po 1945 – dyrekcje, sezony, wydawnictwa*, w: *Twierdza i teatr. Księga jubileuszowa Teatru Polskiego w Poznaniu 1875–2000*, red. K. Kurek, Poznań 2000, s. 33–34.

- 18 Zob. J. Formanowicz, *Historia Teatru Miejskiego w Bydgoszczy 1920–1939*, Warszawa 1978.
19 E. Guderian-Czaplińska, *Teatralna Arkadia...*, s. 256. W podobnym tonie oceniał powojenną dyrekcję Stomy (marzec 1945 – lipiec 1948) Stanisław Hebanowski, który zwrócił uwagę na „brak odwagi wprowadzania na scenę sztuk nie sprawdzonych na innych

w marcu 1945 roku musiał skoncentrować się przede wszystkim na pracach remontowych i administracyjnych, odbudowaniu zespołu oraz stworzeniu repertuaru sezonu 1945/46.

Przed pierwszą powojenną premierą na scenie Teatru Polskiego zorganizowano kilka istotnych imprez. Trzeba odnotować przede wszystkim *Poranek artystyczny* przygotowany przez zastępcę Stomy Mariana Leszcz-Mirskiego wraz z artystami poznańskimi. W niezwykle rozbudowanym programie występu zaprezentowanego w niedzielę 18 marca i powtórzonego 21 marca 1945 roku wzięli udział poznańscy aktorzy, soliści operowi, tancerze i muzycy. Można stwierdzić, że *Poranek artystyczny* stanowił swoisty przegląd „sił i środków” ówczesnego poznańskiego środowiska artystycznego. Podpisujący się inicjałami „t.s.” autor recenzji opublikowanej na łamach „Głosu Wielkopolskiego” podkreślał, iż całość była wielokrotnie przerywana „frenetycznymi oklaskami”²⁰. Jako pierwszy wystąpił Leszcz-Mirski, który „z dużą dozą dynamiki recytatorskiej” wygłosił *Prolog do Warszawianki* Stanisława Wyspiańskiego. Orkiestra pod dyktando Wiktora Buchwalda wykonała uwerturę do *Halki* Moniuszki. Szczególnie gorąco przyjęto fragmenty Mickiewicza *Pana Tadeusza* w interpretacji Katarzyny Żbikowskiej. Janina Tomiakówna recytowała wiersz Or-Ota (pseud. Artura Oppmana) *Stach*. Na scenie zaprezentowali się także śpiewacy (Stuligrosz, Sypniewski, Szpringer, Gruszczyński, Fechner, Stroińska-Doruchowa) wykonujący utwory polskich kompozytorów. W przerwie „udostępniono publiczności i Wystawę Plastyków w foyer Teatru gromadzącą dorobek malarzy, grafików i rzeźbiarzy poznańskich”²¹. W drugiej części wystąpił solista

scenach i konwencjonalna, pozbawiona twórczej ambicji reżyseria większości sztuk”. S. Hebanowski, *Teatr Polski...*, s. 30.

20 t.s., *Debiut artystów poznańskich na scenie Teatru Polskiego*, GWlkp 1945, nr 29 ze środy 21 marca, s. 3.

21 Ibidem. Czesław Kubalik (*Początki życia kulturalnego...*, s. 51) wspominał, że na otwartej 18 marca wystawie „wyróżniała się *Madonna z Dzieciątkiem* prof. Władysława Rogulskiego, rozstrzelanego podczas okupacji; *Pejzaż z Puszczykowa* oraz studium głowy Hieronima Maliny i grafiki Wronieckiego, a wreszcie doskonałe prace Wacława Taranczewskiego, szczególnie jego *Motyw z Krakowa*”. Organizatorem wystawy na foyer teatru był malarz Marian Szmańda, który pełnił wtedy funkcję kierownika referatu plastyki w Wydziale Kultury i Sztuki Zarządu Miejskiego. Konstanty Kalinowski (*Dwa-dzieścia lat plastyki poznańskiej 1945–1965*, cz. 1: 1945–1948, „Kronika Miasta Poznania” 1964, nr 2, s. 38) odnotował, iż „w dniu 3 czerwca otwarto następną, drugą wystawę prac poznańskich plastyków, czynną do 1 lipca 1945 r. w salach Muzeum Wielkop-



Il. 29 Fragment bramy wjazdowej w zniszczonej kamienicy usytuowanej do lutego 1945 roku przed Teatrem Polskim

Opery Poznańskiej Antoni Warchalewski, prezentując utwory Moniuszki i Leoncavalla. Licznie zgromadzona publiczność mogła zobaczyć duet baletowy Heleny Kwaśniewskiej i Bronisława Mikołajczaka „w mazurze Copela, który mimo niedociągnięć technicznych uradował oko i serce widowni barwnością stroju i dziarskością rytmu ludowego”²². Również w tej części wieczoru wystąpiła orkiestra pod dyrekcją Buchwalda. Na scenie zbudowana została „pomysłowa dekoracja stylizowanego orła polskiego”²³.

22 marca w Teatrze Polskim odbył się pierwszy po wyzwoleniu Czwartek Literacki zorganizowany „przez Związek Zawodowy Litera-

skiego. Stanowiła ona punkt wyjścia dla organizacji Związku Polskich Artystów Plastyków w Poznaniu. W wystawie wzięło udział około 40 malarzy, rzeźbiarzy i grafików [...]”. Zwiedzający mogli zobaczyć m.in. obrazy namalowane przez Zofię Dziurzyńską-Rosińską, Erwina Elstera, Wacława Taranczewskiego, Hieronima Malinę, Józefa Krzyżńskiego, Mariana Szymańdę i Jana Spsychalskiego.

22 t.s., op.cit.

23 Ibidem.



Il. 30 Zrujnowana w wyniku działań wojennych kamienica przed Teatrem Polskim w 1945 roku. Na ocalałych fragmentach murów widoczne są gabloty z afiszami informującymi o bieżącym repertuarze

tów i redakcję czasopisma literackiego «Zdroje» w Poznaniu²⁴. Oprócz omówienia programu planowanego pisma zaprezentowano dokonania przedstawicieli poznańskiego środowiska literackiego. Felicja Szuster przeczytała opowiadanie *Spotkania*, swoje wiersze (z tomu *Głód przesyty*) przedstawił Czesław Kubalik, a Marian Leszcz-Mirski recytował utwory Teodora Śmiełowskiego. Kolejnym wystąpieniem towarzyszyła muzyka wykonywana przez skrzypka Mieczysława Giżelskiego i pianistę

24 Tradycja Czwartków Literackich w Poznaniu wznowiona, GWlkp 1945, nr 37 z czwartku 29 marca, s. 3. Należy wyjaśnić, iż po objęciu funkcji kierownictwa redakcji przez Jarosława Iwaszkiewicza podjęto decyzję o zmianie nazwy czasopisma, które zaczęło się ukazywać jako dwutygodnik „Życie Literackie” od czerwca 1945 roku. Informację o powierzeniu funkcji Iwaszkiewiczowi opublikował „Głos Wielkopolski” (1945, nr 75 z niedzieli 13 maja, s. 3) w związku z pobytem pisarza w Poznaniu i spotkaniem z publicznością w ramach Czwartku Literackiego (17 maja). O zmianie tytułu zob. „Zdroje” przekształcone w „Życie Literackie”, GWlkp 1945, nr 88 z niedzieli 27 maja, s. 3. Iwaszkiewicz był redaktorem naczelnym do końca 1945 roku. W następnym roku funkcję objął Wojciech Bąk. Wydawany przez poznański oddział Związku Zawodowego Literatów Polskich dwutygodnik ukazywał się do listopada 1946 roku. Kłopoty finansowe oraz środowiskowe konflikty przyczyniły się do upadku gazety.

Mariana Szcześnowskiego. Uczestnik i współtwórca spotkania wspominał „tłumy publiczności, jakich nie oglądał przed wojną pałac Działyńskich, spalony i leżący teraz w ruinach...”²⁵. Zdarzenie to zainicjowało powrót do – sięgającej okresu międzywojennego – tradycji regularnie organizowanych Czwartków Literackich. Miejscem kolejnych spotkań stała się sala Biblioteki Miejskiej przy ówczesnej ul. Walki Młodych 35, a wiersze i prozę przedstawiali zazwyczaj aktorzy Teatru Polskiego. W trakcie „pierwszego sezonu” powojennych Czwartków, do końca lipca 1945 roku, odbyło się jeszcze osiem imprez, których uczestnicy mogli wysłuchać Wojciecha Bąka (10 maja)²⁶, Jarosława Iwaszkiewicza (17 maja)²⁷, Eugeniusza Żytomirskiego (24 maja)²⁸, Romana Kołoniczkiego (7 czerwca)²⁹, Wandę Karczewską (14 czerwca)³⁰, Tadeusza Fangrata (21 czerwca)³¹, współtwórców poznańskiej grupy poetyckiej „Prom” (5 lipca)³² i Halinę Brodowską (19 lipca)³³. Recenzje i omówienia poszczególnych spotkań regularnie publikował „Głos Wielkopolski”, w ukazującym się od kwietnia niedzielnym (!) dodatku „Literatura i Sztuka”.

Pod koniec marca rozpoczęły się w Teatrze Polskim próby do pierwszej powojennej premiery – sztuki Stefana Żeromskiego *Uciekła mi przepióreczka*. W jednym z artykułów zapowiadających spektakl scharakteryzowano nowy program artystyczny Stomy oparty na zasadzie „demokratyzacji sztuki” oraz idei „teatru dla wszystkich”. Autor tekstu, podpisujący się inicjałami „T.P.”, w swojej wyraźnie zideologizowanej wypowiedzi stwierdzał, że

25 C. Kubalik, *Początki życia kulturalnego...*, s. 51.

26 Zob. W. Powell, *Obrona poezji. Na marginesie „Czwartku Literackiego” z Wojciechem Bąkiem*, GWłkp 1945, nr 75 z niedzieli 13 maja, s. 3.

27 Zob. W. Powell, *Iwaszkiewicz na „słowo honoru”... Refleksje z Czwartku Literackiego*, GWłkp 1945, nr 82 z niedzieli 20 maja, s. 4.

28 Zob. GWłkp 1945, nr 88 z niedzieli 27 maja, s. 3.

29 Zob. S. Krokowski, *Ostatni Czwartek Literacki*, GWłkp 1945, nr 102 z niedzieli 10 czerwca, s. 3.

30 Zob. T. Śmiełowski, *Pieśniarka morza (z Czwartku Literackiego)*, GWłkp 1945, nr 109 z niedzieli 17 czerwca, s. 3.

31 Zob. W. Powell, *Literaci węgierscy w Poznaniu*, GWłkp 1945, nr 116 z niedzieli 24 czerwca, s. 4. W trakcie spotkania zaprezentowana została twórczość węgierskich poetów – Józsefa Attili (1905–1937) i Endrego Adyego (1877–1919).

32 Grupę współtworzyli Edwin Herbert, Bronisław Przyhuski, Zygmunt Psarski. Zapowiedź spotkania opublikował „Głos Wielkopolski” (1945, nr 123 z niedzieli 1 lipca, s. 3).

33 Zob. W. Powell, *Bilans pierwszego sezonu Czwartków Literackich*, GWłkp 1945, nr 152 z poniedziałku 30 lipca, s. 3.



Il. 31 Zniszczone kamienice na ul. 27 Grudnia. Widok od strony dzisiejszej ul. Kantaka.
Po prawej stronie widoczny fragment budynku Teatru Polskiego

zasadą dyrekcji będzie utworzenie teatru prawdziwie polskiego. Do repertuaru wejdą przede wszystkim utwory autorów polskich – nie tylko znanych, lecz również debiutujących. Idea demokratyczna wpłynąć musi do teatru i od strony sceny – i szeroką falą zapełnić widownię.

W cytowanej wypowiedzi znalazły się także uwagi dotyczące dokonanej przez Niemców przebudowy wnętrza teatru, czego następstwem było zmniejszenie liczby miejsc na widowni („w 1939 widownia mogła pomieścić ponad 600 widzów – w obecnym stanie łącznie z krzesłami dostawnymi liczy zaledwie 394 miejsca”³⁴).

Premiera dramatu Stefana Żeromskiego *Uciekła mi przepióreczka* odbyła się zgodnie z zapowiedziami w piątek, 27 kwietnia 1945 roku, o godzinie 16. Przed rozpoczęciem spektaklu do licznie zgromadzonej publiczności przemówił Władysław Stoma,

34 T.P., *Przed inauguracyjnym przedstawieniem Teatru Polskiego*, GWlkp 1945, nr 58 ze środy 25 kwietnia, s. 4.



Il. 32 Scena zbiorowa z przedstawienia sztuki *Uciekła mi przepióreczka* Stefana Żeromskiego – pierwszej powojennej premiery Teatru Polskiego w Poznaniu (prem. 27 kwietnia 1945)

który – dając wyraz swej radości z powrotu na opuszczony posterunek – opowiedział m.in. dzieje zwycięskiej walki z ogniem i bombami stoczonej przez bohaterów robotników teatru i podkreślił trudności, które zwalczyć musiał, zanim zmontował pierwsze przedstawienie³⁵.

Widzowie wysłuchali też przemówień wicewojewody Widy-Wirskiego i prezydenta Maciejewskiego.

Z popremierowej recenzji, którą Eugeniusz Żytomirski opublikował na łamach „Głosu Wielkopolskiego”, nie można dziś zrekonstruować

35 E. Żytomirski, *Uciekła mi przepióreczka St. Żeromskiego w Teatrze Polskim. Otwarcie sezonu teatralnego w Poznaniu*, GWłkp 1945, nr 62 z niedzieli 29 i poniedziałku 30 kwietnia, s. 4. W obsadzie spektaklu znaleźli się: Hanna Bielska (Dorota), Helena Czechowska (Księżniczka), Józef Andrzejewski, Roman Dereń (Bęczkowski), Aleksander Dzwonkowski (Kleniewicz), Lucjan Dytrych (Ciekocki), Mieczysław Jasiński (Smugon), Władysław Neubelt (Małowieski), Józef Niewęglowski (Zabrzeziński), Zygmunt Noskowski (Wilkosz), Kazimierz Przysański (Radostowiec), Lech Stępowski (Przełęcki). Autorem scenografii był Jan Piasecki. Reżyseria – zbiorowa.



Il. 33 *Damy i huzary* Aleksandra Fredry na scenie Teatru Polskiego (prem. 18 maja 1945)

przedstawienia. Warto jednak odnotować, że w swoich rozważaniach autor skrytykował zbyt duże skróty w tekście dramatu, a także podjął polemikę z umieszczonym w programie tekstem autorstwa Wandy Karzewskiej (ówczesnej kierowniczkii literackiej sceny). Sporo uwagi recenzent poświęcił aktorskim kreacjom, porównując je z wcześniejszymi wykonaniami dramatu. Grający Przełęckiego Lech Stępowski

wzorował się niewątpliwie na Osterwie – i słusznie, bo inaczej roli tej grać nie można. Nie znaczy to, by jego Przełęcki nie miał własnych indywidualnych akcentów. Był może bardziej amantem niż działaczem [...], był jednak człowiekiem żywym i konsekwentnym w typie.

Hanna Bielska jako Smugoniowa wniosła do swojej roli „nowe (i szczęśliwe) akcenty komediowe. W scenach o napięciu dramatycznym zdobyła się zarazem na właściwą siłę wyrazu”. Mieczysław Jasiecki w roli Smugonia „był rewelacją przedstawienia”, a jego grę „cechowała mło-



Il. 34 Zdjęcie wykonane przed zniszczonym budynkiem Opery Poznańskiej w 1945 roku. Od lewej stoją: Stanisław Miszczyk, Bolesław Horski, Zygmunt Wojciechowski, Zygmunt Szpingier, Józef Woliński, NN, Edmund Zalewski

dzieńcza szczerłość i bezpośredniość”. Helena Czechowska „stworzyła bardzo trafną postać księżniczki. Czuli się w tej roli – jako krakowska partnerka Osterwy – doskonale”. Na zakończenie recenzent podkreślił, że „cały zespół stanął na wysokości zadania”³⁶. Wielu miłośników teatru zaskoczył fakt, iż Stoma nie objął pełnej i samodzielnej reżyserii pierwszego przedstawienia. Dyrektor nie wystąpił w tak ważnej chwili również jako aktor. Tłumaczono ten fakt pracami organizacyjno-administracyjnymi, jakim w tym trudnym okresie musiał się bez reszty poświęcić.

Stoma wystąpił na scenie Teatru Polskiego dopiero w drugiej powojennej premierze (18 maja 1945), w roli Majora, w inscenizacji komedii Aleksandra Fredry *Damy i huzary*. Według opinii recenzenta „rola ta

³⁶ Ibidem. Zob. także S. Hebanowski, *Teatry poznańskie w latach 1945–1959. Część 1* (27 IV 1945–28 II 1951), „Kronika Miasta Poznania” 1962, nr 4, s. 19–20.

leżała na nim jak ulana³⁷ i była mocnym znakiem powrotu artysty na poznańską scenę. Po raz drugi poznańska publiczność obejrzała aktorską kreację Stomy dopiero pod koniec pierwszego powojennego sezonu. W *Grubych rybach* Michała Bałuckiego (prem. 16 kwietnia 1846) zagrał rolę Wistowskiego. Spektakl wyreżyserował entuzjastycznie przyjęty przez poznańską publiczność Ludwik Solski, który jednocześnie wystąpił w roli Ciaputkiewicza.

W sezonie 1945/46 wystawiono w Teatrze Polskim ogółem 14 premier (w tym 10 sztuk polskich), a zespół artystyczny liczący 34 osoby nie tylko grał na macierzystej scenie, lecz również prowadził intensywną działalność objazdową³⁸. Zdarzało się, iż w ciągu dnia grano ten sam spektakl dwukrotnie (np. o godz. 11.00 i 16.00). Największy sukces frekwencyjny odniosła inscenizacja sztuki Wandy Karczewskiej *Ziemia oskarża* (*Przejrzały oczy nasze*), której premiera odbyła się 18 sierpnia 1945 roku. Według Hebanowskiego 88 przedstawień obejrzało łącznie 42 285 widzów³⁹.

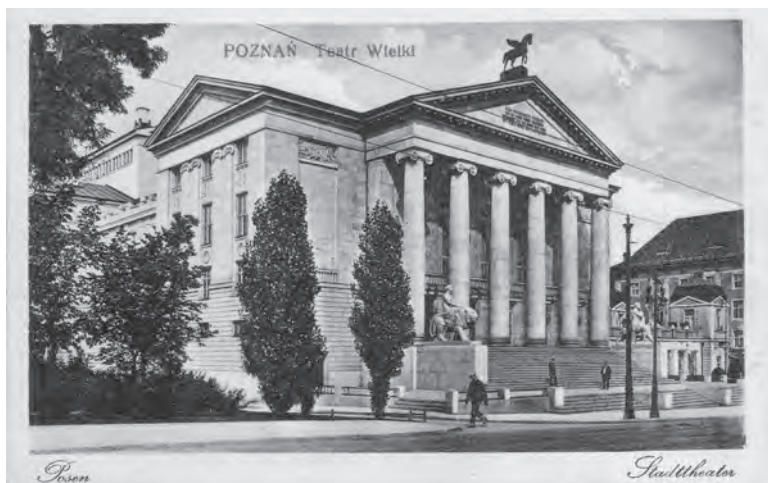
W tym samym miesiącu co Teatr Polski swoją powojenną działalność zainaugurował Poznański Teatr Marionetek⁴⁰. 17 kwietnia w sali przy

37 E. Żytomirski, „*Damy i huzary*” Aleksandra Fredry w *Teatrze Polskim*, GWlkp 1945, nr 84 ze środy 23 maja, s. 3. W obsadzie spektaklu znaleźli się m.in.: Władysław Stoma (Major), Helena Czechowska (Aniela), Antonina Podgórska (Orgonowa), Bronisława Wojciechowska (Dyndalska), Władysław Neubelt (Kapelan), Aleksander Dzwonkowski (Grzegorz), Kazimierz Przysański (Rembo), Hanna Bielska, Irena Jaglarzowa, Jolanta Skubniewska; reż. Lech Stępowski, scen. Jan Piasecki. Dwa zdjęcia ze spektaklu opublikowano na łamach „Głosu Wielkopolskiego” (1945, nr 85 z czwartku 24 maja, s. 3), w rubryce *Z teatrów poznańskich*. Warto przypomnieć, że w trakcie pierwszego powojennego sezonu Władysław Stoma wyreżyserował trzy przedstawienia – *Maturę* Laszła Fodora (prem. 5 września 1945), *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego (prem. 11 lutego 1946), *Powrót* Francisca de Croisseta i Roberta de Flersa (prem. 15 marca 1946).

38 Zob. S. Hebanowski, *Kronika powojennego pięciolecia w Teatrze Polskim w Poznaniu 1945–1950*, w: *75 lat Teatru Polskiego w Poznaniu*, Poznań 1951, s. 420–424. W pierwszym powojennym sezonie Teatru Polskiego (od 27 kwietnia 1945 do 31 sierpnia 1946) nie było letniej przerwy. Premiery dawano także w czerwcu, lipcu i sierpniu 1946 roku. Zespół dał również sporo przedstawień poza swoją siedzibą. Drugi sezon rozpoczął się 4 października 1946 roku.

39 S. Hebanowski, *Teatry poznańskie w latach 1945–1959...*, s. 20–21. Spektakl wyreżyserował Stefan Drewicz, scenografię stworzył Zygmunt Szpingier, a opracowaniem muzycznym zajął się Jerzy Młodziejowski.

40 Nazwa instytucji funkcjonowała w tej formie do sierpnia 1945 roku. 1 września opiekę nad placówką przejął Zarząd Miejski i oficjalnie zmieniono nazwę na Miejski Teatr Marionetek. Zespół aktorski (od 17 kwietnia do 31 sierpnia) tworzyli: Wiktoria Dobra,



Il. 35 Gmach dzisiejszego Teatru Wielkiego na pocztówce z początku xx wieku

ul. Walki Młodych 8 (przy kościele św. Marcina) odbyła się pierwsza premiera sezonu trwającego do końca sierpnia 1945 roku. Kierująca sceną Halina Lubicz wyreżyserowała spektakl oparty na „bajce w 3 obrazach” Henryka Żuchowskiego zatytułowanej *Śpiewak leśny* (ze scenografią Juliusza Mazura i Stanisława Fajfera oraz muzyką Ryszarda Gardy)⁴¹. Przez kolejne tygodnie zespół występował niemal codziennie (z wyjątkiem piątków) o godz. 15.00. Kolejnymi premierami były przedstawienia sztuk *Kubuś kowalem* Stanisława Krauzego oraz *W starym zamczysku* Józefa Baranowskiego (22 maja), a także *Kubuś wędrowiec* Stanisława Strugarka (2 lipca). Ostatnią inscenizacją sezonu była *Śpiąca królowna* Stanisławy Fiszer (14 sierpnia). Anonimowy autor kalendarium wydarzeń kulturalnych zamieszczonego w pierwszym powojennym, wydanym na przełomie sierpnia i września 1945 roku, numerze „Kroniki Miasta Poznania” pisał, iż w ramach swojej działalności „Miejski Teatr Marionetek odwiedził także Gniezno, Wrześnię, Jarocin, Leszno, Ostrów, Kalisz,

Irena Napieralska, Krystyna Olejniczak, Janina Ratajska, Waclaw Kędziora, Eugeniusz Kotarski, Bogdan Kujawa, Stanisław Krauze, Jan Pękała, Marian Urbaniak. Oprócz dyrektorki i reżyserki Haliny Lubicz na czele sceny stanęli: Stanisław Strugarek (kierownik literacki), Ryszard Gardo (kierownik muzyczny), Janusz Mazur (kierownik plastyczny), Stanisław Fajfer (projektant lalek).

⁴¹ *Teatr marionetek odżył w uwolnionym Poznaniu*, GWlkp 1945, nr 55 z soboty 21 kwietnia, s. 3.

TEATR WIELKI W POZNANIU

Od soboty 2 czerwca codziennie o godz. 18

KRAKOWIACY i GÓRALE

opera ludowa w 3 aktach Jana Nepomucena Kamińskiego, muzyka Karola Kurpińskiego

Udział biorą:

**Zofia Fedyczkowska - Maria Janowska - Jadwiga Musielewska -
Władysław Bratkiewicz - Antoni Farulewski - Bolesław Horski -
Stanisław Janicki - Jan Kwaśniewski - Marian Leszcz-Mirski -
Zygmunt Mariański - Radziśław Peter - Łukasz Sokołowski - Stan.
Winięcki - Ignacy Wiśniewski - Edm. Zalewski - Hugo Zathay**

Kierownictwo muzyczne: Dyr. Zygmunt Wojciechowski

Reżyseria: Bolesław Horski - Choreografia: Stanisław Miszczyk

Inscenizacja plastyczna projektu Art. mal. Zygmunta Szpingiera

Współpraca kostjumowa: Art. mal. Stefana Janasika

Wykonanie dekoracji: Art. mal. Stanisław Stefaniak

Oświetlenie sceniczne: Dyonizy Staniszewski — Maszynierja: Jan Szymkowiak

Tańce: I. Akt: Hoc - Hoc — Kujawiak - Dożynki

III. Akt: Krakowiak — Oberek — Góralski

**w wykonaniu baletu z Marią Altmanówną, Niną Grzegorzewską, Katarzyną Kas-
sówną, Heleną Kwaśniewską, Bronisławem Mikołajczakiem
i Stanisławem Miszczykiem na czele.**

Bilety są do nabycia wcześniej w kasie Teatru Wielkiego.

Kasa czynna od godz. 10–13 i od 15–18.

Il. 36 Afisz zapraszający widzów na inscenizację *Zabobonu, czyli Krakowiaków i Górali* Jana Nepomucena Kamińskiego i Karola Kurpińskiego (prem. 2 czerwca 1945)



Il. 37 Scena zbiorowa z przedstawienia *Zabobonu, czyli Krakowiaków i Górali* Jana Nepomucena Kamińskiego i Karola Kurpińskiego zrealizowanego na scenie Opery Poznańskiej w czerwcu 1945 roku

Pleszew, Krotoszyn, dając w niektórych miastach po cztery przedstawienia”. Według opublikowanych w przywołanym zestawieniu danych do połowy sierpnia „przedstawień odbyło się (normalnych) 133, na cele społeczne 8, razem 141”, a spektakle obejrzało łącznie 34 832 widzów (w tym 25 400 dzieci)⁴².

Również gmach Opery Poznańskiej przetrwał ostatni etap walk o miasto. Wewnątrz budynek był mocno zniszczony ze względu na użycie przez Niemców podziemi jako magazynów oraz punktów opatrunkowych. W trakcie walk o Cytadelę na najwyższej kondygnacji usytuowany został punkt obserwacyjny dowództwa radzieckiej artylerii, co naraziło siedzibę sceny operowej na dodatkowy ostrzał. Sporządzony przez personel techniczny wykaz strat

42 *Życie kulturalne*, „Kronika Miasta Poznania” 1945, nr 1, s. 41. Charakterystykę pierwszego sezonu przedstawił Andrzej Górny, *Dwadzieścia pięć lat Teatru Lalki i Aktora w Poznaniu*, w: *Teatr Lalki i Aktora w Poznaniu 1945–1970*, red. A. Górny, Poznań 1971, s. 5–7.

obejmował m.in. uszkodzenia lub zniszczenia: rampy, podłóg, dachu nad sceną, żelaznej kurtyny, magazynu kostiumów, okien i drzwi, instalacji oświetleniowej, telefonicznej, sygnalizacyjnej i organów elektrycznych⁴³.

Tadeusz Światała w monografii dziejów „sceny pod Pegazem” wyliczał:

Archiwum nut i instrumenty, wywiezione do fortu Radziwiłła – spłonęły, podobnie jak część kostiumów i obuwia w magazynie przy ul. 27 Grudnia. Większość kostiumów, ok. 4000 par butów i różne zapasy wywiezione przez okupanta do prowizorycznych magazynów (w Modrzu pow. Nowy Tomyśl, Rożnowo, Białężyn i Zbietki pow. Oborniki oraz Wiatrowo pow. Wągrowiec) była zbyt trudna do odzyskania z powodu zdeorganizowanego transportu. Uratowała się część dekoracji przechowywanych w dawnym cyrku „Olimpia” przy ul. Poznańskiej. Spłonęły warsztaty teatralne przy pl. Bernardyńskim⁴⁴.

Tymczasową dyrekcję odradzającej się sceny powierzono 25 lutego 1945 roku Zygmunтови Wojciechowskiemu, rodowitemu Wielkopola- ninowi, sprawdzonemu organizatorowi życia muzycznego, pianiście i dyrygentowi od 1919 roku związanemu ze scenami muzycznymi Pozna- nia⁴⁵. Nowy dyrektor musiał uporać się z remontem budynku, a przede

43 *Opera Poznańska 1919–1969*, red. J. Waldorff, Poznań 1970, s. 33. Zob. także *Państwowa Opera im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu 1945–1955*, Poznań 1955, s. 4–5; M. Dziadek, *Opera Poznańska 1919–2005. Dzieje sceny i myśli*, Poznań 2007, s. 131.

44 T. Światała, *Opera Poznańska 1919–1969. Dzieje teatru muzycznego*, Poznań 1973, s. 217–218.

45 Zygmunt Wojciechowski urodził się 16 kwietnia 1888 roku w Bninie. Studiował w konserwatorium w Hamburgu (1905–1908, klasy organów, fortepianu i teorii muzyki), a od 1909 roku w Akademii Muzycznej w Monachium (wirtuozowska klasa fortepianu Moritza Mayera-Mahra). Od 1913 roku jako pianista w kwintecie koncertował w kilku krajach Europy. Aktywnie uczestniczył w powstaniu wielkopolskim. Od 1919 roku był związany ze scenami muzycznymi Poznania. Zaczął wtedy jako pianista i dyrygent pracę w Teatrze Wielkim. Od 1 września 1929 do 1 czerwca 1933 roku z kilkumiesięcznymi przerwami był dyrektorem Teatru Wielkiego. W latach 1934–1939 prowadził objazdowy zespół operowy i operetkowy. Po wojnie kierował poznańską sceną operową od 25 lutego do 1 listopada 1945 roku (jego następcą został Zygmunt Latoszewski). Zmarł 27 października 1968 roku w Poznaniu. Zob. T. Śmiełowski, *Wojciechowski Zygmunt (1888–1968)* [hasło], w: *Wielkopolski słownik biograficzny*, red. A. Gąsiorowski,



Il. 38 Scena zbiorowa z *Zabobonu, czyli Krakowiaków i Górali* – pierwszej powojennej premiery Opery Poznańskiej (2 czerwca 1945). W środku – Małgorzata Kassówna

wszystkim podjąć działania zmierzające do skompletowania zespołu. Wojciechowski wywiązał się z tych zadań z zadziwiającą skutecznością, co z całą pewnością wynikało z jego doświadczeń zdobytych jeszcze w latach trzydziestych – jako dyrektor prowadzonego wtedy objazdowego zespołu operetkowego i operowego potrafił pracować w warunkach skrajnie trudnych.

Na przełomie kwietnia i maja 1945 roku zespół liczył już 193 osoby (w tym 14 solistów, 31 muzyków orkiestry, 53 chórzystów, 16 tancerzy). Jeszcze w kwietniu w czasie prac porządkowych w nie do końca oszklonym budynku artyści rozpoczęli występy, które przybrały formę

J. Topolski, *Warszawa–Poznań 1981*, s. 834–835; *Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. 2: 1900–1980, red. Z. Wilski, Warszawa 1994, s. 769. Interesujący opis dykcji Wojciechowskiego odnajdujemy we wspomnieniach jego następcy – Zygmunta Lato-szewskiego, *Trzy wielkie sezony*, w: *Pierwsze lata...*, s. 78–81. Zob. także T. Świata, *Opera Poznańska...*, s. 215–225 (rozdział *Druga dykcja Zygmunta Wojciechowskiego 25 II 1945 – 1 XI 1945*) oraz s. 229–248 (rozdział *Druga dykcja Zygmunta Lato-szewskiego 2 XI 1945 – 31 VII 1948*).

tw. *Wieczorów artystycznych*. Prezentacje te opierały się najczęściej na recitalu wokalnym lub instrumentalnym, a także popisach baletowych. 22 kwietnia Helena Stroińska-Doruchowa zaprezentowała pieśni Karłowicza i Noskowskiego. Tego samego wieczoru publiczność mogła usłyszeć występ klawirzysty Józefa Madeja, który zagrał koncert Kurpińskiego oraz „oryginalne melodie skandynawskie”. Na zakończenie pianista Franciszek Łukasiewicz wykonał kilka utworów Chopina⁴⁶. 26, 27, 28 i 29 kwietnia poznańska publiczność wysłuchała śpiewu Emmy Szabrańskiej, Zofii Fedyczkowskiej i Stanisławy Selmówny. W zapowiedziach prasowych można było przeczytać, że w programie znalazły się „arie z oper, pieśni, piosenki, tańce i humor”⁴⁷. Ostatni *Wieczór artystyczny* odbył się na poznańskiej scenie operowej 31 maja 1945 roku⁴⁸. Także oficjalne uroczystości organizowane w Operze były pretekstem do występów członków zespołu. W czasie akademii Polskiego Związku Zachodniego (29 kwietnia) publiczność wysłuchała popisów Emmy Szabrańskiej, Jolanty Skubniewskiej, Zygmunta Mariańskiego, Mariana Szczęsnowskiego, Józefa Kosteckiego i Mieczysława Jasiockiego. Warto dodać, iż trwająca ponad dwie godziny akademie była transmitowana „przez Polskie Radio w Poznaniu o godz. 12.15–13.45”⁴⁹. W czasie obchodów święta Trzeciego Maja orkiestra teatru pod dyktando Zygmunta Wojciechowskiego wykonała uwerturę z opery *Flis* Stanisława Moniuszki, a Zofia Fedyczkowska zaśpiewała pieśni polskich kompozytorów. Dużym wydarzeniem były recitale fortepianowe Franciszka Łukasiewicza (11 maja), Gertrudy Konatkowskiej (25 maja), Zygmunta Lisickiego (8 czerwca)⁵⁰ oraz cykl koncertów symfonicznych zainicjowany 18 czerwca. Orkiestra odradzającej się Filharmonii (wspierana przez muzyków Opery) pod dyktando Zdzisława Jahnke wykonała w tym

46 Recenzję z koncertu zamieścił „Głos Wielkopolski” (1945, nr 57 z wtorku 24 kwietnia, s. 3).

47 Zob. GWłkp 1945, nr 58 ze środy 25 kwietnia, s. 4.

48 Zob. GWłkp 1945, nr 91 ze środy 30 maja, s. 4. Daty i program wszystkich *Wieczorów artystycznych* przywołuję, opierając się przede wszystkim na sprawozdaniach prasowych. Informacje zawarte w okolicznościowym wydawnictwie jubileuszowym (*Państwowa Opera im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu 1945–1955*, Poznań 1955, s. 4–6) w kilku przypadkach są nieprecyzyjne.

49 Zob. GWłkp 1945, nr 62 z niedzieli 29 – poniedziałku 30 kwietnia, s. 8.

50 O koncercie Konatkowskiej zob. GWłkp 1945, nr 38 z wtorku 22 maja, s. 4 (zapowiedź); nr 90 z wtorku 29 maja, s. 2 (recenzja Tadeusza Nowakowskiego). Zapowiedź recitalu Łukasiewicza – zob. GWłkp 1945, nr 68 z niedzieli 6 maja, s. 3.

dniu *Symfonię nr 9 e-moll (Z Nowego Świata)* Antonina Dvořáka oraz *Koncert fortepianowy f-moll* Fryderyka Chopina (z solistą Zygmuntem Lisickim)⁵¹.

Równocześnie w kwietniu i maju trwały próby i przygotowania do pierwszej, zaplanowanej na 2 czerwca, powojennej premiery – *Zabobonu, czyli Krakowiaków i Górali* Karola Kurpińskiego i Jana Nepomucena Kamińskiego⁵². Kierownictwo muzyczne sprawował Zygmunt Wojciechowski, reżyserował Bolesław Horski, autorem scenografii był Zygmunt Szpingier. Do oryginalnego libretta dodano kuplety napisane przez Jerzego Tomskiego. Przedstawienie zostało przyjęte przez publiczność entuzjastycznie. Do końca roku zagrano je 74 razy! W podsumowaniu swojej popremierowej recenzji Tadeusz Nowakowski napisał, że „poznański zespół operowy wywiązał się ze swego zadania bardzo sumiennie i według sił – jak najlepiej”⁵³. Słowa te chyba najpełniej

51 Kolejne koncerty odbyły się 9 i 23 lipca, 20 sierpnia, 10 i 24 września, 8 października 1945 roku.

52 Magdalena Dziadek (op.cit., s. 133) odnotowała, iż początkowo dyrekcja zamierzała wystawić *Halkę* Moniuszki „jako uroczyste i zarazem symboliczne wydarzenie inauguracyjne. Jednak w sytuacji braku nut dla orkiestry zdecydowano się otworzyć powojenną kartę historii sceny poznańskiej *Krakowiakami i Góralami* Kurpińskiego, utworem nawiązującym do dawnej polskiej kultury operowej Poznania”. Na premierze obecny był ówczesny minister kultury i sztuki Edmund Zalewski. Kwestia zachowanych w dobrym stanie nut, kostiumów i dekoracji wpłynęła również na wybór utworu, który stał się podstawą drugiej powojennej premiery Opery Poznańskiej – *Rigoletta* Giuseppe Verdiego (prem. 6 lipca 1945; kier. muz. Zygmunt Wojciechowski; reż. Maria Janowska-Kopczyńska; scen. Zygmunt Szpingier).

53 T. Nowakowski, *Otwarcie sezonu operowego w Poznaniu. „Krakowiacy i Górale” w Teatrze Wielkim*, GWlkp 1945, nr 100 z piątku 8 czerwca, s. 4. W obsadzie spektaklu znaleźli się: Zbigniew Graczyk / Marian Leszcz-Mirski (Jan Pysznicki), Hugo Zathay (Bartłomiej, młynarz), Maria Janowska-Kopczyńska (Dorota, żona młynarza), Zofia Fedyczkowska / Hanka Dobrzanka (Basia, córka młynarza), Jadwiga Musielewska (Zosia, przyjaciółka Basi), Bolesław Horski (Miechodmuch, organista), Stanisław Winiecki (Bardos, student z Krakowa), Władysław Bratkiewicz (Ekonom), Eugeniusz Janicki (Wawrzyniec, gospodarz), Kazimierz Jankowski/Radzisław Peter (Stach), Ignacy Wiśniewski (Jasiek, młody gospodarz), Zygmunt Mariański (Bryndus, góral), Jan Kwaśniewski (Morgal, góral), Łukasz Sokołowski (Świstos, góral), Antoni Farulewski (Kwicołap), Edmund Zalewski (Pastuch). Sceny baletowe współtworzyli: Maria Altmanówna, Nina Grzegorzewska, Małgorzata Kassówna, Helena Kwaśniewska, Bronisław Mikołajczak, Stanisław Miszczyk. Choreografię opracował Stanisław Miszczyk. Warto dodać, że podobna konstatacja recenzenta towarzyszyła drugiej powojennej premierze Opery Poznańskiej. Można było przeczytać, iż jakoś przedstawienia w kontekście ówczesnych warunków i możliwości pracy artystycznej należy oceniać pozytywnie. Po czerwcowej premierze *Rigoletta* Verdiego na łamach „Głosu Wielkopolskiego” (1945, nr 131 z poniedziałku 9 lipca, s. 3) recenzent pisał: „Bezprzedmiotowa byłaby w tej chwili dyskusja czy



Il. 39 *Rigoletto* Giuseppe Verdiego na scenie Opery Poznańskiej (prem. 6 lipca 1945).
Scena zbiorowa

i bez zbędnych dopowiedzeń charakteryzują trudne, niemal heroiczne początki życia artystycznego w powojennym Poznaniu.

Na przełomie sierpnia i września 1945 roku ukazał się pierwszy numer reaktywowanej po wojennej przerwie „Kroniki Miasta Poznania”. Po stronie tytułowej, spisie treści i wstępie redakcyjnym umieszczona została reprodukcja drzeworytu Nikodema Konwerskiego zatytułowanego *Ratusz poznański w lutym 1945 roku od strony północnej*. Przejmującym komentarzem do utrwalonego przez artystę obrazu zniszczeń był – zamieszczony na następnej stronie – wiersz Wojciecha Bąka zatytu-

wybór dyrekcji był trafny, czy też nie; czy nie należało rozpocząć poważnego repertuaru od Moniuszki, Żeleńskiego, Paderewskiego czy Różyckiego. Opera nasza, choć gmach się zachował, powstaje *de facto* z nim i pracuje w ciężkich, nienormalnych warunkach. Materiał nutowy, tzn. partytury i głosy zostały prawie całkowicie przez okupanta zniszczone i spalone. Trzeba się o wszystko od nowa starać. Ponad to dekoracje i kostiumy wyszabrowane zostały ponoć doszczętnie”.

tułowany *Ratusz*. Podnoszona z ruin budowla, symbolicznie odzwierciedlająca dzieje miasta, przez stulecia określająca ceremonialny, prawny i ekonomiczny ład, wyrażająca przez swoją formę uniwersalne idee europejskiego renesansu, stała się pretekstem do ukazania ponadczasowych wartości, których nie może unicestwić nawet wojenna hekatomba. Pełen nadziei i żarliwej wiary w sprawczą siłę sztuki utwór doskonale podsumowuje opisane w tym szkicu wydarzenia⁵⁴:

Gościu z dumnej Florencji! Południowy gościu!
Zabłąkałeś się w północ, w kraj wichru i śniegu –
I przyjęto cię tutaj z troskliwą miłością
Jak czysty głos Dantego, dźwięk Petrarcki śpiewu.

I zapomniałeś czułą ojczyznę. I w dzieje
Wkroczyłeś pewną stopą – i trwasz w nich – ojczysty,
Uśmiech głosząc południa i mądrą nadzieję
W kraju upartych deszczów – i jesieni mglistej.

I łagodną muzyką mury twe śpiewają,
Kolumnami rytm znacząc harmonii dalekiej –
Bo słuchajcie – to Dante śpiewa dumnie w kraju
I Petrarcki śpiew czule czaruje przez wieki.

Twoim był chleb nasz! – Nasze klęski i pożary,
Sztandary triumfalne, czas hańby i chwały –
Gościu, daleki gościu! W chłodnym mieście szarym
Łuki balkonów dziejom śpiewem wtórowały.

54 Pomiędzy w niniejszym tekście wątki związane z inauguracją działalności Teatru Nowego, która odbyła się dopiero 13 października 1945 roku. W tym dniu wystawiona została premiera *Ślubów panieńskich* Aleksandra Fredry (reż. Ryszard Wasilewski, scen. Zygmunt Szpingier). Na czele sceny stanął Zbigniew Szczerbowski, który – jak pisał Hebanowski – „po dłuższych sporach [...] zdołał uzyskać od ówczesnego Zarządu Kin salę Teatru Nowego przy ul. Dąbrowskiego 5, przerobionego przez okupanta na kino i jesienią 1945 r. przystąpił do organizacji zespołu”. S. Hebanowski, *Teatry poznańskie w latach 1945–1959...*, s. 26. W trakcie swojej dyrekcji (od 13 października 1945 do 31 sierpnia 1949) Szczerbowski kierował Teatrem Nowym jako prywatnym przedsiębiorstwem.

I będą w wieki grały! Śpiew niezwyciężony
Znów strofy wież uniesie – i zwycięsko stanie –
Śpiew, który z nami bity był i pohańbiony,
Śpiew, który z nami wstanie dumnym zmartwychwstaniem.

Gościu z dumnej Florencji! Południowy gościu!
Ręce nasze cię z ruin podnoszą z miłością –
Wyteż ramiona wieży – znak chwały i woli –
Opiekunie nad miastem! Pasterzu pokoleń!

Spis ilustracji

1. Wizerunek Ludgardy i Przemysła II wg edycji: Antoni Oleszczyński, *Rozmaitości polskie*, Paryż 1833. Ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej UAM w Poznaniu.
2. Afisz zapowiadający inscenizację pięcioaktowej tragedii *Ludgarda* autorstwa Ludwika Kropińskiego w wykonaniu artystów warszawskiego Teatru Narodowego. Spektakl został zagrany podczas gościnnych występów w Poznaniu w czerwcu 1824 roku. Ze zbiorów Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu (sygn. Rkp. 1687).
3. Litografia Roberta Geisslera przedstawiająca południowo-zachodnią część Neuer Markt (dziś plac Kolegiacki 17), w obrębie której znajdował się drugi kompleks kolegium jezuickiego, wybudowany w pierwszej połowie XVIII wieku wg projektu Jana Catenazziego. Stan z około 1870 roku. Ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej UAM w Poznaniu.
4. Wizerunek Karola Boromeusza Świerzawskiego utrwalony na litografii J. Sonntaga opublikowanej w *Dzielałach dramatycznych Wojciecha Bogusławskiego*. Ze zbiorów autora.
5. Afisz zapowiadający spektakl wg *Natretów* Józefa Bielawskiego na scenie Teatru Narodowego w Warszawie (1765). W przedstawieniu wystąpił Karol Boromeusz Świerzawski. Zdjęcie ze zbiorów autora.
6. Gmach niemieckiego Teatru Miejskiego wybudowany w Poznaniu w latach 1802–1804 wg projektu Friedricha Gilly'ego. Widok od strony południowo-wschodniej. Budynek został wyburzony

- w 1877 roku. Litografia Gustava Taubera (ok. 1856). Ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej UAM w Poznaniu.
7. Niemiecki Stadttheater usytuowany w zachodniej części placu Wilhelmowskiego. Stan z lat siedemdziesiątych XIX wieku. Fotografia ze zbiorów autora.
 8. Fragment planu Poznania z 1803 roku przedstawiającego m.in. usytuowanie Teatru Miejskiego (tu nazwa Schauspielhaus) zachodniej części placu Wilhelmowskiego (dziś plac Wolności). Kartograf przedstawił zarys cmentarza żydowskiego sąsiadującego jeszcze wtedy od północy z Wilhelmsplatz. Plan (ręcznie wykonany i kolorowany) znajduje się w zbiorach Staatsbibliothek zu Berlin (*Situations Plan von der Königl. Südprouss. Immediastadt Posen wie nach dem im Jahre 1803...*).
 9. Afisz z 8 września 1822 roku informujący o gościnnych występach w Poznaniu Towarzystwa Artystów Dramatycznych Teatru Krakowskiego. Kierowany przez Kazimierza Skibińskiego zespół wystawił wtedy *Kościuszkę nad Sekwaną* Konstantego Majeranowskiego. Ze zbiorów Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu (sygn. Rkp. 1687, k. 2).
 10. Afisz zawiadamiający o poznańskim recitalu pianistki Marii Szymanowskiej (30 czerwca 1823). Ze zbiorów Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu (sygn. Rkp. 1687, k. 8).
 11. Afisz informujący o występach zespołu krakowskiego pod dyrekcją Kazimierza Skibińskiego (11 czerwca 1826). Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Poznaniu (Akta miasta Poznania, sygn. 3661, k. 4).
 12. Afisz z 19 czerwca 1826 roku zawiadamiający o wystawieniu w Poznaniu opery *Don Juan* Wolfganga Amadeusza Mozarta przez zespół niemieckiego Stadttheater. Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Poznaniu (Akta miasta Poznania, sygn. 3661, k. 8).
 13. Afisz z 20 czerwca 1826 roku dokumentujący występy zespołu Kazimierza Skibińskiego w Poznaniu. Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Poznaniu (Akta miasta Poznania, sygn. 3661, k. 9).
 14. Dwujęzyczny afisz z występów zespołu teatru krakowskiego w Poznaniu (16 lipca 1826). Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Poznaniu (Akta miasta Poznania, sygn. 3661, k. 37).

15. Afisz zespołu krakowskiego z 26 lipca 1826 roku. „Na korzyść ubogich” wystawiono w tym dniu *Sierotę z Genewy* Victora H.J. Ducange’a. Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Poznaniu (Akta miasta Poznania, sygn. 3661, k. 43).
16. Afisz niemieckiego zespołu kierowanego przez Ernsta Vogta zawiadamiający o wystawieniu na poznańskiej scenie sztuki *Kościuszko. Der alte Feldherr* Karla von Holtei (28 czerwca 1828). Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Poznaniu (Akta miasta Poznania, sygn. 3662, k. nienumerowana).
17. Polskojęzyczna wersja afisza wydrukowanego przez Ernsta Vogta, informującego poznańską publiczność o spektaklu poświęconym postaci Tadeusza Kościuszki w wykonaniu niemieckiego zespołu (28 czerwca 1828). Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Poznaniu (Akta miasta Poznania, sygn. 3662, k. nienumerowana).
18. Dziedziniec Teatru Polskiego w Poznaniu w XIX wieku. Fotograf nieznan. Ze zbiorów autora.
19. Ulica Berlińska (dziś 27 Grudnia), przy której usytuowany został gmach Teatru Polskiego. Widok (od strony dzisiejszej ul. Aleksandra Fredry) z początku XX wieku. Ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej UAM w Poznaniu (Wid-II-1075).
20. Widok ul. Berlińskiej (dziś 27 Grudnia) z przełomu XIX i XX wieku. Po lewej nieistniejąca dziś zabudowa północnej pierzei, z kamienicą dochodową Teatru Polskiego. Ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej UAM w Poznaniu (Wid-II-0781).
21. Pocztówka z początku XX stulecia przedstawiająca budynek Teatru Polskiego. Ze zbiorów autora.
22. Budynek Teatru Polskiego na pocztówce z lat trzydziestych XX wieku. Po bokach widoczne są fragmenty bramy wjazdowej. Ze zbiorów autora.
23. Schemat XIX-wiecznego układu widowni Teatru Polskiego. Ze zbiorów autora.
24. Defilada Wojska Polskiego na ul. 27 Grudnia i placu Wolności z okazji kapitulacji hitlerowskich Niemiec (9 maja 1945). Fot. Zbigniew Zielenacki. Zdjęcie ze zbiorów Cyfrowego Repozytorium Lokalnego w Poznaniu (Cyryl_52_o_7_0002).

25. Zniszczona kamienica na narożniku dzisiejszych ulic 27 Grudnia i Ratajczaka po zakończeniu walk o Poznań w 1945 roku. W tle widoczny budynek Arkadii (dawnego, tzw. drugiego, Teatru Miejskiego wzniesionego w latach 1878–1979). Fot. Zbigniew Zielonacki. Zdjęcie ze zbiorów Cyfrowego Repozytorium Lokalnego w Poznaniu (Cyryl_52_o_8_2_0041).
26. Defilada wojskowa przed prezydentem Bolesławem Bierutem. W tle zniszczone mury zamku cesarskiego od strony zachodniej (8 marca 1945). Fot. Zbigniew Zielonacki. Ze zbiorów Cyfrowego Repozytorium Lokalnego w Poznaniu (Cyryl_52_o_7_0022).
27. Schody przed wejściem do Opery Poznańskiej porządkowane przez niemieckich jeńców w 1945 roku. W tle widoczny fragment ul. Aleksandra Fredry. Fot. Zbigniew Zielonacki. Ze zbiorów Cyfrowego Repozytorium Lokalnego w Poznaniu (Cyryl_52_o_8_2_0010).
28. Zniszczony magazyn rekwizytów i dekoracji Opery Poznańskiej po zakończeniu walk o Poznań w 1945 roku. Fot. Zbigniew Zielonacki. Zdjęcie ze zbiorów Cyfrowego Repozytorium Lokalnego w Poznaniu (Cyryl_52_o_8_2_0012).
29. Fragment bramy wjazdowej w zniszczonej kamienicy usytuowanej do lutego 1945 roku przed Teatrem Polskim. Ze zbiorów autora.
30. Zrujnowana w wyniku działań wojennych kamienica przed Teatrem Polskim w 1945 roku. Na ocalałych fragmentach murów widoczne są gabloty z afiszami informującymi o bieżącym repertuarze. Ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej UAM w Poznaniu.
31. Zniszczone kamienice na ul. 27 Grudnia. Widok od strony dzisiejszej ul. Kantaka. Po prawej stronie widoczny fragment budynku Teatru Polskiego. Ze zbiorów autora.
32. Scena zbiorowa z przedstawienia sztuki *Uciekła mi przepióreczka* Stefana Żeromskiego – pierwszej powojennej premiery Teatru Polskiego w Poznaniu (prem. 27 kwietnia 1945). Fot. Zenon Maksymowicz. Ze zbiorów Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu.
33. *Damy i huzary* Aleksandra Fredry na scenie Teatru Polskiego (prem. 18 maja 1945). Fot. Zenon Maksymowicz. Ze zbiorów Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu.
34. Zdjęcie wykonane przed zniszczonym budynkiem Opery Poznańskiej w 1945 roku. Od lewej stoją: Stanisław Miszczyk, Bolesław

- Horski, Zygmunt Wojciechowski, Zygmunt Szpingier, Józef Woliński, NN, Edmund Zalewski. Autor zdjęcia nieznanym. Ze zbiorów archiwum artystycznego Teatru Wielkiego w Poznaniu.
35. Gmach dzisiejszego Teatru Wielkiego na pocztówce z początku XX wieku. Ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej UAM w Poznaniu (Wid-II-0250).
 36. Afisz zapraszający widzów na inscenizację *Zabobonu, czyli Krakowiaków i Górali* Jana Nepomucena Kamińskiego i Karola Kurpińskiego (prem. 2 czerwca 1945). Ze zbiorów archiwum artystycznego Teatru Wielkiego w Poznaniu.
 37. Scena zbiorowa z przedstawienia *Zabobonu, czyli Krakowiaków i Górali* Jana Nepomucena Kamińskiego i Karola Kurpińskiego zrealizowanego na scenie Opery Poznańskiej w czerwcu 1945 roku. Autor zdjęcia nieznanym. Ze zbiorów archiwum artystycznego Teatru Wielkiego w Poznaniu.
 38. Scena zbiorowa z *Zabobonu, czyli Krakowiaków i Górali* – pierwszej powojennej premiery Opery Poznańskiej (2 czerwca 1945). W środku – Małgorzata Kassówna. Autor zdjęcia nieznanym. Ze zbiorów archiwum artystycznego Teatru Wielkiego w Poznaniu.
 39. *Rigoletto* Giuseppe Verdiego na scenie Opery Poznańskiej (prem. 6 lipca 1945). Scena zbiorowa. Fotograf nieznanym. Ze zbiorów archiwum artystycznego Teatru Wielkiego w Poznaniu.

Nota edytorska

Pierwodruki skróconych wersji artykułów zamieszczonych w niniejszym tomie ukazały się w następujących publikacjach:

Wokół legendy o śmierci księżniczki Ludgardy – wybrane konteksty historiograficzne oraz literackie świadectwa (XIII–XXI wiek), w: *Co musi wiedzieć uczony edytor, nawet jeśli nie chce. Prace ofiarowane Profesorowi Wiesławowi Wydrze*, red. B. Hojdis, K. Krzak-Weiss, Poznań 2017, s. 43–74.

„Teatr społeczny” poznańskich jezuitów. Kilka uwag na marginesie edycji streszczenia scenariusza widowiska mięsopustnego z 1680 roku (współautor: Wiesław Wydra), „Kronika Miasta Poznania” 2006, nr 4, s. 107–126.

Z poznańskiej wieży ratuszowej na scenę Teatru Narodowego. Wokół biografii Karola Boromeusza Świerżawskiego, „Kronika Miasta Poznania” 2012, nr 1, s. 77–84.

Wędrowną operą Kazimierza Skibińskiego w Poznaniu, „Kronika Miasta Poznania” 2010, nr 2, s. 104–116. (Część materiałów źródłowych oraz fragmentów tekstu wykorzystałem w swojej książce *Teatr i miasto. Historia sceny polskiej w Poznaniu w latach 1782–1849*, Poznań 2008).

„Pamiętka dla Publiczności Poznańskiej od Inspicjenta Teatru Krakowskiego” z 1867 roku jako interesujący przyczynek do dziejów sceny polskiej w Poznaniu, w: *Cum reverentia, gratia, amicitia. Księga jubileuszowa dedykowana Profe-*

sorowi Bogdanowi Walczakowi, red. J. Migdał, A. Piotrowska-Wojaczyk, t. 2, Poznań 2013, s. 191–198.

Trzy otwarcia gmachu Teatru Polskiego, „Kronika Miasta Poznania” 2000, nr 3, s. 137–143. (Część materiałów źródłowych oraz fragmentów tekstu wykorzystane w książce *Teatry polskie w Poznaniu w latach 1850–1875. Repertuary, artystyczne idee, polityczne konteksty*, Poznań 2013).

Trudne początki. Widowiska poznańskie w pierwszych miesiącach po wyzwoleniu, „Kronika Miasta Poznania” 2015, nr 1, s. 259–269.

Indeks osób

- Abgarowicz Kazimierz 18
Abramowska Janina 113
Abt Stefan 106
Adlerówna Gabriela 222
Ady Endre 268
Albertrandi Jan Chrzyciciel 37
Alboni Marietta 154
Albrecht I, książę Meklemburgii 23
Albrecht III, margrabia brandenburski
na Salzwedel 65
Albrecht, kominiarz 141
Allainval Léonor Jean Christine Soulas d'
(pseud. Delainvalle) 138
Altmanówna Maria 280
Anastazja, księżniczka szczecińska,
matka Ludgardy 18
Andrzejewski Józef 270
Anna Przemyślidka (zw. także Anna
Czeską), księżna śląska, żona
Henryka II Pobożnego 25
Anna, córka księcia Bolesława
Pobożnego i księżniczki Heleny
Jolenty 17, 20, 27
Anna, córka księcia Przemysła I i Elżbiety
wrocławskiej 17
Argenti Giovanni 105
Arnim-Boitzenburg Adolf Heinrich von
177
Arod Maria 223
Artois de Bournonville Achille Louis
Charles d' 183
Attila József 268
Augustyn, święty (właśc. Aureliusz
Augustyn z Hippony) 119, 120
Axer Jerzy 102, 113, 114
Babo Joseph Marius 192
Baczyński Krzysztof Kamil 206
Balicki Stanisław Witold 133, 191
Ballesteros Gaibrois Mercedes 118
Balzer Oswald 18, 21, 25
Bałucki Michał 226, 273
Baranowski Józef 274
Barącz Władysław 235
Barnim I, książę zachodniopomorski
17, 18
Barrot, producent maszynierii teatralnej
207, 208
Baruque Julio Valdeón 119
Baszko Agnieszka 13
Baszny Józef 226
Baum Marzena 27
Baumanówna Wilhelmina 222
Bayard Jean François Alfred 226
Bayer-Albertini Celina 234
Bąk Wojciech 261, 267, 268, 281
Bąkowski Klemens 43
Beer Maksymilian 10

- Bela iv, król Węgier i Chorwacji,
z dynastii Arpadów 17
- Bellini Vincenzo 234
- Beltrán Lucas 118
- Benedix Julius Roderich 226
- Berg Julius 150
- Berla Alois (właśc. Alois Schneichl) 227
- Berton Henri Montan 150, 151, 165, 183
- Beudin Jacques Félix 229
- Bielawski Józef 133, 139, 285
- Bielowski August 59
- Bielska Hanna 270, 271, 273
- Bielski Marcin 29, 36, 37, 39
- Bieńkowski Tadeusz 103
- Bierut Bolesław 260, 262, 288
- Biesiadka Jacek 205
- Bizesti (Bisesti) Michał Franciszek 138
- Bliziński Józef 259
- Błaszczuk Iwona 257
- Błazewski Marcin 199
- Błotnicki Edward 227, 228
- Bniński Adolf 209, 211
- Bogdani Wanda 234
- Bogusławski Wojciech 36, 133-136, 138,
140-142, 144-146, 149, 150, 154, 165,
191-193, 285
- Bohomolec Franciszek 29, 144
- Boieldieu François Adrien 150, 151, 165,
183, 184
- Bojarski Piotr 28
- Bolesław Pobożny, syn księcia
wielkopolskiego i kaliskiego
Władysława Odonica, brat
Przemysła I 17, 18, 20, 21, 46, 47
- Bondasiewicz Leon 181
- Borwiński Jerzy 207
- Brandstaetter Roman 50, 51
- Branicki Franciszek Ksawery 137
- Bratkiewicz Władysław 280
- Brazier Nicolas 183
- Breza Eugeniusz 179
- Brodowska Halina 268
- Brodziński Andrzej 35, 36
- Brodziński Kazimierz 35
- Bruchnalski Wilhelm 199
- Brückner Aleksander 115, 116
- Brumer Wiktor 192, 193
- Bryl-Roman Weronika 12
- Brzechffa Teresa 223
- Brzezińska Anna Weronika 13
- Buchanan George 119
- Buchwald Wiktor 261, 265, 266
- Budziński Zygmunt 106
- Bukowiecki Julian 211
- Bzdęga Andrzej 25
- Calderon de la Barca Pedro Henao 225
- Catalani Angelica 152, 153
- Catenazzi Jan 103, 285
- Certeau Michel de 12, 16
- Chachulski Tomasz 29, 33
- Chappaz-Wirthner Suzanne 120
- Chęciński Jan 226
- Chełchowski Tomasz Andrzej 221
- Cherezińska Elżbieta 56-58
- Cherubini Luigi 150, 183, 184
- Chodkiewicz Jan Karol 187
- Chopin Fryderyk 223, 259, 261, 279, 280
- Chotkowski W. 106, 107
- Christie Agatha 56
- Chryzostom Jan 117
- Chrzanowska Zofia 210
- Chruszcz Łukasz 58
- Ciechowicz Jan 137
- Cimarosa Domenico 150
- Cioran Émile M. 16
- Cnapii Gregorii zob. Knapski (Knapiusz)
Grzegorz
- Corneille Thomas 146
- Couriol, niemiecki przedsiębiorca
teatralny 150
- Croisset Francis de 273
- Cyceron (Marcus Tullius Cicero) 102
- Czartoryski Adam Kazimierz 143, 144
- Czechowska Helena 270, 272, 273
- Czubek Jan 114
- Czwalina Józef 177

- Dalayrac Nicolas 183
 Dancourt Florent Carton de 136
 Danek Wincenty 47
 Dante Alighieri 282
 Dawison Bogumił 235
 Dąbrowski Jan Henryk 170
 Dąbrowski Stanisław 159
 Dembiński Bolesław 223, 226
 Dennery Adolph Philippe 228, 238
 Depta, garncarz 142
 Dereń Roman 270
 Dębowski Marek 143
 Dihm Jan 137
 Długosz Jan 20, 21, 26–30, 32, 37, 39, 41,
 46–49, 55, 59
 Dmuszewski Ludwik Adam 33, 35, 36,
 167, 183, 184, 191
 Döbbelin Carl Conrad Casimir 150
 Dobra Wiktoria 273
 Dobrowolski Franciszek 209
 Dobrzanka Hanka 280
 Dolczewski Zygmunt 58
 Domańska Alina 43, 65, 239
 Donizetti Gaetano Domenico 152, 234
 Doroszenko Piotr 30
 Doroszyńska Maria (z Szuwartów) 219,
 221
 Doroszyński Karol 218–221, 225, 226, 228
 Drajewski Stefan 207
 DREWICZ Stefan 273
 Drozdowski Jan 187
 Ducange Victor Henri Joseph 176, 184,
 229, 287
 Dudzik Wojciech 119–121
 Dulemba Kazimierz 222
 Dürr-Durski Jan 114
 Dutkiewicz Franciszek Salezy 169, 172,
 183, 184
 Duveyrier Anne Honoré Joseph 184
 Dvořák Antonín 280
 Dytrych Lucjan 270
 Dziadek Magdalena 277, 280
 Działyński Jakub 140
 Dziechcińska Hanna 103
 Dziurzyńska-Rosińska Zofia 266
 Dzwonkowski Aleksander 270, 273
 Ehrenberg Hermann 150
 Elsner Józef 33, 35, 150, 154
 Elster Erwin 266
 Elżbieta wrocławska, córka księcia
 śląskiego Henryka II Pobożnego,
 żona Przemysła I 17, 24, 25
 Elżbieta, córka księcia Bolesława
 Pobożnego i księżniczki Heleny
 Jolenty 17, 20
 Estreicher Karol (1827-1908) 137, 138, 163
 Estreicher Karol (1906-1984) 116
 Étienne Charles Guillaume 183
 Eufemia, córka księcia Przemysła I
 i Elżbiety wrocławskiej 17
 Eufrozyna, córka księcia Przemysła I
 i Elżbiety wrocławskiej 17
 Fabiszak Małgorzata 13
 Fabrizio, aktorka niemiecka 181
 Fajfer Stanisław 274
 Falakówna Dudi 261
 Faller, niemiecki przedsiębiorca
 teatralny 150
 Fangrat Tadeusz 268
 Farulewski Antoni 280
 Fechner Albin 265
 Fedyczkowska Zofia 279, 280
 Feuillet Octave 226
 Fioravanti Valentino 183
 Fischer, kapelmistrz 226
 Fiszer Antoni 181, 187, 188
 Fiszer Marianna 163
 Fiszer Stanisława 274
 Flers Robert de 273
 Fodor László 273
 Forbes Elisabeth 152
 Formanowicz Janina 264
 Fredro Aleksander 183, 184, 199, 221, 226,
 229, 232, 271, 272, 282
 Fredro Jan Aleksander 212
 Frenkiel Mieczysław 263

- Friderici-Jakowicka Teodozja 234
 Fryderyk Wilhelm III Hohenzollern, król pruski 152
 Fryderyk Wilhelm IV Hohenzollern, król pruski 187
 Frydryszek Piotr 262
- Galant Arleta 13
 Galos Adam 153
 Gardo Ryszard 274
 Garlicki Andrzej 28
 Garrick David 145
 Gauer Tadeusz 58
 Gaveaux Pierre 183
 Gawecki Wincenty 163, 175
 Gawlak Andrzej 205
 Gawroński Stanisław 106
 Gazda Grzegorz 31
 Gąsiorowski Antoni 223, 277
 Geisler Jan 146, 151
 Geissler Robert 103, 285
 Gherzi, kłown 9
 Gieysztor Aleksander 23
 Gilly Friedrich 150, 155, 285
 Giżelski Mieczysław 267
 Gloger Zygmunt 115
 Goethe Johann Wolfgang 152
 Gorczyński Adam 41, 42
 Gorczyński Bronisław 41
 Gorgolewski Zygmunt 207
 Goszczyńska Irena 58
 Gościniak Stefan 262
 Goślicki Wawrzyniec 110
 Got Jerzy 193
 Goubaux Prosper Pierre 229
 Górny Andrzej 276
 Górski Karol 23
 Górski Ryszard 159
 Grabowska Zofia 211
 Grabowski Stefan 211
 Grabowski Tadeusz 113
 Grabski Andrzej Feliks 119
 Graczyk Zbigniew 280
 Greiser Arthur 260
- Grillparzer Franz 184
 Grodzicki Stanisław 106
 Gröll Michał 29
 Grot Zdzisław 139, 140, 151, 153, 157, 188, 196, 219, 256
 Grotjahn Rebecca 152
 Gruszczyński Adam 265
 Gruszczyński Wojciech 117
 Grzebień Ludwik 102, 103, 107
 Grzegorzewska Nina 280
 Grzywacz Marta 57
 Guderian-Czaplińska Ewa 104, 263
- Haendel Georg Friedrich 153
 Halévy Ludovic 223, 234
 Hałabuda Stanisław 239
 Hanuszkiewicz Adam 153
 Hass Ludwik 161
 Hebanowski Stanisław, architekt i budowniczy 206, 209, 215
 Hebanowski Stanisław, kierownik literacki, reżyser 258, 259, 262–265, 272, 273, 282
 Heine Heinrich 179–181
 Heine Jan 144
 Heinefetter Sabine 153
 Heise Ewa 196
 Helena Jolenta (błogosławiona Jolenta), księżniczka z dynastii Arpadów, żona księcia Bolesława Pobożnego 17, 20, 27
 Henneman (Heneman) Wincentyna 222
 Henryk I z Wismaru zwany Pielgrzymem, obodrycki książę meklemburski, ojciec Ludgardy 17, 18
 Henryk II Pobożny, książę śląski 17, 25
 Henryk II Lew, książę Meklemburgii 23
 Henryk Walezy, król Polski 108, 110
 Herbert Edwin 268
 Hinc Alina 206
 Hirsch Theodor 23
 Hlebionek Marcin 20
 Hoffmann, żandarm pruski 188
 Hoffmeister Franz Anton 150

- Hoffmann Antonina 196
Hohenzollern Ferdynand, książę
i generał pruski 152
Hojdis Bogdan 291
Holtei Karl von 169, 178, 287
Hombek Danuta 29
Horski Bolesław 272, 280, 289
Horzyca Wilam 50
Hoym Ludwig A. 192, 193
Hryniewicz Mieczysław 58
Hugo Victor 196, 197, 199
Hurray Johann 150, 184
- Iwaszkiewicz Jarosław 267, 268
- Jabłoński Zbigniew 35
Jachimecki Zdzisław 153
Jadwiga, córka księcia Bolesława
Pobożnego i księżniczki Heleny
Jolenty 17, 20
Jadwiga, księżna wielkopolska, żona
Władysława Odonica (zwanego
Plwaczem) 17
Jaglarzowa Irena 273
Jahnke Zdzisław 279
Jakimiec Andrzej 224, 259
Jakub Świnka, arcybiskup gnieźnieński
(w latach 1283-1314) 22, 55, 57
Jan I, książę Meklemburgii 23
Jan III Sobieski 186, 187
Jan III, książę Meklemburgii 23
Jan II Kazimierz Waza, król Polski 30
Janicki Eugeniusz 280
Janko z Czarnkowa 59
Jankowski Kazimierz 280
Janowska-Kopczyńska Maria 280
Jaraczewski Zygmunt 220
Jarecki Henryk 223
Jasiecki Mieczysław 270, 271, 279
Jasiński Kazimierz 18, 20, 21, 23, 25, 28, 46
Jastrzębski Stanisław 50
Jaśkiewicz Jan (właśc. J. Friedlein) 223
Jaśkowiak Franciszek 256
Jazdon Andrzej 13, 50
- Jejde Juliusz 221
Jerzykiewicz Władysław 209
Jędrusiak Szymon 119
Joachimowicz Leon 114
Jolenta zob. Helena Jolenta
(błogosławiona Jolenta)
Józefowicz Roman (właśc. Roman
Porankiewicz) 223
Judkowiak Barbara 105, 113
- Kaczor Korneliusz 107
Kadulska Irena 103, 104
Kalemba-Kasprzak Elżbieta 264
Kaleta Roman 191, 193
Kalinowski Konstanty 265
Kamiński Jan Nepomucen 165, 183, 226,
235, 275, 276, 280, 289
Karalus Maciej 255
Karczeńska Wanda 268, 271, 273
Karłowicz Mieczysław 261, 279
Karpiński Franciszek 29-33, 35, 36
Karr Alphonse 226
Karschin Gustav 150
Karst Roman 179
Karsznicka Maria 211
Karwowski Stanisław 161
Kassówna Małgorzata 278, 280, 289
Kaszyński Stanisław 155, 169
Kawetzki Emil 195
Kąkol Piotr 145
Kempa Tomasz 117
Kencki Patryk 133
Kędelski Mieczysław 157, 205
Kędziński Czesław 139, 146, 211
Kędziora Waclaw 274
Kieniewicz Stefan 221, 229
Kirchberg Ernst von 23, 24
Klara z Asyżu, święta, założycielka
zakonu siostr klarysek 17, 27
Klimowicz Mieczysław 133, 144
Klunder Małgorzata 55, 56, 58
Kluszewski Jacek 156
Knapski (Knapiusz) Grzegorz 114
Kobyłecki Józef 181

- Köhler, niemiecki przedsiębiorca
teatralny 150
- Kolago Lech 153
- Kolberg Oskar 23, 24, 35
- Kołoniecki Roman 268
- Komorowska Małgorzata 155
- Konarska-Pabiniak Barbara 193
- Konarski Adam, biskup poznański 106,
107
- Konarski Jan 106
- Konatowska Gertruda 279
- Kondrasiuk Grzegorz 11
- Kondratowicz Ludwik zob. Syrokomla
Władysław
- Kondziela Henryk 257
- Konopczyński Władysław 219
- Konstancja, córka księcia Przemysła I
i Elżbiety wrocławskiej 17
- Konwerski Nikodem 281
- Korn Wilhelm Bogumił 33
- Körner Theodor Karl 183
- Korolko Mirosław 102, 108
- Korotaj Władysław 114
- Koryzna Władysław (właśc. Roman
Fijałkowski) 212, 217, 220, 223, 225, 237
- Korzeniowski Józef 196, 199, 209, 211, 212
- Kosiński Jan 50
- Kostecki Józef 279
- Kościelecki Łucjan (pseud. Łucjan) 223,
228
- Kościelska Teresa 211
- Kościelski Józef 211, 223–225
- Kościuszkowski Tadeusz 169, 182, 183, 287
- Kotarski Eugeniusz 274
- Kotkin Joel 12
- Kott Jan 134
- Kotzebue August Friedrich Ferdinand
von 167
- Kowalczyk Maria 20, 59
- Kowalski Jacek 23, 24, 58
- Kóčka-Krenz Hanna 20
- Kramarkiewicz Kasper 188
- Krasiński Józef Wawrzyniec 152, 183, 185
- Krasucki Eryk 13
- Kraszewski Igor 20
- Kraszewski Józef Ignacy 16, 46–50, 199,
226
- Krauze Stanisław 274
- Kremski Bolesław 238
- Krogulski Józef Władysław 154, 184
- Krokowski S. 268
- Kropiński Ludwik 36–40, 285
- Kruczyński Andrzej 101, 104, 113
- Krupiński Piotr 13
- Krüger Julian 193
- Kruk Stefan 33
- Krystek Henryk 13
- Krzak-Weiss Katarzyna 291
- Krzyszkowski Stefan 226
- Krzyżaniak Michał 255
- Krzyżaniakowa Jadwiga 21, 58
- Krzyżanowski Antoni 209, 216, 218
- Krzyżanowski Julian 115
- Krzyżański Józef 266
- Kubalik Czesław 255, 259, 265, 267, 268
- Kubiak Stanisław 261
- Kucharski Szymon 205
- Kudlicz Bonawentura 36
- Kujawa Bogdan 274
- Kunicka Anna 12
- Kuraś Marzena 146
- Kürbis Brygida 18, 21–23, 27
- Kurek Krzysztof 36, 65, 104, 137, 138, 145,
177, 193, 196, 205, 264
- Kurnatowski, restaurator 215
- Kurpiński Karol 152, 165, 183–185, 226,
235, 275, 276, 279, 280, 289
- Kusztelan, członek Rady Nadzorczej
Teatralnej Spółki Akcyjnej 209
- Kusztelski Andrzej 106
- Kwaśniewska Helena 266, 280
- Kwaśniewski Jan 280
- Kwaśnik Stanisław 262
- Kwiatkowski Milan 113, 114
- L'Arronge Adolph (właśc. Adolph
Aronson) 228
- Labuda Gerard 22

- Lang Franciszek 103
 Lara Manuel Tunón de 119
 Lasocka Barbara 165
 Lasocki Franciszek 43
 Latoszewski Zygmunt 277, 278
 Latour Dorota 58
 Laubert Manfred 150, 193
 Le Doux François Gabriel 150
 Ledóchowska Józefa (z Truskolaskich) 36
 Leoncavallo Ruggero 266
 Leszcz-Mirski Marian 259, 265, 267, 280
 Leszczyński Jan, starosta radziejowski
 110
 Leutner Karl 150
 Leutner Karolina (Caroline) 150, 156–159,
 161, 165, 180, 181
 Lewański Julian 101, 104
 Liber Marcin 58
 Lipiński Jacek 35
 Lipiński Karol 154
 Lisicki Zygmunt 279, 280
 Lisiecka Maria 43, 60
 Lisiecki Roman 223
 Liszkowska Katarzyna 153
 Liszt Ferenc 154
 Litak Stanisław 103
 Loyola Ignacy, święty Kościoła
 katolickiego 101, 102
 Lubicz Halina 274
 Lubomirski Kazimierz 154
 Lucardis zob. Ludgarda
 Lucartha zob. Ludgarda
 Luciński Jerzy 22
 Ludgarda, pierwsza żona Przemysła II
 18–59, 60
 Luidgarda zob. Ludgarda
 Lukerda zob. Ludgarda
 Lukeria zob. Ludgarda
 Lukierda zob. Ludgarda
- Łabędzka-Topolska Maria Danuta 117
 Ładnowska Henryka (z Bendów) 235
 Ładnowski Aleksander 196
 Ładnowski Bolesław Henryk 196, 235, 263
- Łaszcz Marcin 103
 Łebiniński, członek Rady Nadzorczej
 Teatralnej Spółki Akcyjnej 209
 Łobojko Konstanty 220
 Łoziński Władysław 177
 Łucjan zob. Kościelecki Łucjan
 Łuczak Czesław 158
 Łukasiewicz Franciszek 279
 Łukasz, święty, ewangelista 120
 Łukaszewicz Józef 116, 117, 134, 139, 142
 Łyskowski Mieczysław 209
- Machowska Marta 50
 Maciejewski Feliks Emanuel, prezydent
 Poznania 262, 270
 Maciejewski Jarosław 223, 224
 Madej Józef 279
 Maderuelo Javier 12
 Majchrowski Zbigniew 137
 Majeranowski Konstanty 169, 175, 177,
 183, 184, 196, 286
 Majtyka Wawrzyniec 193
 Makowski Krzysztof 205
 Maksymowicz Zenon 288
 Malina Hieronim 265, 266
 Małgorzata Brandenburska, trzecia żona
 Przemysła II, królowa Polski 65
 Mariana Juan de 118, 124
 Mariański Zygmunt 279, 280
 Marietta 9
 Markiewicz Henryk 155
 Martini Giambattista 150
 Matecki Józef 172
 Matusik Przemysław 205
 Matywiecki Piotr 206
 Mayer Ernst 161
 Mayer-Mahr Moritz 277
 Mazur Janusz 274
 Meciszewski Hilary 229
 Meer Abraham 140
 Mellini H. 233
 Mendelssohn-Bartholdy Felix Jakob
 Ludwig 234
 Merzbach Ludwik 196

- Meyerbeer Giacomo (właśc. Jakob Liebmann Meyer Beer) 152, 223, 234
- Mezger Werner 120, 121
- Michalik Jan 239
- Michałowska Teresa 36
- Mickiewicz Adam 33, 53, 265
- Migdał Jolanta 292
- Mikołaj, biskup poznański (w latach 1267-1276) 17, 21
- Mikołajczak Bronisław 266, 280
- Mirecka Józefa 222, 223
- Mirzyński Robert 58
- Miszczyk Stanisław 272, 280, 288
- Mitzner Piotr 169
- Młodziejowski Jerzy 273
- Modrzejewska Helena 196
- Molier zob. Molière
- Molière (właśc. Jean Baptiste Poquelin) 136, 229, 231
- Molik Witold 205
- Moniuszko Stanisław 234, 261, 265, 266, 279-281
- Montbrun Ludwik 138
- Montusiewicz Ryszard 103
- Morawińska Agnieszka 12
- Morawski Piotr 133
- Moser Gustav 226
- Mosińska Edyta 58
- Mostowski Tadeusz 39
- Motty Marceli 151
- Mozart Wolfgang Amadeus 150, 151, 153, 166, 184, 261, 286
- Mrukówna Julia 20, 59
- Munsch, aktor niemiecki 181
- Musielewska Jadwiga 280
- Myszkowski Julian Walenty 223
- Nagórka Agnieszka 153
- Napieralska Irena 274
- Napierała Anna 169
- Napoleon Bonaparte, cesarz Francuzów 169
- Nardycz Zygmunt (właśc. Marek Bauman) 43, 65
- Naruszewicz Adam 29, 37, 39, 46
- Natoński Bronisław 102
- Nawarska Józefa 222
- Nawarski Józef 221, 222
- Neubelt Władysław 270, 273
- Niemcewicz Julian Ursyn 30, 134, 137
- Niewęglowski Józef 270
- Noskowski Zygmunt 261, 270, 279
- Nowacki Bronisław 18, 19, 22, 28
- Nowacki Józef 59
- Nowacki Kazimierz 138
- Nowak-Dłużewski Juliusz 27
- Nowakowski Artur 222, 236
- Nowakowski Tadeusz 279, 280
- Nowak-Romanowicz Alina 35, 153, 154, 185
- Nowicka Marianna (?) 145
- Obirek Stanisław 102
- Offenbach Jacques 226
- Okęcki Stanisław 256
- Okoń Jan 102-104, 113, 114
- Olejniczak Krystyna 274
- Olejnik Karol 255
- Oleszczyński Antoni 285
- Olszewski Marian 256
- Opacki Ireneusz 31
- Opalińska Zofia Jadwiga 110
- Opaliński Andrzej, biskup poznański (w latach 1607-1623) 110
- Orion Julius 150
- Ortiz Antonio Dominiguez 119
- Or-Ot (właśc. Artur Oppman) 265
- Osterwa Juliusz 271, 272
- Ostrowska-Kęmbłowska Zofia 150, 151, 206, 207, 217, 218
- Ostrowski 142
- Otwinowska Barbara 103
- Paderewski Ignacy Jan 281
- Paganini Niccolò 154
- Paien, aktorka niemiecka 181
- Palomba Giovanni 184
- Papierzowa Anna 33

- Parnowski Tadeusz 35, 36
 Paszenda Jerzy 102
 Pavis Patrice 11
 Pawłowska Katarzyna 58
 Pawłowski J., drukarz 195
 Pawłowski Józef, porucznik 255
 Perzanowski Zbigniew 59
 Peter Radzisław 280
 Petrarca Francesco 282
 Petrasch (Petrasz, Petrach) August 138
 Pękała Jan 274
 Piasecki Jan 270, 273
 Picard Louis Benoît 183
 Piechnik Ludwik 102
 Pielech Marta 154
 Pieprzowa Anna 185
 Pieradzka Krystyna 20
 Pieścikowski Edward 223
 Pietkiewicz Dominika 23
 Pietrow Mikołaj Iwanowicz 115
 Pięknowska Ludwika 36
 Pilichowski Aleksander 33
 Piłat Zbigniew 28
 Piotrowska-Wojaczyk Agnieszka 292
 Piszczek Zdzisław 114
 Plater Stanisław 139
 Plichta Jan 161, 188
 Płaczek, dyrektor cyrku „Olimpia” 259
 Płońska Katarzyna 185
 Podgórska Antonina 273
 Podgórski Wojciech Jerzy 170
 Pohl Gustaw 10
 Polak Bogusław 256
 Połczyńska Edyta 180
 Poniński Stanisław 209
 Poniński Witold 211
 Popiałkiewicz Jan 261
 Poplatek Jan 104, 105, 107, 108, 113
 Potocki Bolesław 209
 Powell Witold 268
 Poźniak Włodzimierz 153, 185
 Praczyk Małgorzata 206
 Prokopowicz Barbara 58
 Prucnal Dariusz 28
 Prümers Rodgero 161
 Prykowska-Michalak Karolina 150
 Przedpełski Marian 170
 Przemysł I, książę wielkopolski,
 kaliski i gnieźnieński, najstarszy
 syn Władysława Odonica, ojciec
 Przemysła II 17, 25, 46
 Przemysł II, książę wielkopolski i król
 Polski 17–23, 25–31, 34, 36–39, 41–43,
 45–50, 52, 53, 55, 56, 59, 65
 Przemysław II zob. Przemysł II
 Przyłuski Bronisław 268
 Przysłański Kazimierz 270, 273
 Psarski Zygmunt 268
 Ptaszek Ireneusz 41
 Pytel Jan Kanty 50
 Quadro Jan Baptysta (właśc. Giovanni
 Battista di Quadro) 106
 Raabski Idzi Stefan 161, 163
 Raczyński Edward hr. 39
 Radziwiłł Antoni Henryk, namiestnik
 Wielkiego Księstwa Poznańskiego
 152, 153, 163, 165, 175, 177, 187
 Radziwiłłowa Fryderyka Dorota Luiza
 (z Hohenzollernów) 152, 177, 187
 Rajch Marek 150
 Rambouillet d'Angennes Nicolas de,
 poseł francuski 110
 Rapacki Wincenty 43, 45, 196, 263
 Raszewski Wincenty 188
 Raszewski Zbigniew 137, 138, 144, 145,
 149, 151, 155, 192, 196, 219
 Ratajczakowa Dobrochna 11, 12, 37, 50,
 104, 137, 165
 Ratajczak Józef 196
 Ratajczak Tomasz 58
 Ratajczak Wiesław 46
 Ratajska Janina 274
 Raubo Grzegorz 113
 Renczyński Ludwik 181
 Rewera (pseud.) 236, 237
 Rewers Ewa 12

- Rezler Marek 59, 153
 Rogulski Władysław 265
 Rola Zygmunt 153
 Rola-Żymierski Michał 262
 Romanowski Andrzej 138, 264
 Romanowski Ignacy 163, 175, 180
 Rossini Gioacchino 152, 163, 165, 183, 184
 Rostworowski Emanuel 18, 20, 153
 Różycki Ludomir 281
 Rousseau Jean Jacques 145
 Rudnicki, pułkownik 140
 Rychter Józef Franciszek 221, 225,
 229–234
 Ryksa, córka króla szwedzkiego
 Waldemara, księżniczka
 wielkopolska, druga żona
 Przemysła II 27, 36, 37, 42, 59, 65
 Ryłło Jan 137
 Ryssa zob. Ryksa
 Ryx Franciszek 138
- Sadie Stanley 152
 Sakson Andrzej 256
 Salieri Antonio 150, 165, 184
 Sardou Victorien 199, 226
 Schiller Friedrich 196, 197, 199, 235
 Schröder-Devrient Wilhelmine 154
 Schuckmann Friedrich 157
 Schugt Herman 41
 Scotti Antonio 150
 Seibt Bernard 150
 Selmówna Stanisława 279
 Semkowicz Aleksander 23
 Semper Gottfried 206
 Serczyk Jerzy 119
 Seyfried Zygmunt 234
 Shakespeare William 41–43, 196, 197, 199,
 229, 230
 Sheridan Richard Brinsley 136
 Sieciechowiczowa Lucyna 117
 Siedlecka Bolesława 223
 Siedlecki Ludwik 223
 Siegenfeld Zofia 234
 Simon Wojciech 228
- Sivert Tadeusz 196, 217
 Skarbek Fryderyk 212
 Skarzyński Andrzej 256
 Skibińska Józefa (z Piotrowskich) 163,
 173, 177, 180, 181, 183, 187
 Skibiński Kazimierz Michał 155–157, 159,
 161, 163–165, 168, 172, 173, 175, 177,
 179–181, 183, 184, 187, 188, 286
 Skrobański Aleksander 43
 Skubniewska Jolanta 273, 279
 Skuratowicz Jan 58, 207
 Skutecki Jakub 13
 Sławek Tadeusz 12
 Sławska Franciszka (właśc. Franciszka
 Serafińska) 222
 Słonimski Antoni 261
 Słowacki Juliusz 225, 232
 Smirnow Mikołaj, pułkownik Armii
 Czerwonej 262
 Smuglewicz Antoni 150
 Sobieraj Tomasz 46
 Sobieski Wacław 117
 Sobol Roman 30
 Sokolnicki Michał 38, 39
 Sokołowski Łukasz 280
 Solski Ludwik 273
 Sonntag J. 135, 285
 Sontag Henrietta 153
 Soons Alan 118
 Spickermann T.B. 184
 Spsychalski Jan 266
 Stanisław August Poniatowski, król
 Polski 134, 144
 Starowieyski Franciszek 153
 Starzyński Stanisław 184
 Ste... 53
 Stefani Jan 136, 165, 183, 184, 187
 Stender-Petersen Adolf 113
 Stępowski Lech 270, 271, 273
 Stobiecki Rafał 119
 Stolzmann Małgorzata 196
 Stoma Władysław Jan (właśc. Władysław
 Łuczak) 262–265, 269, 272, 273
 Strakosch, kapelmistrz 234

- Straus Stefan 193, 221, 229
 Strehlke Ernst 23
 Strońska-Doruchowa Helena 265, 279
 Strugarek Stanisław Walenty 261, 274
 Strutyński, aktor 223
 Strykowski Krzysztof 255, 258, 261
 Strzelczyk Jerzy 21
 Stuligrosz Stefan 261, 262, 265
 Suppé Franz von 228, 238
 Surdacki Marian 103
 Surmiak-Domańska Katarzyna 56
 Sutkowski Stefan 35, 185
 Swaryczewski, aktor 223
 Swaryczewski Henryk Michał Korczak
 223
 Świerzawski Karol zob. Świerzawski
 Karol Boromeusz
 Świeżawski Aleksander 18, 28
 Sypniewski Wojciech 265
 Syrokomla Władysław 195
 Szabrańska Emma 279
 Szajnocha Karol 47
 Szalewska Katarzyna 13
 Szczerbicka-Ślęk Ludwika 31
 Szczerbowski Zbigniew 282
 Szcześnowski Marian 268, 279
 Szekspir William zob. Shakespeare
 William
 Szeps Krystian 140
 Szigeti József 226
 Szlegiel 141
 Szmańda Marian 265, 266
 Szpinger Zygmunt 272, 273, 280, 282, 289
 Szpringer Witold 265
 Szujski Józef 199
 Szulc Jan 261
 Szumbaliński, aktor amator 212
 Szumowski Zbigniew 255
 Szuster Felicja 267
 Szwedowska Jadwiga 114
 Szydłowska Mariola 193, 194, 195
 Szydłowski Piotr 106
 Szymanowska Maria 154, 162, 286
 Szymanowski Marcin 36
 Szymańska Magdalena 114
 Szymkajło Jan 163, 173, 180, 181, 188
 Szymkajło Józefa 163, 173
 Śliwicki Józef 263
 Śliwiński Błażej 23
 Śmiełowski Teodor 267, 268, 277
 Śmiglecki Marcin 106
 Świerczyński, lożmajster 191
 Świerzawska Łucja (z Kaszubskich) 139
 Świerzawski Kacper 138
 Świerzawski Karol Boromeusz 133–146,
 285
 Świerzawski Stanisław 139, 140
 Świontek Sławomir 11
 Światała Tadeusz 259, 262, 277, 278
 Taranczewski Waclaw 265, 266
 Tauber Gustav 155, 286
 Tazbir Janusz 103, 117
 Terenkoczy Emilia 221
 Terenkoczy Władysław 218, 220, 221, 223,
 225, 226, 228
 Terlaga Jan 106
 Tęgowski Jan 18
 Thiel-Jańczuk Katarzyna 12
 Thomas Ambroise 234
 Tomiakówna Janina 265
 Tomski Jerzy 280
 Topolski Jerzy 106, 117, 158, 205, 223, 255,
 278
 Töppen Max 23
 Trapszo Anastazy 219
 Trembecki Stanisław 136
 Truskolaska Agnieszka 145, 146
 Truskolaski Tomasz 145
 Trzeciński Teofil 50
 Trzeciakowski Lech 149, 153, 158, 205, 255
 Tuan Yi-Fu 12
 Turkowska Danuta 20, 59
 Tusz, kominiarz 141
 Tynecka-Makowska Słowinia 31
 Tyrrell John 152

- Ubersfeld Anne 11
 Ulanowski Bolesław 20, 28
 Unglerowa Helena 29
 Urbaniak Marian 274
- Verdi Giuseppe 234, 280, 281, 289
 Verne Jules 228, 238
 Vogt Ernst 150, 151, 178, 182, 287
 Voltaire (właśc. François Marie Arouet)
 136
 Voss Otton Karl Friedrich von 193
- Wacław II czeski, król Polski 37
 Wagner Richard 234
 Walczak Bogdan 292
 Walczak Ryszard 22
 Waldemar, margrabia brandenburski 22
 Waldorff Jerzy 277
 Warchalewski Antoni 266
 Warschauer Adolf 179
 Warzenica Ewa 46, 47
 Wasilewski Ryszard 282
 Waszak Stanisław 106
 Waškowska Teresa 50
 Weber Carl Maria von 151, 184, 234
 Werowski Ignacy 36
 Węsierska Maria 211
 Węsierska-Kwilecka Izabela 211
 Węsierski Kazimierz 211
 Wichniarz Kazimierz 50
 Widy-Wirski Feliks Teodor,
 wicewojewoda województwa
 poznańskiego 270
 Wieniawski Henryk 261
 Wierzbicka Karyna zob. Wierzbicka-
 -Michalska Karyna
 Wierzbicka-Michalska Karyna 137, 144, 191
 Wiesiołowski Jacek 21, 23, 25, 27, 28, 107,
 117
 Wilski Zbigniew 264, 278
 Windakiewicz Stanisław 30
 Winiecki Stanisław 280
 Winnicka Wiktoria 181
 Winniczuk Lidia 114
- Winter Peter 150
 Wiśłocki Stanisław 50
 Wiśniewski Ignacy 280
 Witczak Tadeusz 27
 Witkowski Michał 196, 217, 221, 226
 Witkowski Z. 196, 201
 Władysław Odonic (Plwacz), książę
 wielkopolski i kaliski 17
 Włodek Szymon 163, 170, 173, 181
 Włodkowa Marianna 181
 Wojciech, święty (właśc. Wojciech
 Sławnikowic) 25
 Wojciechowska Bronisława 273
 Wojciechowski Krzysztof 12
 Wojciechowski Leszek 28
 Wojciechowski Mariusz 205
 Wojciechowski Mieczysław 261
 Wojciechowski Zygmunt 272, 277–280,
 289
 Woliński Józef 272, 289
 Wolski Józef Franciszek 36
 Wolski Paweł 13
 Wolter zob. Voltaire
 Wołowicz Eugeniusz 179
 Woźniakiewicz-Dziadosz Maria 47
 Woźniakowski Piotr 220
 Wójcicki Hipolit 238
 Wroniecki Jan Jerzy 265
 Wrzesiński Wojciech 205
 Wujek Jakub 106
 Wybicki Józef 170
 Wydra Wiesław 104, 291
 Wygrzywalska Zofia 181
 Wygrzywalski Józef 183, 187
 Wysocki Kasper Napoleon 154
 Wysocki Szymon 106
 Wypiański Stanisław 265, 273
- Zabłocki Franciszek 136, 146
 Zapolska Gabriela 259
 Zaipl Daniel 140
 Zakrzewski Stefan 211
 Zaleski (Zalewski) Łukasz 163, 173, 181,
 187

Zalewski Edmund 272, 280, 289
Zalewski Kazimierz 226
Załęski Stanisław 106–110, 116, 118
Zamoyski Jan 187
Zaremba Piotr 256
Zathay Hugo 280
Zawadzka Tekla Zuzanna 163, 180, 181
Zawadzki Antoni Erazm 163, 175, 180,
181, 188
Zawadzki Waclaw 179
Zerboni di Sposetti Joseph von 157
Zgorzelski Czesław 30, 31
Zielonacki Zbigniew 287, 288
Zientara Benedykt 28
Zieziula Grzegorz 153
Ziółkowska Hanna 58
Ziółkowski Grzegorz 11
Zygmunt III Waza, król Polski 110
Żbikowska Katarzyna 265
Żebrowski Franciszek Salezy 163, 175, 181
Żeleński Władysław 281
Żeromski Stefan 268, 269, 270, 288
Żołądź-Strzelczyk Dorota 107
Żółkiewski Stanisław h. Lubicz 187
Żółkowski Fortunat Alojzy Gonzaga 183,
191
Żółtowska Helena 211
Żuchowski Henryk 274
Żurawska-Witkowska Alina 33
Żychlińska Stanisława 211
Żytomirski Eugeniusz 268, 270, 273

