

OKOLICE WIDOWISK
Studia i szkice



KRZYSZTOF KUREK

OKOLICE WIDOWISK
Studia i szkice



KOMITET NAUKOWY

Jerzy Brzeziński, Agnieszka Cybal-Michalska, Zbigniew Drozdowicz (przewodniczący),
Rafał Drozdowski, Piotr Orlik, Jacek Sójka

RECENZENTKA

Prof. Krystyna Latawiec
Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Wydanie I

REDAKCJA, KOREKTA, ŁAMANIE

Adriana Staniszevska

PROJEKT OKŁADKI

Robert Domurat

Publikacja wydana dzięki wsparciu finansowemu udzielonemu
przez Dziekana Wydziału Antropologii i Kulturoznawstwa UAM,
prof. Jacka Sójkę.

© Copyright by Wydawnictwo Nauk Społecznych i Humanistycznych UAM 2021

ISBN 978-83-64902-96-3

ISBN 978-83-7589-053-2

Wydawnictwo Nauk Społecznych i Humanistycznych
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
60-568 Poznań, ul. Szamarzewskiego 89c
www.wnsh.amu.edu.pl, wnsh@amu.edu.pl, tel. (61) 829 22 54

Wydawnictwo Fundacji Humaniora
60-682 Poznań, ul. Biegańskiego 30A
www.funhum.home.amu.edu.pl, drozd@amu.edu.pl, tel. 519 340 555

DRUK

Drukarnia Scriptor Gniezno
62-200 Gniezno, ul. Poprzeczna 6A

SPIS TREŚCI

Kilka słów na początek... • 7

O kilku (możliwych) formach widowisk w średniowiecznym Gnieźnie –
konteksty, sugestie, przypomnienia • 11

Taniec śmierci na scenie kolegium jezuickiego w Kaliszu? • 25

„W ogóle powiedzieć można, że w cyrku pana Wulffa można spędzić
wieczór bardzo przyjemnie...” Cyrki, menażerie i akrobatyczne popisy
w XIX-wiecznym Poznaniu • 63

Spacery, koncerty i... ludzkie zoo.

Notatki do dziejów poznańskiego Ogrodu Zoologicznego
w XIX i na początku XX wieku • 121

„Chwytny w płuca szeroki dech wolności...” Niezwykły początek
sezonu 1918/1919 w Teatrze Polskim w Poznaniu • 153

Delegacja z Beludżystanu, czyli miejski performans
Romualda Gantkowskiego (1924) • 201

Nota redakcyjna • 213

Spis ilustracji • 217

Indeks nazwisk • 223

O Autorze • 235



KILKA SŁÓW NA POCZĄTEK...



Badacze zgodnie twierdzą, że granice oddzielające widowiska od rzeczywistości są płynne i trudne do ustalenia. Patrice Pavis w swoim *Słowniku terminów teatralnych* zauważył, iż rzeczywistość „może w każdej chwili stać się widowiskiem, jeśli tylko nada się jej charakter ostensywny, a więc uczyni się z niej zobiektywizowany przedmiot oglądu, wobec którego obserwator usytuowany jest na zewnątrz, przestając być w ten sposób zaangażowanym w nią bezpośrednio uczestnikiem”¹. Ta niestabilna granica nie zawsze pozwala oddzielić codzienne rutynowe zachowania (indywidualne i zbiorowe) od rozwijającej się w czasie i mającej własną strukturę „akcji”. Niemożliwe jest dziś także podważenie tezy, że istnieje gęsta sieć relacji łączących różne formy widowisk (nie tylko kulturowych) z aktywnością społeczno-polityczną, duchową i kulturową tradycją oraz uwarunkowaniami natury ekonomicznej i obyczajowej. W szkicach i studiach zebranych w tym tomie autor podjął próbę ukazania złożonego charakteru tych powiązań w różnych okresach historycznych, od średniowiecza aż do początków XX wieku. Pracy nad książką towarzyszyło przekonanie, iż niektóre widowiska należy postrzegać jako swoistą manifestację zbiorowej i indywidualnej egzystencji, jako emanację napięć społecznych, rytmu codziennego życia, praktyk religijnych, politycznych konfliktów i niepodległości-

1 P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, słowo wstępne A. Ubersfeld, tłum., oprac. i uzup. S. Świontek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków 1998, s. 586. Zob. też: J.J. MacAloon, *Wstęp: widowiska kulturowe, teoria kultury*, w: *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J.J. MacAloon, tłum. K. Przyłuska-Urbanowicz, posłowie do wydania polskiego W. Dudzik, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 11–35.

wych aspiracji, a także przemian mentalnych określonych zbiorowości. W takim podejściu kryje się też nadzieja, że dzięki rekonstrukcji i opisowi niektórych form widowisk możliwe jest choćby zbliżenie się do zjawisk słabo reprezentowanych lub zupełnie nieobecnych w historycznych narracjach. Piszącemu te słowa bliski jest pogląd wybitnego polskiego dramaturga Mariana Pankowskiego (1919–2011), który podkreślał, że „jakie by były szumne i szerokie gościńce Historii, liczyć ma się nie Historia, ale człowiek, wpisany na krótko między niebo i ziemię”².

Teksty zebrane w tym tomie powstały w latach 2013–2019. Jeden z nich ukazuje się po raz pierwszy. Artykuły wcześniej opublikowane zostały w tym wydaniu poszerzone, przeredagowane i wzbogacone nowymi materiałami źródłowymi.

Niezwykle ważnym uzupełnieniem poszczególnych fragmentów książki jest ikonografia, która pochodzi ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego, Cyfrowego Repozytorium Lokalnego w Poznaniu, Biblioteki Raczyńskich, Biblioteki Uniwersyteckiej UAM, Biblioteki Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Archiwum Archidiecezjalnego w Gnieźnie, Miejskiej Biblioteki Publicznej im. A. Asnyka w Kaliszu oraz zbiorów autora.

Poznań, wrzesień 2020 roku

2 M. Pankowski, *Nasz Julo czerwony i siedem innych sztuk*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1981, s. 2.

**O KILKU (MOŻLIWYCH) FORMACH WIDOWISK
W ŚREDNIOWIECZNYM GNIEŹNIE —
KONTEKSTY, SUGESTIE, PRZYPOMNIENIA**



U boga baza źródłowa sprawia, iż próby rekonstrukcji wielu nurtów życia teatralnego w średniowiecznej Polsce skazane są jedynie na powierzchowne rozpoznania. Historycy korzystają niejednokrotnie ze źródeł pośrednich, których autorzy nie mieli zamiaru tworzyć relacji wprost poświęconych widowiskom, lecz zamieścili w swojej narracji informacje odnoszące się w jakiś (często odległy) sposób do ówczesnych przedstawień¹. Ponowne zestawienie nielicznych świadectw i umieszczenie ich w nowych, wywodzących się z różnych dyscyplin badawczych kontekstach (rodzimych i obcych) może pozwolić na przełamanie ograniczeń i podjęcie dialogu ze średniowiecznym dziedzictwem. Celem niniejszego szkicu nie jest odkrywanie nowych faktów i źródłowych przekazów, lecz zebra-

- 1 Są to niejednokrotnie zestawienia wydatków dworskich, listy i dekryty dostojników kościelnych, dokumenty sądowe, rozprawy teologiczne, teksty scenariuszy dramatyzacji liturgicznych zawierające didaskalia odnoszące się do określonych praktyk wykonawczych, a także różnego typu źródła ikonograficzne oraz dzieła sztuki sakralnej (np. rzeźby). Mając na uwadze kontekst metodologiczny, warto przypomnieć – odnoszące się do dziejów teatru francuskiego – uwagi Jody Enders opublikowane w studium *Spektakl kaźni. Gwałt i początki badań nad teatrem średniowiecznym* (tłum. P. Morawski, „Dialog” 2012, nr 7–8, s. 70–89; pierwodruk ukazał się w „Theatre Journal” 2004, t. 56). Autorka pokazuje, w jaki sposób dokumenty sądowe (m.in. zeznania ofiary i sprawców, listy ułaskawiające) dotyczące zbiorowego gwałtu, dokonanego w maju 1395 roku na pani Cotton, w położonym niedaleko Paryża mieście Chelles, mogą zostać wykorzystane przez historyków teatru. Przywołane i analizowane przez badaczkę relacje źródłowe (Paris, Archives nationales, JJ 148, jedn. 144, fol. 74v.) zawierają bowiem informacje o przybyciu sprawców do miasta w związku z planowanym misterium pasyjnym, a także wzmianki o przygotowanej na potrzeby widowiska scenie, na której gwałciciele... spali po dokonanej zbrodni. Zob. też: J. Enders, *The Medieval Theater of Cruelty: Rhetoric, Memory, Violence*. Cornell University Press, Ithaca 1999.

nie i ponowna lektura kilku relacji oraz badawczych ustaleń, które – choć w minimalnym stopniu – przybliżą czytelnikowi świat średniowiecznych widowisk, jakie mogły odbywać się w Gnieźnie.

Jednym z pierwszych dokumentów zawierających informacje o życiu teatralnym Wielkopolski jest list papieża Innocentego III do arcybiskupa gnieźnieńskiego Henryka Kietlicza datowany 8 stycznia 1207 roku. W swoim piśmie papież wyraził niepokój związany z utrwalającym się zwyczajem organizowania w grudniu każdego roku w świątyniach i na przykościelnych placach widowisk naruszających społeczny i obyczajowy porządek. Pisał m.in.:

[...] dzieją się w onych świątyniach igry teatralne, a nie jeno wprowadza się w ich mury gwoli swawolnym widowiskom maski poczwar, lecz takż w dniach potrójnego święta roku, jakowe jedno po drugim następuje po Narodzeniu Krysta, kapłani, dyjakoni a subdyjakoni wzajem swej głupocie wyprawujący krotofile – przez bezecne zbytowanie własnymi ruchy na oczach ludu czynią, że umniejsza się godność stanu duchownego.

Nie kryjąc oburzenia, papież polecił arcybiskupowi gnieźnieńskiemu podjęcie działań, których celem będzie „zwyczaj igrów abo raczej zepsowanie z kościołów [...] wykorzeni²”.

Innocenty III w swoim dekreście przywołał rozpowszechniony w ówczesnej Europie (do końca XVI wieku) zwyczaj obchodzenia pomiędzy 6 grudnia a 15 stycznia tzw. Świąt głupców (*festa stultorum*), zwanych także Świętami grudniowych kalend. W okresie tym, zwłaszcza pomiędzy 25 grudnia (uroczystość Narodzenia Pańskiego) a 6 stycznia (święto Objawienia Pańskiego), młodsze duchowieństwo, klerycy oraz uczniowie przykościelnych szkół przywdziewali maski i kostiumy, a następnie formowali rozspiewane i roztańczone korowody. O trwałej obecności w kulturze europejskiej tych nawiązujących do tradycji rzymskich Saturnaliów widowisk świad-

2 *Wybór tekstów do dziejów kultury Wielkopolski*, oprac. Z. Boras i in., red. R. Pollak, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1962, s. 345; inne tłumaczenie fragmentów tego łacińskiego dokumentu opublikował A. Dąbrówka, *Średniowiecze. Korzenie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 134. Cały tekst w wersji łacińskiej: *Kodeks Dyplomatyczny Wielkopolski*, t. 1, dokument nr 55. Wszystkie zacytowane w niniejszym szkicu teksty – bez względu na czas powstania – podane zostały w pierwotnej wersji językowej.



czy pochodząca z XVII wieku relacja francuskiego teologa i filozofa Jeana-Baptisty Thiersa (1636–1703), który w jednej ze swoich rozpraw (*Traité des jeux et des divertissemens qui peuvent être permis, ou qui doivent être défendus aux Chrétiens selon les règles de l'Eglise et le sentiment des Pères*, Éditeur Antoine Dezaillier, Paris 1686) wspominał, iż „duchowni poczytywali sobie niegdyś za zasługę w oczach Boga i ludzi, by tańczyć w kościołach w dzień narodzin Pana Naszego, w dzień świętego Szczepana (26 grudnia), w dzień świętego Jana Ewangelisty (27 grudnia) i w dzień Obrzezania (1 stycznia) lub Epifanii (6 stycznia) albo w oktawę Epifanii (14 stycznia)”³.

W trakcie zabawy dochodziło do parodiowania kazań, gestów i zachowań kościelnych przełożonych, a nawet elementów liturgii. Stałym elementem obchodów były odgrywane dialogi, a nawet scenki dramatyczne realizujące karnawałowy postulat „świata na opak”. Istotą omawianych zdarzeń było wywyższenie tego, co w trakcie całego roku było spychane na społeczny margines, co było przemilczane lub pomijane także w kontekście ówczesnej nauki Kościoła. W dzień Obrzezania celebrowano obecność osła w Historii Zbawienia⁴. Pamięci niewinnych ofiar wymordowanych na rozkaz Heroda (Mat 2, 13–18) poświęcone było m.in. Święto Młodzianków (28 grudnia), w ramach którego grupy „młodych sług bożych” opanowywały świątynie, odprawiały parodie nabożeństw, wybierały „jednodniowego biskupa”, który – po wygłoszeniu prześmiewczego kazania⁵ – w trakcie

- 3 Cyt. za: J. Heers, *Święta głupców i karnawały*, tłum. G. Majcher, Oficyna Volumen i Wydawnictwo Marabut, Warszawa 1995, s. 75. Oprócz znakomitej i kanonicznej rozprawy Heersa dotyczącej Świąt głupców warto wskazać także pracę Wojciecha Dudzika, *Karnawały w kulturze*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005 (tu zwłaszcza s. 54–61 oraz bibliografia). Zob. też: J.-M. Fritz, *Le discours du fou au Moyen Age. XIIe–XIIIe siècles. Etude comparée des discours littéraire, médical, juridique et théologique de la folie*, Presses Universitaire de France, Paris 1992. Omawiane problemy przedstawił Jan Fijałek w swojej książce *Życie i obyczaje kleru w Polsce średniowiecznej* (wyd. II, Universitas, Kraków 2002; tu zwłaszcza rozdział zatytułowany *Widowiska i zabawy zabobonne*, s. 51–65).
- 4 J. Heers, *Święta głupców...*, s. 97–101. Według badacza osioł, któremu „dedykowane jest święto, bynajmniej nie jest tym samym, co u autorów starożytnych, ani tym z baśni, z powieści satyrycznych, ani tym błazeńskim Lucylusza. Nie jest to też oślica, która niosła Balaama, proroka Mezopotamii, ku Hebrajczykom Mojżesza, a którą rzeźbiarze romańscy chętnie przedstawiają na kapitelach kolumn naw kościelnych i klasztornych wirydarzy. Osioł ze styczniowych kalend jest wiernym towarzyszem Świętej Rodziny. To on czuwa u boku wołu i ogrzewa Dzieciątka swym oddechem; to on niesie Maryję Pannę i małego Jezusa do Egiptu; na tymże osiołku Chrystus wjeżdża do Jerozolimy, witany radosnymi okrzykami tłumu” (tamże, s. 97).
- 5 M. Kowalczykówna, *Trzy zabytki prozy zakowskiej w rękopisach Biblioteki Jagiellońskiej*, „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej” R. XIX, 1969, s. 63–72. Autorka przywołuje m.in. tekst



barwnego pochodu, otoczony tancerzami i śpiewakami parodiującymi liturgiczne pieśni, udzielał błogosławieństwa mieszkańcom miasta... i prosił o datki⁶. To kontrowersyjne także z dzisiejszej perspektywy święto należy postrzegać jako swoisty „wentyl bezpieczeństwa”, który pozwalał w naturalny sposób wyzwaląć negatywną energię tkwiącą w ówczesnym, ściśle zhierarchizowanym społeczeństwie feudalnym. Według Jacques’a Heersa ów „jednodniowy rewanż podwładnych, świętowanie młodych, sławienie maluczkich i dzieci, odwracanie hierarchii i wyzute z czci małpowanie sakralnych gestów – ustanawia w samym Kościele nową władzę, władzę ludyczną”⁷. Należy także podkreślić, iż obchody Świąt grudniowych kalend odbywały się w całej Europie⁸, lecz były co najwyżej tolerowane przez lokalnych dostojników Kościoła, którzy niejednokrotnie byli zmuszani do czasowego wyprowadzenia ze świątyni Najświętszego Sakramentu. Skierowany do arcybiskupa gnieźnieńskiego list Innocentego III jest pośrednim dowodem, iż także w Gnieźnie mogły odbywać się Świąta głupców, cele-

pochodzącego z końca XIV wieku kazania biskupa Młodzianków, zawartego w kodeksie Bartłomieja z Jasła (rkps 2192, k. 46–47). Stylizowany na okolicznościowe kazanie utwór *Hoc bibe, quod bos sis...* (*Pij to, abyś stał się wołem...*) zawiera żarliwą pochwałę piwa, a także wskazuje liczne zalety spożywania dużych ilości alkoholu.

- 6 W tym kontekście warto przywołać rozważania Michaiła Bachtina poświęcone – związanej z koronacją i detronizacją karnawałowego króla – symbolicznej, której znaczenia łączy się z „nieuchronnością, a zarazem twórczą potencją zmiany-odnowienia, ucieśnianą względnością wszelkiego ustroju i ładu, wszelkiej władzy i hierarchii” (M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 191). Tak istotny dla omawianych zjawisk kontekst europejskich zwyczajów karnawałowych charakteryzuje Werner Mezger w artykule *Obyczaje karnawałowe i filozofia błazeństwa*, tłum. W. Dudzik, w: *Karnawał. Studia historyczno-antropologiczne*, wybór, oprac. i wstęp W. Dudzik, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2011, s. 151–174. Zob. też prace wskazujące polskie konteksty zjawiska: R. Gansiniec, *Biskup Młodzianków a obchód św. Mikołaja*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Polskiej Akademii Umiejętności” 1950, t. 51, s. 643–646; J. Wolny, *Materiały do historii wagantów w Polsce średniowiecznej*, „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej” R. XIX, 1969, s. 73–89; M. Kowalczykówna, *Tańce i zabawy w świetle rękopisów średniowiecznych Biblioteki Jagiellońskiej*, „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej” R. XXXIV–XXXV, 1984–1985, nr 1–2, s. 71–89. Niezwykle interesującym, utrwalonym w poezji (choć słabo reprezentowanym w refleksji badawczej) wątkiem są średniowieczne zabawy polskich żaków związane z celebracją dnia św. Gawła (16 października), powielające w wielu elementach obchody Święta Młodzianków – zob. W. Wydra, *Władysław z Gielniowa. Z dziejów średniowiecznej poezji polskiej*, Wydawnictwo Bestseller, Poznań 1992, s. 115–118, 551. Zob. też *Rytmy o świętym Gawle*, tłum. Z. Kubiak, w: „*Toć jest dziwne a nowe...*” *Antologia literatury polskiego średniowiecza*, oprac. A. Jelicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 333–334.
- 7 J. Heers, *Świąta głupców...*, s. 125.
- 8 Najwięcej potwierdzonych źródłowo obchodów Świąt głupców (od XIII do XVI wieku) odbywało się w krajach niemieckojęzycznych, Anglii i Francji.

browane przez niektórych duchownych oraz liczne grono uczniów wywodzących się z tutejszej szkoły katedralnej⁹. Cytowany dokument nie jest wyjątkowy i stanowi jedną z wielu prób potępienia (w formie dekretu lub edyktu) – zmierzających niejednokrotnie w stronę bluźnierstwa – zabaw „młodych sług ołtarza”¹⁰.

O trwałej obecności Świąt grudniowych kalend w życiu polskiego kościoła, a także o związanych z nimi kontrowersjach świadczy treść ustaw, jakie arcybiskup gnieźnieński Janisław ogłosił na synodzie w Uniejowie, 19 lutego 1326 roku, a więc prawie 120 lat po wspomnianym wcześniej edyktie Innocentego III. Można z dużym prawdopodobieństwem założyć, iż uniejowskie ustawy odnosiły się także do widowisk organizowanych przez duchowieństwo gnieźnieńskie. W paragrafach 1 i 15 tego dokumentu czytamy:

Postanawiamy przeto, aby nikt zgoła z duchownych i świeckich nie ośmiał się wnieść do kościołów albo na cmyntarze przykościelne odzian w maski straszyleł [...], jako że przez takowe bezwstydné widowiska uśmierza się żar pobożności, zasię bruka przystojność świątyni i godność stanu kapłańskiego. [...] Duchowni jacykolwiek tudzież świejscy, noszący poczwarne i szkaradne maskary tako-

- 9 Możliwość taką sygnalizuje m.in. Ryszard Gansiniec (*Biskup Młodzianków...*, s. 645) oraz Andrzej Dąbrówka (*Średniowiecze...*, s. 135). O środowisku związanym z gnieźnieńską szkołą katedralną pisze m.in. M. Rechowicz, *Początki szkoły katedralnej w Gnieźnie*, „Roczniki Humanistyczne” 1972, z. 2, s. 35–42; I. Pawlak, *Gnieźnieńska szkoła katedralna w I połowie XVI wieku*, „Studia Gnesnensia” 1979–1980, t. V, s. 311–321; K. Stopka, *W cieniu katedry – szkoła katedralna gnieźnieńska w wiekach średnich*, w: *1000 lat Archidiecezji Gnieźnieńskiej*, red. J. Strzelczyk, J. Górny, Wydawnictwo Gaudentinum, Gniezno 2000, s. 217–234; K. Ratajczak, *Szkołnictwo w Wielkopolsce na tle sąsiadów w okresie średniowiecza*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2017.
- 10 Jacques Heers w swojej książce przywołuje podobne dokumenty wydane m.in. przez biskupów Kościoła francuskiego i hiszpańskiego w okresie od końca XII do przełomu XVI i XVII wieku. Akta niektórych prowincjonalnych synodów i soborów nie tylko zawierały groźby ekskomuniki, lecz także wprowadzały... kary finansowe. Na przykład sobór prowincjonalny w Rouen „[...] powtarza od roku 1445 zakaz praktykowania w kościołach i na cmentarzach »dwóch zabaw potocznie zwanych zabawami głupców, w czasie których noszone są maski i dokonuje się wielu nieprzystojnych czynów«. To zaś pod karą ekskomuniki dla wszystkich duchownych, którzy ośmieliliby się przedstawiać owe uciechy i przede wszystkim dla kanoników, którzy zostaliby pozbawieni »przez trzy miesiące wynagrodzenia, jakie zwykli pobierać w rzeczonych kościołach; które to wynagrodzenia zostaną rozdzielone między innych funkcjonariuszy chóru« [...]” – zob. J. Heers, *Święta głupców...*, s. 128–129.

wego rodzaju, w rzeczy samej podlegają wyrokowi wyklęcia i nie mają być spod niego uwolnieni, jeśli nie odprawią pokuty. Dodajemy nadto, że duchowni czy świejscy, co wyprawują igry pogańskie wedle złego zwyczaju poniektórych miejsc podczas procesyjji kościelnych przed świętem Narodzenia Pańskiego, tym samym niechaj będą poskramiani podobną karą.

Surowe zalecenia arcybiskupa gnieźnieńskiego zawierały także stanowczy zakaz jakichkolwiek kontaktów duchowieństwa z wędrownymi, jarmarcznymi błaznami, akrobatami, tancerzami, pieśniarzami oraz innymi przedstawicielami ówczesnego stanu aktorskiego:

Skoro sprawom boskim winni być poświęceni tacy, którzy by godnie mogli szafować sakramenta Pańskie, przeto postanawiamy i upominamy w Panu, aby duchowni od życia świeckiego oddzieleni [...] nie najdowali się na widowiskach i pysznych pochodach; niech nie oglądają ku igrcom, wiłom, goliardom i wesołkom, a niech nie darują onym by najmniejszych datków, pod karą klątwy [...]¹¹.

Stanowczy ton dostojnika kościelnego może świadczyć o regularnej obecności piętnowanych widowisk w XIV-wiecznej Polsce. Kronikarz Janko z Czarnkowa odnotował, iż arcybiskup gnieźnieński Janusz Suchywilk (h. Grzymała), sprawujący urząd w latach 1374–1382, „wielokrotnie zamy-

11 *Starodawne prawa polskiego pomniki*, t. 1, wydał A.Z. Helcel, Warszawa 1856, s. 398, 402. Cyt. za: *Wybór tekstów do dziejów...*, s. 346. Do uniejowskich dekretów arcybiskupa gnieźnieńskiego Janisława nawiązuje w swoim artykule Sylwia Konarska-Zimnicka, *Udział duchowieństwa w tańcach w świetle średniowiecznego ustawodawstwa synodalnego*, „Liturgia Sacra” 2012, t. 18, nr 1, s. 85–100. Autorka zauważa, iż w treści ustaw zawarte zostały odniesienia do Świąt głupców, które „za główną scenę dla swych widowisk obierały właśnie świątynie i place dookoła nich. W ten to właśnie sposób manifestowano parodystyczną stronę uroczystości [...] zupełnie zaburzających ustaloną hierarchię społeczną i hierarchię wartości moralnych, co postrzegano jako intencjonalnie naganne drwienie z Kościoła i jego przedstawicieli, a co tym bardziej raziło, iż odbywało się w okresie świąt Narodzenia Pana” (tamże, s. 90). Niezwykle obszerną literaturę przedmiotu oraz źródła rękopiśmienne zestawiała i szczegółowo omówiała w monografii *Taniec w Polsce średniowiecznej. Świadczenie źródeł pisanych*, Towarzystwo Naukowe „Societas Vistulana” i Kieleckie Towarzystwo Naukowe, Kraków – Kielce 2009. W kontekście niniejszych rozważań należy szczególnie polecić czwarty rozdział tej inspirującej i wartościowej poznawczo rozprawy – *Stosunek Kościoła do tańca w wiekach średnich*, s. 143–190. Zob. też artykuł J. Tazbira, *Taniec wszeteczne i dozwolone*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 2000, t. XLIV, s. 57–70.

kał do więzienia *presbyteros ribaldos* (wywodzących się z niższego duchowieństwa lub służby kościelnej jokulatorów wędrownych, zwanych rybałtami)¹². Synody gnieźnieńskie z 1279 i 1326 roku – jak pisała Małgorzata Wilska – „zabraniały duchownym przebywania w karczmach i uczestniczenia, nawet w charakterze widzów, w występach dawanych przez mimów, histrionów i jokulatorów (*mimis, histrionibus, et ioculatoribus non intendant, et tabernas prorsus evitent*)”¹³.

Drugim niezwykle interesującym pośrednim źródłem do dziejów widowisk gnieźnieńskich jest dokument wystawiony 28 maja 1235 roku w obecności urzędników kancelarii księcia Władysława Odonica (ok. 1190–1239), a także gnieźnieńskich prałatów i kanoników. W piśmie tym czytamy m.in.:

Ja, Władysław z Bożej łaski ksiązę Polski, wiadomym czynię, tak obecnym jak przyszłym, że dla zbawienia duszy mej i szacunku dla Boga Wszechmogącego i świętych Piotra i Pawła i dla odpuszczenia mych grzechów, wieś – niegdyś Jurzyka jokulatora (*Jurici joculatoris*), nazwaną Wełna (*Vehne*), którą tenże Jurzyk za mym pozwoleniem i łaską przekazał kościołowi św. Piotra w Poznaniu – tą wolnością ma się cieszyć, jaką mają wieś stare tego kościoła świętego Piotra w Poznaniu, uwalniając ją od podworowego i stróży. Poza tym zezwalam, aby mieszkańcy rzeczonyj wsi nie byli pozywani do sądu kasztelana z Ostrowa, ani przed tym sądem odpowiadali, lecz tylko przede mną lub przed sędzią mego dworu¹⁴.

12 T. Michałowska, *Średniowiecze*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 252. Zob. też: *Joannis de Czarnkow Chronicon Polonorum*, w: *Pomniki dziejowe Polski*, t. 2, wydał A. Bielowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1961, s. 715.

13 M. Wilska, *Biazen na dworze Jagiellonów*, Wydawnictwo Neriton i Instytut Historii PAN, Warszawa 1998, s. 16–18.

14 Cyt. za: J. Wiesiołowski, *Repertuar Jurzyka, jokulatora księcia Władysława Odonica*, w: *Wielkopolska – Polska – Europa. Studia dedykowane pamięci Alicji Karłowskiej-Kamzowej*, red. J. Wiesiołowski, współpraca J. Kowalski, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2006, s. 59. Wiesiołowski podkreślił, iż omawiany dokument „[...] znany z kopiariusza katedry poznańskiej, został wydany dwukrotnie, w *Kodeksie dyplomatycznym Wielkopolski Raczyńskiego* i powtórzony w *Kodeksie dyplomatycznym Wielkopolski Zakrzewskiego*. Mimo to wiadomość ta nie została wyinterpretowana i nie weszła do kanonu informacji o kulturze polskiej”. Edycja łacińskiej wersji tekstu: *Kodeks Dyplomatyczny Wielkopolski*, t. 1, dokument nr 180.

Z przytoczonego tekstu wyłania się sylwetka dworskiego jokulatora Jurzyka (Jurka?), który – najprawdopodobniej przed śmiercią – chcąc być może wyrazić skruchę i odpokutować za grzeszne życie, podarował swoją wieś kościołowi św. Piotra w Poznaniu. Będąc szlachcicem i nadwornym artystą, Jurzyk – jak sugerował Jacek Wiesiołowski – „miał bliższe, lecz nieznanne kontakty z księciem Władysławem Odonicem i środowiskiem katedry poznańskiej. Książę wyraził zgodę na przekazanie Wełny do dóbr katedry, chroniąc biskupa i kapitułę przed roszczeniami krewnych Jurzyka”¹⁵. Możemy się dziś tylko domyślać, iż przez wiele lat artysta ten służył na dworze Odonica jako aktor, pieśniarz i recytator uświetniający – na wzór francuskich trubadurów¹⁶ – rozmaite (oficjalne i prywatne) uroczystości swoimi występami, które mogły być źródłem sporych dochodów¹⁷. Wraz z księzcym orszakiem odwiedzał z całą pewnością także XIII-wieczne Gniezno.

Latem 1984 roku, podczas prac wykopaliskowych prowadzonych w północno-wschodniej części Góry Lecha w Gnieźnie, odkryto szczątki warsztatu zajmującego się produkcją ceramiki budowlanej¹⁸. Zrujnowany przez pożar warsztat produkował ceramikę na potrzeby zamku budowanego na Górze Lecha przez wielkopolskiego księcia Władysława Odonica¹⁹.

- 15 J. Wiesiołowski, *Repertuar Jurzyka...*, s. 60. Badacz ostatecznie nie rozstrzygnął, czy chodziło o wieś Wełna położoną w parafii Parkowo, pomiędzy Obornikami a Rogoźnem, czy też wieś o tej samej nazwie usytuowaną w parafii Kołdrab niedaleko Janowca.
- 16 J. Le Goff, *Trubadur i truver*, w: tegoż, *Niezwykli bohaterowie i cudowne budowle średniowiecza*, tłum. K. Marczevska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011, s. 237–244; M. Rousse, *Aktor w średniowieczu (wiek X–XIII): ku interioryzacji gry*, tłum. M. Bajer, w: *Zwierciadło świata. Średniowieczny teatr francuski*, red. A. Loba, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 57–61; K. Targosz, *Korzenie i kształty teatru do 1500 roku w perspektywie Krakowa*, Wydawnictwo Secesja, Kraków 1995 (tu zwłaszcza rozdział: „Histrionum genera” – rodzaje aktorów i sąd moralny nad ich działalnością, s. 49–53).
- 17 W aktach miejskich Krakowa zawarta została informacja, iż w 1311 roku nieznanzy z imienia szpilman (*spylemanne*) kupił na własność kamienicę. Zob. *Najstarsze księgi i rachunki miasta Krakowa od r. 1300 do 1400*, wydali F. Piekosiński i J. Szujski, nakładem Akademii Umiejętności, Kraków 1878, s. 20, poz. 172.
- 18 E. Soroka, *Romańskie płytki ceramiczne z Gniezna*, w: *Gniezno. Studia i materiały historyczne*, red. Z. Boras, J. Topolski i in., t. 3, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Poznań 1990, s. 59–101. Zob. też: T. Sawicki, *Sprawozdanie z badań wykopaliskowych na Górze Lecha w Gnieźnie przy ul. Kolegiaty 4 (stanowisko 15 D) w 1984 roku. Wstępna analiza stratygraficzno-chronologiczna*, tamże, s. 309–324; *Gniezno w świetle ostatnich badań archeologicznych. Nowe fakty, nowe interpretacje*, red. Z. Kurnatowska, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2001.
- 19 T. Sawicki, *Gniezno. Centralny ośrodek państwa wczesnopiastowskiego w świetle badań archeologicznych*, w: *Chrzest – Św. Wojciech – Polska. Dziedzictwo średniowiecznego Gniezna. Katalog wystawy*, red. T. Janiak, Muzeum Początków Państwa Polskiego, Gniezno 2016, s. 92–94.

Szczególnie ważnym odkryciem był zespół średniowiecznych płytek ceramicznych zdobionych dekoracją reliefową. Część odkrytych płytek zawiera przedstawienia zwierząt, inspirowane zapewne średniowiecznymi bestiariuszami. „W grupie tej – pisała Ewa Soroka – występują trzy rodzaje przedstawień: orzeł, gryf oraz cztery bestie ustawione antytetycznie – orzeł naprzeciw smoka i lew naprzeciw niedźwiedzia”²⁰. Oprócz tych obiektów na terenie dawnego warsztatu zachowały się płytki z przedstawieniami figuralnymi – m.in. człowieka prowadzącego lwa na uwięzi; dwóch wojowników pieszych ustawionych frontalnie; wojownika na koniu, który zbliża się do okazałej, rozgałęzionej rośliny; konia bez jeźdźcy, który tylnymi nogami atakuje smoka. Zdaniem poznańskiego mediewisty wyobrażone na należących do drugiej grupy płytkach sceny „kojarzą się ze scenami z romansu rycerskiego”, współtworzącego obraz XIII-wiecznej polskiej kultury dworskiej²¹. W artykule zatytułowanym *Tristan, Hamlet et consortes* Wiesiołowski, odwołując się do gnieźnieńskich wykopalisk, pisał:

Okazuje się, iż jeszcze przed utworzeniem zbioru *Gesta Romanorum* była znana historia o Androniku i lwie (Aulus Gellius *Noctes Atticae*), inne płytki ujawniają opowieść znaną z francusko-włoskiego *Ugona z Alwernii* ze sceną zabójstwa nad Nilem rumaka Hugonowego przez smoka, oraz opowieść typu włoskiego Guerino Meschino o podróży do drzewa Słońca i drzewa Księżycy. Nie można wykluczyć ewentualności występowania na innej płytce sceny walki Orlanda z Almonte, władcą Saracenów, w bitwie pod Aspromonte. Romanse orientalne nie dziwiłyby u Jurzyka, skoro jego protektor Odonic sprowadzał do swego księstwa nie tylko cystersów niemieckich, lecz także związanych z nimi templariuszy, a także joannitów do Gniezna, wspierał joannitów poznańskich, wyrażał żywe poparcie dla idei krzyżowej, a prawdopodobnie jako wygnane książętko brał udział w pielgrzymce do Ziemi Św. lub nawet w jednej z późnych wypraw krzyżowych²².

20 E. Soroka, *Romańskie płytki ceramiczne...*, s. 60.

21 J. Wiesiołowski, *Repertuar Jurzyka...*, s. 60.

22 J. Wiesiołowski, *Tristan, Hamlet et consortes*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Heraldycznego” grudzień 1992, nr 8, s. 3.

Akceptując taki sposób interpretacji, można stwierdzić, iż wnętrza gnieźnieńskiego zamku Odonica miały być ozdobione płytkami przedstawiającymi sceny zaczerpnięte z popularnych w kręgu średniowiecznej kultury dworskiej romansów rycerskich. Być może były to „ulubione opowieści księcia będące w repertuarze jego jokulatora, gdyż na lokalne pochodzenie płytek wskazuje wykorzystanie przez ich twórcę scen i ornamentyki drzwi gnieźnieńskich”²³. Możemy domniemywać, iż jokulator Jurzyk – podobnie jak francuscy trubadurzy – nie tylko biegle grał na instrumencie, sugestywnie recytował lub wyśpiewywał teksty romansów, interpretował przedstawiane utwory za pośrednictwem gestów i mimiki, ale również tłumaczył i dokonywał adaptacji opowieści, które w ówczesnej kulturze dworskiej traktowane były nie tylko jako źródło rozrywki, lecz także jako sposób rozpowszechniania wzorców związanych z dworską etykietą, kreacją wizerunku chrześcijańskiego władcy-wojownika oraz rycerskim etosem²⁴. Paradoksalne wydaje się to, że krótki zapis dotyczący przekazania wsi jednej z poznańskich parafii pozwala przekonująco wprowadzić Gniezno w krąg popularnych widowisk dworskich europejskiego średniowiecza, a łączący słowo, gest i muzykę, wyraźnie performatywny charakter występów jokulatorów sprawia, iż rozpatrujemy je w kontekście dziejów teatru.

- 23 J. Wiesiołowski, *Repertuar Jurzyka...* Historyk twierdził, iż teksty niektórych romansów rycerskich „mogły docierać do Wielkopolski za pośrednictwem komturii templariuszy bądź joannitów, a na dwory Przemysła I i Bolesława Pobożnego poprzez ich szwagra Konrada, księcia głogowskiego, studenta paryskiego” (tamże, s. 66). Poprzez odwołanie się m.in. do metod analizy onomastycznej oraz interpretacji legend herbowych badacz dowodził, że imiona pochodzące z rycerskich romansów nosili przedstawiciele elit wielkopolskich z XII i XIII wieku, co może być dowodem na „znajomość w Wielkopolsce imion licznych bohaterów sag, eposów i romansów rycerskich” (tamże). Ciekawy kontekst dla tego problemu stanowią rozważania Jerzego Mańkowskiego, *Znajomość eposów Homeryckich w Polsce w wiekach średnich*, w: tegoż, *Memoriale Praeteritorum. Studia mediewistyczne i renesansowe*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2019, s. 7–17.
- 24 A. Drzewicka, *Wstęp do: Pieśń o Rolandzie*, tłum. T. Żeleński (Boy), Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków 1991 (tu zwłaszcza s. LXXXVIII–CVI); J. Woronczak, *Typy przekazu tekstów średniowiecznych*, w: *Pogranicza i konteksty literatury polskiego średniowiecza*, red. T. Michałowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków 1989, s. 109–117. O projekcie wykonawczym współtworzącym formę *Kroniki Anonima* zwanego Gallem oraz możliwych publicznych wykonaniach tego dzieła traktowanego jako *chanson de geste* zob. K. Targosz, *Gesta principum recitata. „Teatr czynów polskich władców” Galla Anonima*, „Pamiętnik Teatralny” 1980, z. 2, s. 141–178; A. Dąbrówka, *Średniowiecze...*, s. 55–58.

Można z dużym prawdopodobieństwem założyć, iż omówione wyżej formy widowisk współtworzyły obraz życia społeczno-kulturalnego w średniowiecznym Gnieźnie. Potwierdzone źródłowo, rozbudowane i wyrafinowane pod względem formalnym realizacje dramatyзации liturgicznych okresu Wielkiego Tygodnia, przygotowywane w gnieźnieńskiej katedrze przynajmniej od początków XIII wieku, nie były z całą pewnością jedynymi przejawami teatralno-widowiskowych aspiracji lokalnych elit²⁵.

- 25 Przechowywane w gnieźnieńskim Archiwum Archidiecezjalnym scenariusze zestawiał, opracował i podał do druku w oryginalnej wersji językowej J. Lewański, *Liturgiczne łacińskie dramatyзации Wielkiego Tygodnia XI–XVI w.*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1999. Wiele tych tekstów zawiera uwagi dotyczące wprost metod wykonawczych, np. rodzajów gestów, ściszenia głosu, rozłożenia pauz czy też sposobu uformowania procesji. Należy założyć, że nie były to jedyne scenariusze wystawiane bądź wywodzące się ze środowisk powiązanych z gnieźnieńską katedrą. Ilość i jakość zachowanych tekstów prowokuje do tego typu przypuszczeń. O dramatyзацииach liturgicznych wystawianych w gnieźnieńskiej katedrze od XIII wieku pisałem w *Dziejach Gniezna*, red. J. Dobosz, Prezydent Gniezna i Powiat Gnieźnieński, Gniezno 2016 (tu rozdział: *Kultura piśmiennicza i widowiska wczesnonowożytnego Gniezna*, s. 320–326). Warto także wspomnieć o związanych z lokalnym kultem sekwencjach o św. Wojciechu, wykonywanych przy relikwiarzu męczennika „na głosy” już w XIII wieku. Zob. A.W. Mikołajczak, *Gnieźnieńskie sekwencje o św. Wojciechu*, Wydawnictwo Gaudentinum, Gniezno 1995.



TANIEC ŚMIERCI
NA SCENIE KOLEGIUM JEZUICKIEGO W KALISZU?

Artykuł napisany wspólnie z Wiesławem Wydrą



Człowiek jest bombol, szkło, lód, bajka, cień, proch, siano,
Sen, punkt, głos, dźwięk, wiatr, kwiat, nic, by go królem zwano¹.

I

Święty Ignacy Loyola w Regule 3. drugiego tygodnia *Ćwiczeń duchownych* (*Exercitia spiritualia*, I wyd. Rzym 1548) pisał:

Zastanowić się, jakbym był już w chwili śmierci, nad tą postawą i miarą, którą wtedy chciałbym widzieć zastosowaną w tym obecnym wyborze. I tym się kierując, dokonam na tej podstawie mojego zdecydowanego [wyboru]².

W innym fragmencie cytowanego dzieła twórcy reguły i założyciel zakonu jezuitów proponował:

Unikać myślenia o sprawach powodujących przyjemność lub radość, na przykład o chwale [niebieskiej], o zmartwychwstaniu itd. Rozmyślanie o radości i weselu przeszkadza bowiem w odczuwa-

- 1 *Człowiek jest bombol...* (bombol – „bańka wodna”) – anonimowy dwuwiersz z XVII wieku – zob. *Helikon sarmacki. Wątki i tematy polskiej poezji barokowej*, wybór, wstęp i komentarze A. Vincenz, oprac. tekstów i bibliografii M. Malicki, wybór ilustracji J.A. Chrościcki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989, s. 284 (BN I/259).
- 2 I. Loyola, *Ćwiczenia duchowne*, tłum. J. Ożóg SJ, red. H. Pietras SJ, Wydawnictwo WAM, Kraków 1996, s. 76.

niu kary, bólu i [wylewaniu] łez za nasze grzechy. Raczej utrzymać się w chęci odczuwania żalu i kary przez przywoływanie na pamięć śmierci i sądu³.

Ignacy Loyola był przekonany, iż rozmyślanie o śmierci i wyobrażenie sobie chwili własnego zgonu pomogą zakonnikom poskromić wpisane w ludzką kondycję namiętności, nabrać dystansu do materialnej rzeczywistości, a przede wszystkim skłonić do refleksji nad marnością ziemskiego bytowania. W XVII wieku uczniowie i komentatorzy *Ćwiczeń duchownych* „rozbudowali nieliczne zawarte w nich wzmianki dotyczące śmierci, apełując, zgodnie ze wskazówkami Loyoli, do wyobraźni i zmysłów”⁴. Konsekwencją tych zabiegów był „bezpośredni, zmysłowy stosunek do spraw śmierci, autoryzujący makabryczne wyobrażenia, których drastyczność posuwała się bardzo daleko”⁵. Jan Białostocki podkreślał, iż taki sposób postrzegania kresu ludzkiego życia tłumaczy – charakterystyczną dla sztuki europejskiej XVII i początków XVIII wieku – „popularność dzieł o tematyce *vanitas*. Zarówno kler, jak zakony i ludzie świeccy odczuwali wielkie zapotrzebowanie na malowidła i ryciny o motywach kojarzących się ze śmiercią. Pokutujący święci przedstawiani byli w tym czasie ustawicznie z czaszką jako atrybutem”⁶.

Niewątpliwym i bezpośrednim nawiązaniem do cytowanych fragmentów dzieła Loyoli, wpisującym się doskonale w XVII-wieczny dyskurs o teologicznym i egzystencjalnym znaczeniu kresu ludzkiego życia, było dzieło wybitnego jezuickiego teologa, pedagoga i pisarza Kaspra Drużbickiego (1590–1662)⁷ zatytułowane *Przygotowanie Do Szczęśliwej y Świętobliwej*

3 Tamże, s. 43. Cytowany fragment to Addycja 6. w ramach piątego ćwiczenia („rozmyślanie o piekle”) w trakcie pierwszego tygodnia.

4 J. Białostocki, *Z dziejów obrazowania idei „marności” i „przemijania” w poezji i sztuce*, w: tegoż, *Pleć śmierci, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2007, s. 82

5 Tamże. W innym fragmencie swojego eseju (s. 84) Białostocki pisał: „Innocenty IX wpatrywał się w malowidło, na którym kazał się wyobrazić na łożu śmierci. Szkielet i czaszka stały się niezbędnym atrybutem modlitwy. Komentarz do pism Ignacego Loyoli z roku 1687, powtarzający 79. wskazówkę z *Ćwiczeń duchownych*, nakazywał zamykać okiennice podczas medytacji, gdyż ciemność łatwiej wyciska na duszy trwogę śmierci. Polecał mieć przy sobie czaszkę, a w razie jej braku *qualche vitratto della morte*”.

6 Tamże, s. 85.

7 Kasper Drużbicki był prowincjałem polskich jezuitów (1629–1633, 1650–1653), teologiem i mistykiem, utalentowanym pisarzem i autorem podręczników życia zakonnego, mistrzem nowicjatu, nauczycielem i rektorem kolegiów w Krakowie (1626–1629, 1641–1644), Kaliszu (1633–1634), Ostrogu (1638–1641) i Poznaniu (1644–1647, 1657–1662).

Śmierci (I wyd. Kraków 1669). Wyraźne związki tego utworu z *Ćwiczeniami duchownymi* widoczne są m.in. w „praktycznym ukierunkowaniu wskazówek, w ujęciu rozważania w punkty, w metodyczności wdrażania sztuki dobrej śmierci przez modlitwę, rozmyślania, praktyki pobożne, ćwiczenia w doskonałości oraz przez medytacyjne wniknięcie w sytuację śmierci”⁸. Zawarte w tekście erudycyjne odwołania do żywotów świętych wzmacniały dydaktyczny wymiar rozważań, a także łączyły „principia ignacjańskie ze wskazaniem innych szkół duchowości chrześcijańskiej”⁹. W rozdziale czwartym, opatrzonym tytułem *Potrzeba pragnąć śmierci*, Drużbicki pisał:

[...] kto sobie życzy śmierci świątobliwej; potrzeba tego, aby się oduczał bać y strachać śmierci: a ma się wkładać w to, żeby rad o śmierci słuchał, czytał, mowił, myślił, do niey się gotował; y żeby mu ta zabawa stała się miła, y mile zwyczajna: tak iako owo kto rad myśli, y słucha o tym, że się ma z domu, y mieszkania ledaiakiego y niewczesnego przeprowadzić do wczesnego: albo iako żeglarz rad myśli, iż się do portu y lądu ma przybić z niebezpiecznego żeglowania; abo iako głodny czeka rad obiadu dobrego, na który go zaproszono y o nim mu w krótcie maiał dać znać, aby nań przybył. Trzeba tedy zwyczaić się w to, żeby o śmierci myślił człowiek bogoboyny, iako o czym miłym y sobie pożądanym, żeby sobie obraz śmierci stawiał ucieszny y łaskawy, y przyjemny; żeby sobie człowiek tesknął w swym życiu y cielsku, iako w więzieniu ciasnym, iako w chałupie walącej się, iako w drodze długiej, błotnej, ostrej, niebezpiecznej: a do śmierci tak szedł, iako do kresu y końca wszystkich nędz y złych przygod, a iako do wrot, przez które na pokoy, wczas, wygodę, roskosz, bezpieczeńność wieczną przychodzi. Święta Katarzyna z Senny w zwyczajui miała śmierci pochlebiać, one chwalić, pięknie-

Zob. S. Bednarski, hasło *Drużbicki Kasper (1590–1662)*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 5: *Dąbrowski Jan Henryk – Dunin Piotr Stanisław*, red. W. Konopczyński, PAU i Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Kraków – Wrocław 1946, s. 403–404; W. Karkucińska, *Kasper Drużbicki*, „Kronika Miasta Poznania” 1994, nr 3–4, s. 143–149; L. Grzebień TJ, *Katalog profesorów kolegium jezuickiego w Poznaniu z „Encyklopedii wiedzy o jezuitach” zestawiony*, „Kronika Miasta Poznania” 1997, nr 4, s. 55–56; hasło *Drużbicki Kasper (1590–1662)*, w: *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, t. 2: *Piśmiennictwo staropolskie. Hasła osobowe A–M*, oprac. zespół pod kier. R. Pollaka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964, s. 143–144.

- 8 A. Nowicka-Jeżowa, *Pieśni czasu śmierci. Studium z historii duchowości XVI–XVIII wieku*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1992, s. 339.
- 9 Tamże, s. 340.

mi słowy nazywać oney pragnąc y do siebie zapraszać, to tylko samo w niey nagany godnego uważając, że sie wdziera gwałtem do tych, którzy sie nią brzydzą y przed nią uciekają: a że ucieka przed tymi, którzy ią uprzeymie miłują y oney sobie życzą¹⁰.

Rozwijający i kontynuujący idee Loyoli tekst Kaspra Druźbickiego można z dzisiejszej perspektywy umieścić w nurcie literatury ascetycznej, odwołującej się do popularnych w XV- i XVI-wiecznej Europie traktatów *ars moriendi*¹¹, a także kazań, traktatów i poematów Dionizego Kartuzja, Jeana de Cartheny, Matthäusa Radera oraz Johannesesa Niessiusa. *Przygotowanie Do Szczęśliwey y Świątobliwey Śmierci* pozostaje w długim szeregu innych, wydanych w XVII-wiecznej Polsce, utworów w różny sposób podejmujących problematykę „marności świata” i nieuchronności śmierci każdego człowieka, bez względu na jego status społeczny i pochodzenie. Na szczególną uwagę zasługują tu *Manelle duchowne albo Porządek żywota chrześcijańskiego* Pawła Simplicjana (wyd. 1601), *Nauka umierania chrześcijańskiego* Jana Januszowskiego (wyd. I 1604) oraz *Przeraźliwe echo trąby ostatecznej abo cztery rzeczy ostatnie człowieka czekające* Klemensa Bolesławiusza (wyd. I 1670).

W ostatnim z wymienionych dzieł odnajdujemy niezwykle sugestywny obraz ziemskiej egzystencji, w której na „wszystkich ludzi dekret uczyniony”. W popularnym i wielokrotnie wznawianym utworze Bolesławiusza czytamy m.in.:

By rzeki na dół ustawnie płyniemy
do morza śmierci, gdzie nędzni giniemy,
tak iż nas nie znać, żeśmy kiedy byli,
na świecie żyli.

Zrazu by kwiatki z ziemie wynikamy,
potym pod kosę śmierci podpadamy,
która nikomu, kosząc, nie folguje,
wszystkich morduje.

10 K. Druźbicki, *Przygotowanie Do Szczęśliwey y Świątobliwey Śmierci*, druk u Wdowy i Dziedziców Krzysztofa Schedla, Kraków 1675, s. 150–151. Książka w zbiorach specjalnych Ossolineum we Wrocławiu, sygn. XVII-182_t2.

11 M. Włodarski, *Ars moriendi w literaturze polskiej XV i XVI w.*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1987.

Tak jej wniść wolno, gdzie pałac bogaty,
jako do lichej i ubogiej chaty;
stamtąd wywłóczy mieszkańca każdego
sobie danego.

Rzuca infuły, wydziera korony,
obala królów i cesarzów trony,
napotężniejszym karki załemuje,
sama panuje.

Na każdym miejscu prawie się uwija,
niejednym wszystkich orężem zabija:
tych gwałtem dławi, na tych z lekka czuje,
chorobą psuje.

Jako żalosno widzieć śmiertelnego
człowieka przedtym rozkoszy pełnego,
a on umiera zewsząd utrapiony
i opuszczony¹².

Topika związana z ideą *vanitas* była intensywnie wykorzystywana przez XVII-wiecznych poetów i autorów kazań, którzy często przedstawiali śmierć (szkielet lub zwłoki w stanie rozkładu) jako bezlitosną łuczniczkę lub wymachującą kosą żniwiarzkę niosącą zagładę wszelkich istot. Zygmunt Brudecki (1610–1647), jezuicki pisarz i tłumacz, wykładowca kolegiów w Poznaniu i Kaliszu¹³, w swojej parafrazie *Quatuor hominis ultima*

- 12 Cyt. według edycji: K. Bolesławiusz, *Przeraźliwe echo trąby ostatecznej*, wyd. J. Sokolski, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich, Stowarzyszenie „Pro Cultura Litteraria”, Warszawa 2004, s. 26. We wstępie do edycji Jacek Sokolski (tamże, s. 16–17) przypomniał, iż za życia Klemensa Bolesławiusza (ok. 1625–1689) *Przeraźliwe echo trąby ostatecznej* „zostało wydane dwukrotnie, a w każdym razie tylko egzemplarze dwóch edycji dochowały się do naszych czasów: edycji poznańskiej z roku 1670 i krakowskiej z 1674. [...] Trzecie wydanie ukazało się już po śmierci autora, w roku 1695. Z wieku XVIII pochodzi co najmniej jedenaście dalszych wydań, a z XIX – piętnaście, zresztą z całą pewnością było ich więcej. Jeszcze w roku 1938 doszło do sławnego skandalu w związku z odnalezieniem egzemplarzy jakiegoś wydania ze sfalszowaną aprobatą Kurii Arcybiskupiej”.
- 13 Z. Brudecki wykładał w Kaliszu matematykę (1642–1644). Studenci poznańskiego kolegium uczestniczyli w jego zajęciach z zakresu lektury Pisma Świętego, języka hebrajskiego i greckiego (1644–1647). Zajmował się także przekładaniem utworów poetyckich

(Cztery rzeczy człowieka ostateczne, wyd. I Poznań 1648) Matthäusa Radera i Johannesa Niessiusa, pisał:

V

Śmierć okrutna, śmierć straszliwa
Strzałą groźna i łukiem;
Nieuchronnym grotem kiwa,
Lub chcesz w prośby lub fukiem:
Niszczeyemy na kształt pary,
Bydź na wszystkim za drzwiami:
Poydziesz, poydziesz, tey poczwary
Nie użyiesz darami.

VI

Tylko we drzwi puk usłyszysz,
Pożegnay się z tym światem:
Twoi mili, ledwie zdyszysz,
Nie zechcą cię zwać bratem.
O jak ciemną drogą naydziesz!
A na niey ni szelązka!
Coś tu zrobił, z tym tak zaydziesz,
Z tąd nie weźmiesz pieniązka¹⁴.
[...]
Śmierć nad groby y nad trupy,
Kosą władna Krolowa,
Brała dotąd wielkie łupy,

i traktatów teologicznych. Zob. T. Mikulski, hasło *Brudecki Zygmunt (1610–1647)*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 3: *Brożek Jan – Chwalczewski Franciszek*, red. W. Konopczyński, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1937, s. 4–5; L. Grzebień TJ, *Katalog profesorów kolegium jezuickiego...*, s. 49; hasło *Brudecki Zygmunt (1610–1647)*, w: *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, t. 2: *Piśmiennictwo staropolskie...*, s. 53–54.

- 14 Cyt. według wydania: *Rym I. Duma Smiertelna*, w: *Cztery Rzeczy Człowieka Ostateczne od W.O. Mateusza Radera dwie, od W.O. Jana Niessiusa dwie. Obudwu Societatis Jesu Kapłanow. Oplakane, opisane, Rythmami Polskimi od X. Zygmunta Brudeckiego Idem Zakonu wyrażone*, Poznań 1648, strony nienumerowane. Wybór tekstów poetyckich o tej tematyce: K. Koehler, *Sluchaj mię, Sauromatha. Antologia poezji sarmackiej*, Wydawnictwo Arcana, Kraków 2002, s. 167–192; *Helikon Sarmacki...*, s. 205–344. Zob. też: A. Nowicka-Jeżowa, *Homo viator – mundus – mors. Studia z dziejów eschatologii w literaturze staropolskiej*, cz. 1–3, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1988; tejsze, *Sarmaci i śmierć. O staropolskiej poezji żałobnej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992.

W mordzie wszech głów surowa:
Po kośnicach bez buławy,
Pyszno sobie chodziła,
Y mocniejsza, niż Bog prawy,
Boginią się chełpiła¹⁵.

Badacze pedagogiki ignacjańskiej podkreślają, iż źródeł metod nauczania w kolegiach jezuickich całej Europy należy „poszukiwać w dziełach stworzonych przez Ignacego oraz w dziełach, które stworzyli jego kontynuatorzy”¹⁶. Józef Augustyn, podkreślając praktyczny wymiar *Ćwiczeń duchownych*, zauważył, że dzieło to było „skuteczną metodą całościowej formacji człowieka, niezawodną szkołą wprowadzania go w integralnie rozumianą pracę nad sobą czy samowychowanie”¹⁷. Nastawiona na praktyczne rozwiązywanie problemów jezuicka ustawa szkolna *Ratio atque institutio studiorum Societatis Jesu*, opublikowana w 1599 roku, zakładała, iż wychowanie oraz kształtowanie postaw religijno-moralnych uczniów jest tak samo istotne jak nauczanie konkretnych przedmiotów¹⁸. „Stąd – pisał Ludwik Grzebień TJ – postulat lekcji religii, praktyk religijnych (jednak bez przesady), cenzurowanie tekstów starożytnych autorów, umoralniające dialogi i widowiska”¹⁹.

Przedstawienia teatralne były jednym z najistotniejszych elementów jezuickiego programu edukacyjno-wychowawczego²⁰. Można stwierdzić, iż teatr był przez zakon postrzegany jako skuteczne narzędzie umoralniające, podsycające i pogłębiające religijną żarliwość. Władze zakonu

15 *Rym II. Sąd Abo Ostatni Trybunał*, w: *Cztery Rzeczy Człowieka Ostateczne...*

16 B. Topij-Stempińska, *Geneza pedagogiki ignacjańskiej*, w: *Pedagogika ignacjańska. Historia, teoria, praktyka*, red. A. Królikowska, Wydawnictwo WAM, Kraków 2010, s. 104.

17 J. Augustyn, *Ćwiczenia duchowne jako podstawa pedagogiki ignacjańskiej*, w: *Pedagogika ignacjańska...*, s. 17. Zob. też: C. Sękalski, *Misterium przemiany wewnętrznej. Droga duchowego rozwoju chrześcijanina w „Ćwiczeniach ignacjańskich”*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2003.

18 *Ratio atque institutio studiorum SJ czyli Ustawa Szkolna Towarzystwa Jezusowego (1599)*, wstęp i oprac. K. Bartnicka, T. Bieńkowski, tłum. J. Ożóg SJ, T. Bieńkowski, A. Stachowicz, Wydawnictwo Naukowe Ateneum, Warszawa 2000; L. Piechnik, *Powstanie i rozwój jezuickiej „Ratio studiorum” (1548–1599)*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2003; *Podstawy edukacji ignacjańskiej*, tłum. B. Steczek, red. J. Kołacz, Wydawnictwo WAM, Kraków 2006.

19 L. Grzebień, *Pedagogika ignacjańska na tle innych pedagogik zakonnych (refleksje nad dziejami szkolnictwa polskiego)*, w: *Pedagogika ignacjańska...*, s. 111.

20 Zagadnienie wielokontekstowo omówił Jan Okoń w erudycyjnej książce *Wychowanie do społeczeństwa. W teatrach szkolnych jezuitów w Rzeczypospolitej Obojga Narodów*, Collegium Columbinum, Kraków 2018.

nieustannie przypominały, że przedstawienia powinny „służyć celowi, do którego zakon dąży, a więc zmierzać do obrzydzenia złych obyczajów i grzesznych nałogów, unikania okazji prowadzących do zła i wysiłku nad rozwinięciem cnót przez naśladowanie świętych”²¹. Oprócz uświetniających i podsumowujących określony etap kształcenia (m.in. początek i zakończenie roku szkolnego połączone z rozdaniem nagród najzdolniejszym uczniom), kierowanych przede wszystkim do wykształconej elity, kościelnych dostojników oraz rodziców, szkolnych spektakli opartych na pisanych po łacinie dramatach i dialogach wystawiano – przeznaczone dla szerokiego kręgu odbiorców – widowiska religijne w języku narodowym. Częstotliwość inscenizacji wyznaczona była porządkiem kalendarza świąt kościelnych (m.in. Boże Narodzenie, Wielkanoc, Boże Ciało, Wniebowzięcie NMP, dzień św. Katarzyny – opiekunki studentów, a także uroczystości poświęcone założycielom i patronom zakonu – Ignacemu Loyoli, Franciszkowi Borgiaszowi, św. Stanisławowi Kostce, św. Stanisławowi ze Szczepanowa), wizyt władców, biskupów, fundatorów oraz innych ważnych wydarzeń w życiu miasta, np. jarmarków i zjazdów szlacheckich²². Ważną grupę

- 21 J. Poplatek TJ, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, wstęp J. Lewański, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1957, s. 15. Także Stanisław Windakiewicz podkreślał, iż na scenach jezuickich „dominowały nie cele artystyczne, ale wychowawcze” (S. Windakiewicz, *Teatr kolegów jezuickich w dawnej Polsce*, „Rozprawy Wydziału Filologicznego PAU” t. 61, Kraków 1922, s. 4). Irena Kadulska pisała: „Włączenie dramatu i teatru jezuickiego w cele instytucji pozaartystycznej oznaczało podporządkowanie i nadawało temu teatrowi charakter zadaniowy. Oczekiwana pożyteczność obciążała dramaty szkolne, a szczegółowość przepisów ograniczyła dramaturgów. Dramat ujęty przepisem i normą szukał artystycznych odrębności i barwności w środkach wyrazu. W okresie początkowym sposobem realizowania potrzeby oryginalności stała się dla dramaturgów jezuickich poetyka i stylistyka Baroku. Wnosiła ona swą skalę wyboru środków i zakresy artystycznych wolności [...]. Akceptacja barokowego modelu teatru jezuickiego przez publiczność staropolską sprzyjała przekazywaniu i przyjmowaniu treści religijnych, moralnych, panegirycznych” (I. Kadulska, *Długie trwanie Baroku w polskim teatrze jezuickim XVIII wieku*, w: tejsze, *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce. Z antologią dramatu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1997, s. 9).
- 22 A. Kruczyński, *W teatrach jezuickich*, w: J. Lewański, *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, s. 417–418; J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków 1970, s. 18–29, 108–126; J. Poplatek TJ, *Studia z dziejów jezuickiego teatru...*, s. 36–39. Por. J. Okoń, *Wstęp*, w: *Staropolskie pastorałki dramatyczne. Antologia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989, s. XVI–XVII; tegoż, *Na scenach jezuickich w dawnej Polsce (rodzimość i europejskość)*, Wydawnictwo DiG i OBTA UW, Warszawa 2006 (tu szczególnie rozdziały: *Barokowy dramat i teatr szkolny w Polsce. Wśród zadań publicznych i religijnych*, s. 79–98; *Jezuicka scena religijna w Polsce XVII w.*, s. 99–120); T. Bieńkowski, *Teatr w systemie edukacyjnym szkół jezuickich w Polsce. Wnioski do syntezy*, w: *Religie – edukacja – kultu-*

szkolnych przedstawień stanowiły także widowiska realizowane w okresie karnawału, których podstawowym celem było „odciągnięcie tak starszych, jak zwłaszcza młodzieży, od hucznych i demoralizujących hulanek i pijatyk”²³. Wykorzystywano w nich niejednokrotnie obrazy Sądu Ostatecznego i przedstawiano kary, jakie czekają grzeszników po śmierci. Dla przykładu warto przypomnieć, iż kronikarz poznańskiego kolegium zanotował, że „pierwszego dnia zapustów”, 9 lutego 1578 roku, wystawiono sztukę *Mortis et judici imago*, która „ze względu na rozważania o śmierci i Sądzie Ostatecznym pozbawiła niektórych nieuzasadnionej i niestosownej wesołości”²⁴.

Wątkiem często wykorzystywanym w jezuickiej dramaturgii było ukazanie marności świata i równość wszystkich ludzi wobec majestatu śmierci. Przykładem jest wystawiona w poznańskim kolegium najprawdopodobniej na początku drugiej dekady XVII wieku, przypisywana Mateuszowi Bembusowi (ok. 1567–1645)²⁵ tragedia *Antitemiusz (Antithemius seu Mors peccatoris)*²⁶, zawierająca rozbudowane i drastyczne sceny sądu nad zatwardziałym grzesznikiem „nabierającego rysów charakterystycznych dla anatomicznego spektaklu grozy”²⁷.

ra. *Księga pamiątkowa dedykowana Profesorowi Stanisławowi Litakowi*, red. M. Surdacki, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2002, s. 407–411; *Dramaty eucharystyczne Jezuitów – XVII wiek*, oprac. J. Okoń, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1992; K. Kurek, W. Wydra, „Teatr społeczny” poznańskich jezuitów. Kilka uwag na marginesie streszczenia scenariusza widowiska mięsopusznego z 1680 roku, w: K. Kurek, *Widowiska poznańskie. Studia z historii teatru, dramatu i miasta*, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2018, s. 99–129.

- 23 J. Popłatek TJ, *Studia z dziejów jezuickiego teatru...*, s. 37. Wiele interesujących informacji na temat tego nurtu twórczości dramatyczno-teatralnej w kolegium kaliskim podaje W. Kwiatkowski w książce *Teatr szkolny kolegium jezuickiego w Kaliszu*, Polskie Towarzystwo Krajoznawcze, Kalisz 1936 (praca wydana w ramach serii Biblioteka Kaliska, t. IV).
- 24 *Kronika jezuitów poznańskich (młodsza)*, t. 1: 1570–1653, tłum. K. Kaczor, oprac. L. Grzebień SJ, J. Wiesiołowski, Wydawnictwo Miejskie, Poznań 2004, s. 46.
- 25 S. Bednarski, hasło *Bembus Mateusz (1567–1645)*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 1: *Abakanowicz Abdank Bruno – Beynart Wojciech*, red. W. Konopczyński, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1935, s. 419–420; R. Darowski, *Mateusz Bembus SJ (1567–1645), profesor filozofii w Poznaniu*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej” 1985, XXXI, s. 213–228; L. Grzebień TJ, *Katalog profesorów kolegium jezuickiego...*, s. 46; hasło *Bembus Mateusz*, w: *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, t. 2: *Piśmiennictwo staropolskie...*, s. 19–20.
- 26 *Antitemiusz. Jezuicki dramat szkolny*, z rękopisu Biblioteki w Upsali wydał J. Dürr-Durski, tekst oryg. oprac. i opatrzyła komentarzem L. Winniczuk, tłum. L. Joachimowicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957. Zob. też: J. Dürr-Durski, *Ze studiów nad „Antitemiuszem”*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Nauki Humanistyczno-Społeczne” seria I, 1957, z. 7, s. 33–92.
- 27 G. Raubo, *Libertynizm potępiony. Z barokowych dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Poznaniu*, „Kronika Miasta Poznania” 2006, nr 4, s. 89–106. W kontekście niniejszych rozważań warto zacytować uwagę sformułowaną przez autora tego wartościowego studium, który

Widowiska jezuickie mogły istotnie uzupełniać teologiczne rozważania i kształtować postawy uczniów wobec „spraw ostatecznych”. Jednak nie było to jedyne narzędzie przypominające uczniom o tymczasowości ziemskiego bytowania. Jerzy Kochanowicz pisał, iż w okresie Wielkiego Postu „uczniowie udawali się po ostatniej lekcji na nabożeństwo drogi krzyżowej, a w piątki śpiewali przez kwadrans *Miserere*, czyli Psalm 51”. Ważnym elementem jezuickiego wychowania był aktywny udział całej szkoły w pogrzebach uczniów. Wytypowany słuchacz kolegium wygłaszał w trakcie uroczystości okolicznościową mowę, „a na drzwiach kościoła wywieszano wiersze żałobne wypisane na czarnym papierze”²⁸. Na podstawie wymienionych przykładów można przypuszczać, iż Kasper Druźbicki, pełniąc funkcje rektora kolegiów w Krakowie, Ostrogu, Kaliszu i Poznaniu, mógł „przekładać” na praktykę szkolną niektóre tezy swojego *Przygotowania Do Szczęśliwej y Świątobliwej Śmierci...*

Józef Muczkowski²⁹, powołując się na pracę Antona Dürrwächtera³⁰, postawił tezę, iż „po roku 1500” na scenach rozsianych po całej Europie kolegiów jezuickich pojawiały się inscenizowane tańce śmierci, nawiązujące swą tematyką do ukształtowanego w drugiej połowie XIV wieku motywu ikonograficznego i literackiego. Jan Poplatek, zasłużony badacz dziejów scen jezuickich, również potwierdził obecność w tym teatrze „motywu śmierci wraz z tańcami śmierci”, podkreślając jednak, iż te elementy widowisk zyskały szczególną popularność dopiero w XVII wieku³¹. Anna

stwierdził, iż twórca „poznańskiego dramatu uwydatnił nieuchronność kary czekającej pysznego magnata, a równocześnie podnosił kwestię o doniosłym moralnym znaczeniu: uderzał w magnacką i szlachecką megalomanię, której jednym z najwyrazistszych przejawów była projekcja stanowego uprzywilejowania na domenę spraw wykraczających poza świat doczesny” (tamże, s. 104). Zob. też: J. Okoń, *Antitemiusz z Poznania*, w: tegoż, *Wychowanie do społeczeństwa...*, s. 219–222.

- 28 J. Kochanowicz, *Wychowanie w szkołach jezuickich okresu staropolskiego*, w: *Pedagogika ignacjańska...*, s. 214–215. Zob. też: S. Bednarski TJ, *Upadek i odrodzenie szkół jezuickich w Polsce*, Wydawnictwo Księży Jezuitów, Kraków 1933, s. 497. Interesujący w kontekście niniejszych rozważań opis pogrzebu „studenta najwyższej klasy gramatyki” Jana Grudzińskiego, który odbył się w maju 1648 roku, zawiera *Kronika jezuitów poznańskich (młodsza)*, t. 1, s. 433–434.
- 29 J. Muczkowski, *Taniec śmierci w kościele oo. Bernardynów w Krakowie*, „Przegląd Krakowski” 1929, t. XXII, s. 123.
- 30 A. Dürrwächter, *Die Totentanzforschung*, Festschrift Georg v. Hertling, München 1912, s. 390.
- 31 J. Poplatek TJ, *Studia z dziejów jezuickiego teatru...*, s. 170. Autor wspiera swoją tezę odwołaniem do innej rozprawy A. Dürrwächtera, *Die Darstellung des Todes und Totentanzes auf den Jesuitenbühnen, vorzugsweise in Bayern*, „Forschungen zur Kultur- und Literaturgeschichte

Reglińska-Jemioł w obszernej monografii *Formy taneczne w polskim teatrze jezuickim w XVIII wieku*, analizując repertuar teatru jezuickiego na ziemiach polskich, wskazała osiem utworów (z lat 1667–1744), w których ukazano „tańczącego kościotrupa” lub zastosowano różnego rodzaju nawiązania do motywu tańca śmierci, który nie jest jednak traktowany autonomicznie, lecz stanowi element podkreślający nastrój grozy lub zapowiadający dalsze, często tragiczne losy bohaterów widowiska³².

Podobnie jak w średniowieczu taniec śmierci był z pewnością odczytywany przez jezuitów „jako mimetyczna ilustracja kazania o śmierci”³³. W określonych momentach roku liturgicznego mógł być wykorzystywany jako czytelny i budzący duże emocje element „kaznodziestwa strachu”. Odwołując się do zbiorowej wyobraźni, oddawał precyzyjnie sens słów zaczerpniętych z Księgi Koheleta: „Nie ma pamięci o tych, co dawniej żyli, ani też o tych, co będą kiedyś żyli, nie będzie wspomnienia o tych, co będą potem” (1, 11); „Bo wszystko jest marnością. Wszystko idzie na jedno miejsce: Powstało wszystko z prochu i wszystko do prochu znów wraca” (3, 19–20)³⁴.

II

Zarówno w okresie średniowiecza, jak i baroku *danse macabre* odczytywano także jako przesyconą ironią satyrę, ukazującą tymczasowość – pozornie niepodważalnej – hierarchii społecznej, jako przypomnienie o ułudzie doczesnych splendorów i przyjemności oraz podkreślenie znaczenia pokuty i sakramentów. Philippe Ariès, chcąc w lapidarny sposób uchwycić fenomen tego zjawiska, pisał:

Bayerns” 1897, t. V, s. 89–115. Zob. też: J. Müller, *Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge von Anfang (1555) bis zum Hochbarock (1565)*, t. 2, Dr. Benno Filser Verlag, Augsburg 1930, s. 127–128.

- 32 A. Reglińska-Jemioł, *Formy taneczne w polskim teatrze jezuickim XVIII wieku*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012, s. 498–500. Autorka tej niezwykle rzetelnie udokumentowanej monografii określiła wskazane nawiązania do tańca śmierci jako „wstawki taneczne” do sztuki o rozbudowanej strukturze dramatycznej (m.in. tragedii) – tamże, s. 206. Praca zawiera również interesującą „klasyfikację tematów realizowanych w jezuickich tańcach, skokach, saltach i baletach” (s. 197). Przywołany przez autorkę materiał porównawczy odwołuje się jednak niemal wyłącznie do XVIII wieku.
- 33 J. Delumeau, *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze Zachodu XIII–XVIII w.*, tłum. A. Szymanowski, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1994, s. 104.
- 34 Cytaty według *Biblii Tysiąclecia*, Poznań – Warszawa 1971.

Taniec śmierci jest ogromnym kręgiem, gdzie na przemian występują zmarli i żywi. Zabawie przewodzą umarli i tylko oni tańczą. Na każdą parę składa się nagi, zgniły, bezpłciowy i bardzo ruchliwy zmumifikowany trup oraz mężczyzna lub kobieta ubrani zgodnie ze swym stanem; są przerażeni. Śmierć wyciąga rękę do żywej istoty, którą porwie, ale która jeszcze się opiera. Celem artystycznym jest uchwycenie kontrastu pomiędzy ruchliwością martwych a bezwładem żywych. Celem moralnym – przypomnienie, że niewiadoma jest godzina śmierci i że wobec niej wszyscy są równi. Ludzie różnego wieku i wszystkich stanów defilują w porządku wyznaczonym przez ówczesną hierarchię społeczną. Ten symbolizm hierarchii stanowi do dzisiaj źródło informacji dla socjologa³⁵.

Niemal kanonicznym i traktowanym przez badaczy w szczególności sposób przykładem realizacji plastycznej tańca śmierci były pochodzące

- 35 P. Ariès, *Człowiek i śmierć*, tłum. E. Bąkowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992, s. 122. Z ogromnej literatury przedmiotu poświęconej problematyce i dziejom tańca śmierci warto wymienić choć kilka: E. Mâle, *L'idée de la morte et la danse macabre*, „Revue des Deux-Mondes” 1906, t. XXXII; K. Künstle, *Die Legende der drei Lebenden und drei Toten und der Totentanz*, Herdersche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau 1908; W. Stammer, *Die Totentänze des Mittelalters*, H. Stobbe Verlag, München 1922; L.P. Kurz, *The Dance of death and the macabre spirit in European literature*, Columbia University, New York 1934; S. Kozáky, *Geschichte der Totentänze*, t. 1–3, Budapest Magyar Történeti Múzeum, Budapest 1936–1945; W. Stammer, *Der Totentanz. Entstehung und Deutung*, Hanser, München 1948; J.M. Clark, *The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance*, Jackson, Son and Co., Glasgow 1950; H. Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung – Entwicklung – Bedeutung*, Böhlau-Verlag, Köln 1954; J. Saugnieux, *Les danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*, Belles Lettres, Paris 1972; J. Routledge, *The dialogue of the dead in eighteenth-century Germany*, Lang, Bern – Frankfurt a. M. 1974; R. Hammerstein, *Tanz und Music des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben*, Francke, Bern 1980; *Taniec śmierci. Od późnego średniowiecza do końca XX wieku*, red. E. Schuster, red. ed. pol. E. Ryzewska, tłum. I. Miklewicz, Zamek Książąt Pomorskich, Szczecin 2002; E. Gertsman, *Visual Space and the Practice of Viewing the Dance of Death at Meslay-le-Garnet*, „Religion and the Art” 2005, t. 9, nr 1–2, s. 1–37; E. Gertsman, *The Dance of Death in the Middle Ages: Image, Text, Performance*, Brepols, Turnhout 2010. Konteksty omawianego zagadnienia w polskiej tradycji kulturowej: L.J. Pełka, *Polska demonologia ludowa*, Iskry, Warszawa 1987; S. Bylina, *Człowiek i zaświaty. Wizje kar pośmiertnych w Polsce średniowiecznej*, IH PAN, Warszawa 1992, s. 98–114; M. Włodarski, *Wyobrażenia śmierci w polskiej poezji średniowiecznej*, w: *Wyobrażenia średniowieczna*, red. T. Michałowska, IBL PAN, Warszawa 1996, s. 259–272; H. Zaremska, *Człowiek wobec śmierci: wyobrażenia i rytuały*, w: *Kultura Polski średniowiecznej XIV–XV w.*, red. B. Gerek, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 1997, s. 485–510; S. Konarska-Zimnicka, *Taniec w Polsce średniowiecznej. Świadekstwo źródeł pisanych*, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego „Societas Vistulana” i Kieleckie Towarzystwo Naukowe, Kraków – Kielce 2009, s. 32–46.

z 1424 roku malowidła ściennie umieszczone w krużgankach Cmentarza Niewińątek w Paryżu. Poszczególnym obrazom towarzyszyły teksty, których autorstwo przypisywano Jeanowi Le Fèvre. Michel Vovelle przypomniał, iż wiersze umieszczone na murze mogły powstać około 1375 roku i to od nich „rozpoczyna się szereg tańców śmierci w języku francuskim, a w każdym razie pozostających w sferze jego wpływów”³⁶. Połączone teksty i obrazy z paryskiego cmentarza stały się wzorem i inspiracją dla artystów niemal całej Europy. Vovelle pisał:

Recepcja tańca śmierci w Europie – co prawda ograniczonej, na zachodzie linią wiodącą od Nantes do Alp, na wschodzie od Adriatyku po Bałtyk – dowodzi jego ważności zarówno wśród elit mających dostęp do manuskryptów i książek, jak i wśród ludu: we Francji i Anglii nawet małe wioski starały się o tego typu freski, natomiast większość fresków niemieckich wykonana została w miastach. Temat tańca zakorzenia się bowiem głęboko w tradycyjnych wyobrażeniach. W swojej pierwotnej postaci – do roku 1450 czy 1460 – *danse macabre* nie ma w sobie praktycznie nic chrześcijańskiego. W „tańcu” tym kroczy, na przestrzeni wiersza lub na kościelnym murze, szereg par (w kostnicy Niewińątek jest ich trzydzieści) złożonych z osoby żywej i zmarłej. Dziwny to zresztą taniec, w którym porusza się jedynie zmarły, żywy zaś idzie za nim niechętnie, odrętwiały i bezsilny. Żywi tworzą hierarchicznie uporządkowany pochód honorów i przywilejów średniowiecznego społeczeństwa: cesarz, król, hrabia, giermek, sędzia... albo papież, biskup, kanonik, gdzie świeccy przeplatają się z duchownymi z zachowaniem hierarchii, prowadzącej do będącego na samym dole drabiny oracza, mijając po drodze kupca, astrologa, notariusza i lekarza. Każdy ma swoją własną śmierć... lub zmarłego. To wcale nie śmierć chwyta bowiem aktorów, lecz zmarły, ukazany pod postacią trupa posiadającego jeszcze ciało – choć w otwartym brzuchu mrowi się robactwo – i przynajmniej strzępy całunu: dialog potwierdza, że żywi nie odpowiadają jakiejś anonimowej śmierci, o której mówią

36 M. Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*, tłum. T. Swoboda, M. Ochab, M. Sawiczewska-Lorkowska, D. Senczyszyn, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 129.

w trzeciej osobie [...] Każdym z żywych kroczących ku śmierci (czy też, jak kto woli, każdym z „właśnie zmarłych”) opiekuje się jego sobowtór. Zmarły porwya żywego, nie nadużywając przemocy – ten idzie za nim bezradny i jakby zahipnotyzowany³⁷.

Badacze do dzisiejszego dnia przywołują prace Émile’a Mâle’a, który twierdził, że najważniejsze motywy ikonograficzne były w XV wieku często odzwierciedleniem widowisk organizowanych w kościołach, na przyręmentarnych placach i miejskich rynkach³⁸. Mimo że teza ta została odrzucona przez większość mediewistów, w kontekście niniejszych rozważań należy zwrócić na nią uwagę i przypomnieć, iż zachowały się świadectwa inscenizacji *Tańca śmierci* w 1449 roku na dworze księcia Filipa Dobrego w Brugie, a także w 1453 roku w klasztorze franciszkańskim w Besançon. Już w 1393 roku, w Caudebec w Normandii, w tamtejszym kościele, odbyło się przedstawienie *Tańca śmierci*, w trakcie którego przebrani w kostiumy reprezentantów różnych stanów aktorzy „tańczyli w koło, a za każdym okrążeniem jeden z nich odchodził. Było to zapewne wyłącznie pantomimiczno-taneczne wyobrażenie powszechności i nieuchronności śmierci,

37 Tamże, s. 130–131. Jean Delumeau (*Grzech i strach...*, s. 111–112) pisał, iż „wykryto w Europie co najmniej 80 przedstawień tańców śmierci w wiekach XV–XVI (istniejących lub zniszczonych), namalowanych *al fresco* lub wyrzeźbionych, czasem również wyhaftowanych na tapiseriach i szatach liturgicznych albo też przedstawionych na witrażach: 22 Niemczech (łącznie z Alzacją, Austrią, Estonią oraz Istrią), 8 w Szwajcarii, 6 w Niderlandach, 22 we Francji, 14 w Anglii, 8 we Włoszech (Północnych). Żaden nie pochodzi sprzed 1400 r. – prawdopodobnie również w tym przypadku słowo pisane poprzedziło obraz. Natomiast trzydzieści dalszych wykonanych zostało w XVII, XVIII, a nawet XIX wieku, głównie w Niemczech, Szwajcarii i Austrii. To prowizoryczne wyliczenie nie wyczerpuje oczywiście problemu rozpowszechnienia tańca śmierci. Albowiem w krajach takich, jak Hiszpania i Portugalia, gdzie nie malowano go ani nie rzeźbiono, był jednak znany w postaci tekstów (którym rzadko towarzyszyły ilustracje). Tak samo Szwecja i Dania były z nim oswojone dzięki książkom i rycinom docierającym z Niemiec. Trzeba więc w pełni docenić manuskrypty, a potem książki drukowane, które, często z ilustracjami, rozpowszechniły w całej zachodniej i środkowej Europie temat oraz pouczenie moralne tańca śmierci. Tak jest zwłaszcza w przypadku niemieckich XV-wiecznych *Blockbücher*, nazwanych tak dlatego, że cała jedna stronica – liternictwo i ilustracje – była wydrukowana z jednego drewnianego klocka. Technika ta, poprzedzająca wynalezienie ruchomej czcionki przez Gutenberga w 1455 r., utrzymała się jeszcze przez pół wieku po tej dacie. Najstarsza z *Blockbücher* poświęcona *Toten Dantz* pochodzi z 1465 r. i była własnością elektora palatyńskiego. Dwie inne, które były szeroko upowszechnione, wyszły pod koniec XV wieku, jedna z Ulm (albo Heidelbergu), druga z Moguncji”.

38 É. Mâle, *L’art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Librairie Armand Colin, Paris 1922.

najpewniej jednak związane z kazaniem”³⁹. Johann Huizinga podkreślał, iż w przypadku *danse macabre* warto uczynić wyjątek i potraktować ustalenia Mâle’a poważnie, zakładając, iż być może w tym przypadku „widowisko istotnie wyprzedziło obraz. W każdym razie, czy stało się to wcześniej, czy później, Taniec śmierci bywa zarówno odgrywany, jak i malowany czy przedstawiany w drzeworycie”⁴⁰.

III

W Polsce XV i XVI wieku motyw *danse macabre* (lub nawiązania do niego) pojawia się w literaturze sporadycznie. Najciekawszą i najdojrzałą artystycznie literacką konkretyzacją tematu jest (spisany w latach 1463–1465, inspirowany XIV-wiecznym, pisany prozą, anonimowym utworem łacińskim *Dialogus magistri Polycarpi cum morte*) wierszowany *Dialog mistrza Polikarpa ze Śmiercią*⁴¹. W dłuższym, ukończonym wariacie tekst ten znany jest nam także z późniejszego, opublikowanego w 1542 roku, drukowanego przekazu zatytułowanego *Śmierci z Mistrzem dwojaki gadania...*, odnalezionego niedawno w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Erlangen⁴². Dopiero w XVII wieku temat ten jest wykorzystywany ze szczególną intensywnością zarówno w malarstwie, jak i twórczości literackiej. Topos tańca śmierci staje się wtedy popularnym i „sugestywnym odbiciem idei *vanitas*, ewokującej myśli o śmierci i o wieczności”⁴³. Jednak najpełniejsza

39 K. Targosz, *Korzenie i kształty teatru do 1500 roku w perspektywie Krakowa*, Wydawnictwo Secesja, Kraków 1995, s. 243. Autorka przywołuje w przypisach m.in. prace É. Mâle’a.

40 J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, tłum. T. Brzostowski, wstęp H. Barycz, posłowie S. Herbst, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992, s. 176.

41 Krytyczna edycja tekstu: W. Wydra, W.R. Rzepka, *Chrestomatia staropolska. Teksty do roku 1543*, wyd. 3, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków 2004, s. 267–277. Zob. też: S. Vrtel-Wierczyński, *Rozmowa człowieka ze śmiercią w literaturze średniowiecznej polskiej i czeskiej*, „Pamiętnik Literacki” R. XXII i XXIII, Lwów 1925/26, s. 56–103; Cz. Pirożyńska, Łacińska „Rozmowa mistrza Polikarpa ze Śmiercią” – *Dialogus magistri Polycarpi cum morte*, w: *Średniowiecze. Studia o kulturze*, t. 3, red. J. Lewański, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków 1966, s. 75–190; W. Wydra, *Z badań nad „Skargą umierającego” i „Dialogiem mistrza Polikarpa ze Śmiercią”*, „Studia Polonistyczne” 1980, t. 7, s. 199–216; T. Michałowska, *Średniowiecze*, wyd. 8, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 516–527.

42 *Śmierci z Mistrzem dwojaki gadania... Nieznany drukowany przekaz „Rozmowy Mistrza Polikarpa ze Śmiercią” z 1542 r.*, wydał W. Wydra, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2018.

43 D. Künstler-Langner, *Idea vanitas, jej tradycje i toposy w poezji polskiego baroku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1996, s. 52. Istotne konteksty historyczno-kul-

Śmierci z Mi-

strzem dwoiákie gadánia krasstki
wyborne ku polepszeniu żywota ludzkiego
go vitezne w ktorých vskazuje srogo-
sci y gorzkość icy/teraz nowo nie-
co przydano.



W Krakowie przez Matysa Scharffen-
berga, Lata. 1542.

1. Wyobrażenie Śmierci z kosą według Śmierci z Mistrzem dwojakię gadania, książki wyborne ku polepszeniu żywota ludzkiego użyteczne, w których ukazuje srogości i gorzkość jej. Teraz nowo nieco przydano. W Krakowie, przez Matysa Scharffenberga, lata 1542. Unikatowy druk przechowywany w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Erlangen. Fotografia ze zbiorów autora.

i najciekawsza, choć nawiązująca do niemieckich wzorów, malarska realizacja tańca śmierci powstała dopiero w drugiej połowie XVII wieku – najprawdopodobniej w trzeciej jego ćwierci. Tadeusz Chrzanowski w swoich *Wędrownkach po Sarmacji europejskiej* komentował ten fakt następująco:

Dopiero w połowie XVII wieku, w wieku wszystkich klęsk spadających na Rzeczpospolitą Obojga Narodów, z kolei także nasz kraj przeżywa spazm lęku. Tak więc nasze, polskie tańce śmierci pochodzą dopiero z czasu po „potopie”, wojnach kozackich, moskiewskich, tureckich, a najstraszniejszy z tej makabrycznej rodziny to obraz w kościele Bernardynów w Krakowie, który, choć oparty na wzorze graficznym obcym, usarmatyzował wątek w sposób dostateczny, by móc mówić o polskim tańcu śmierci. Pozostawił on po sobie mnóstwo kopii, naśladownictw, a nawet – w ubiegłym wieku – oleodrukowych reprodukcji i jego temat nie zdezaktualizował się aż do naszych czasów, tyle że niekiedy wprowadzano tu pewne korektury aktualizujące, np. w mundurach wojskowych (z okresu Księstwa Warszawskiego, austriackie, a nawet legionowe) albo w nie występujących poprzednio zawodach (lekarz i aptekarz – np. w cyklu obrazków w kaplicy na Murowance w Bochni)⁴⁴.

turowe omawianego zagadnienia wskazuje znakomita praca J.A. Chrościckiego, *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974.

- 44 T. Chrzanowski, *Wędrownki po Sarmacji europejskiej. Eseje o sztuce i kulturze staropolskiej*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1988, s. 292. Bezpośredni związek między traumatycznymi doświadczeniami historycznymi Rzeczypospolitej w XVII wieku a intensyfikacją odwołań do motywu *danse macabre* zasugerował także Mirosław Korolko w artykule poświęconym utworowi zatytułowanemu *Taniec Rzeczypospolitej Polskiej albo raczej rozmowa dwojga ludzi: Terrygeny z Peregrynem o wojnie szwedzkiej i po tym nastąpionej od Węgrów, Kozaków, Multanów i Wołoszy, a przy tym o moskiewskiej dotychczas trwającej, jako też i o inszym zamieszaniu podczas tych wojen w Ojczyźnie między wojskiem będącym z przydatkiem różnych wieści i nowin*. Autorem dzieła obejmującego ponad 10 000 wersów, mającego formę wierszowanego dialogu, był Gabriel Krasieński herbu Ślepowron (zm. 12 sierpnia 1674) – uczestnik wojny ze Szwedami, kasztelan płocki. Pracę nad tekstem autor rozpoczął około 1662 roku. Całość utworu, który „umieścić należy na pograniczu typowej dla tych czasów sylwy szlacheckiej i opowieści pamiątnikarskiej”, dokumentuje okres od szwedzkiego najazdu aż do elekcji Michała Korybuta Wiśniowieckiego. Zdaniem Korolki „konceptyczny tytuł *Taniec Rzeczypospolitej Polskiej* nawiązuje zarówno do niezwykle wówczas popularnej w poezji politycznej metafory *Taniec Marsowy*, jak i do dewocyjnych *Tańców śmierci*, emblematycznych malowideł kościelnych uwydatniających eschatologiczne nastroje w latach wyniszczających Polskę wojen”. Ta „utrzymana w formie dialogu wierszowana kronika dziejów Rzeczypospolitej” zawiera również „rozmaite teksty urzędowe, jak traktaty dyplomatyczne, odpisy rozejmów, przysięg etc., a także wierszowane



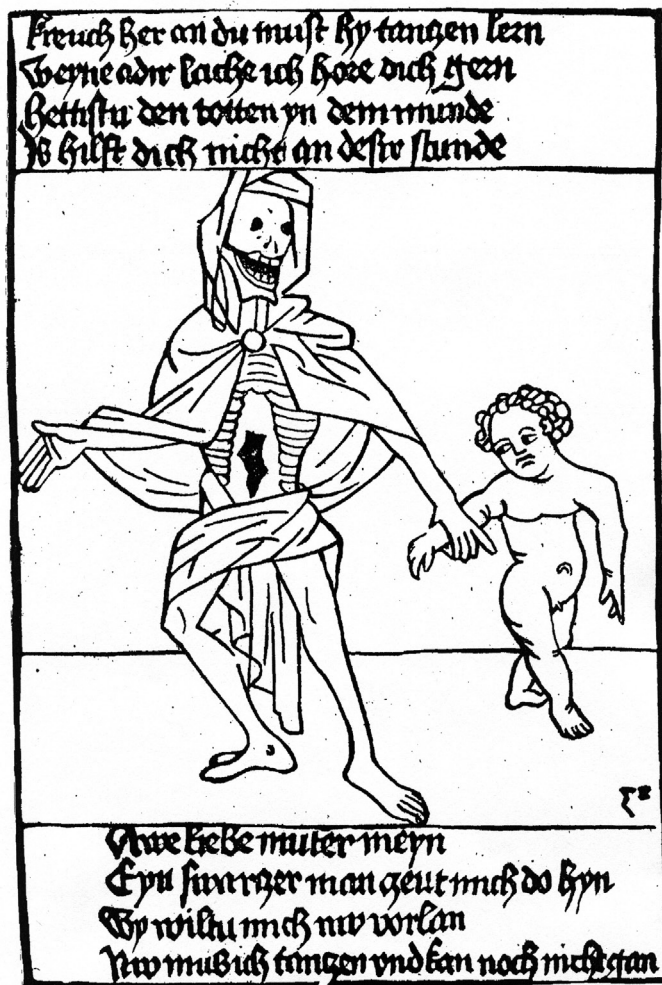
2. Taniec śmierci według Hartmann Schedel, *Liber chronicarum*, Johann Schönsperger, Augsburg 1497. Ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej UAM (sygn. M/4030).

Obraz, o którym pisze Chrzanowski, znajduje się w kaplicy św. Anny w kościele oo. bernardynów w Krakowie. Autorstwo dzieła o wymiarach 253 × 203 cm błędnie przypisywano związanemu z tym zakonem malarzowi Franciszkowi Lekszyckiemu⁴⁵. Magdalena Gutowska, współczesna badaczka dziejów obrazu, sugerując, iż autorem mógł być ktoś „z kręgu” Lekszyckiego, pisze, że „dzieło wyszło spod pędzla lokalnego malarza związanego z klasztorem ojców bernardynów. Studiując płótno, można się doszukać analogii z regułą tego zakonu”⁴⁶.

W centralnej części obrazu przedstawiony został taneczny krąg złożony ze szkieletów oraz kobiet reprezentujących różne stany społeczne. Analiza strojów (przede wszystkim nakryć głowy) pozwala stwierdzić, iż w kręgu znajduje się cesarzowa, królowa, księżna, mieszczańska i wieśniaczka. Postaci tańczą, trzymając się za ręce. Poniżej, na pierwszym planie, znajduje się przygrywająca do tańca kapela złożona ze skrzypka oraz muzyka grającego na klawikordzie. Obok muzyków stoją szkielety – jeden z nich trzyma w ręku klepsydrę i pokazuje ją skrzypkowi, drugi – podtrzymuje klawikordziście nuty. Za pudłem klawiszowego instrumentu ukrywa się mały chłopiec, który spogląda na jeden ze szkieletów. W czterech narożnikach tego fragmentu obrazu znalazły się niewielkie przedstawienia – pierwszych rodziców (grzech pierworodny), Ukrzyżowania (z Marią i św. Janem), rajów oraz piekła. Taniec kobiet i szkieletów odbywa się na tle lekko górzystego krajobrazu oraz cmentarza. Centralną scenę uzupełniają dwie prostokątne banderole, na których umieszczono czterowersowe komentarze, stanowiące – zdaniem Gutowskiej – ogólny komentarz do dzieła.

utwory poezji polityczno-okolicznościowej”. Zob. M. Korolko, *Gabriel Krasieński: „Taniec Rzeczypospolitej Polskiej”. Z dziejów książki rękopiśmiennej drugiej połowy XVII wieku*, w: *Starpolska kultura rękopisu*, red. H. Dziechcińska, IBL PAN, Warszawa 1990, s. 67, 72–73. Rękopis znajduje się w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej (sygn. Przyb. 23/52). Utwór został opublikowany przez Warszawskie Wydawnictwo Naukowe Semper w 1996 roku – zob. G. Krasieński, *Taniec Rzeczypospolitej Polskiej*, oprac. i wstęp M. Korolko, Warszawa 1996. Zob. też: A. Brückner, *Taniec Rzeczypospolitej Polskiej. Szkic historyczny*, drukarnia „Czasu”, Kraków 1899.

- 45 Pisał o nim Mieczysław Skrudlik w książce *Życie i dzieła malarza bernardyńskiego o. Franciszka Lekszyckiego*, nakładem drukarni Byrzyńskiego, Sandomierz 1916.
- 46 M. Gutowska, *Taniec śmierci. „Żyjąc wszystko tańczymy, a że obok śmierć nie wiemy...”*, Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2010, s. 72 (oprócz kulturowych kontekstów i analiz wartościowa poznawczo praca zawiera także obszerną bibliografię oraz omówienie stanu badań). Autorka przypomina, iż inwentarz klasztorny z 1668 roku odnotowuje już istnienie obrazu.



3. Taniec śmierci według Hans Ferdinand Massmann, *Atlas zu dem Werke „Die Baseler Todtentänze“ in getreuen Abbildungen*, Leipzig 1847. Ze zbiorów autora.

Całość została otoczona czternastoma scenkami (w dwunastu medalionach i dwóch prostokątach) przedstawiającymi taniec ze śmiercią (ukazaną pod postacią kościotrupa) męskich reprezentantów ziemskich godności i stanów: papieża, cesarza, króla, kardynała, biskupa, księży oraz zakonników, księcia, senatora, szlachcica, kupca, wieśniaka, żołnierza (w stroju przypominającym szwedzkiego rajtara) i żebraka, innowierców (reprezentowanych przez Turka i Żyda), błazna i dziecka. Każda ze scenek opatrzona została czterowersowym komentarzem. Teksty te ukazują różny stosunek do śmierci, uzależniony od stanowych i społecznych przywilejów. Śmierć, porywając siłą do tańca każdą z postaci, lekceważy ziemskie splendory i atrybuty sprawowanych godności. Jedynie „wobec biedaka i dziecka jest litościwa, wobec bogatego i pysznego senatora – bezwzględna i mściwa. Kościotrup bywa przy tym szydery i złośliwy”⁴⁷. Tadeusz Chrzanowski, poszukując pierwowzoru krakowskiego obrazu, wskazuje na niemiecką tradycję przedstawiania tańca śmierci. Badacz ten podkreślał, iż znajdujące się u krakowskich bernardynów dzieło

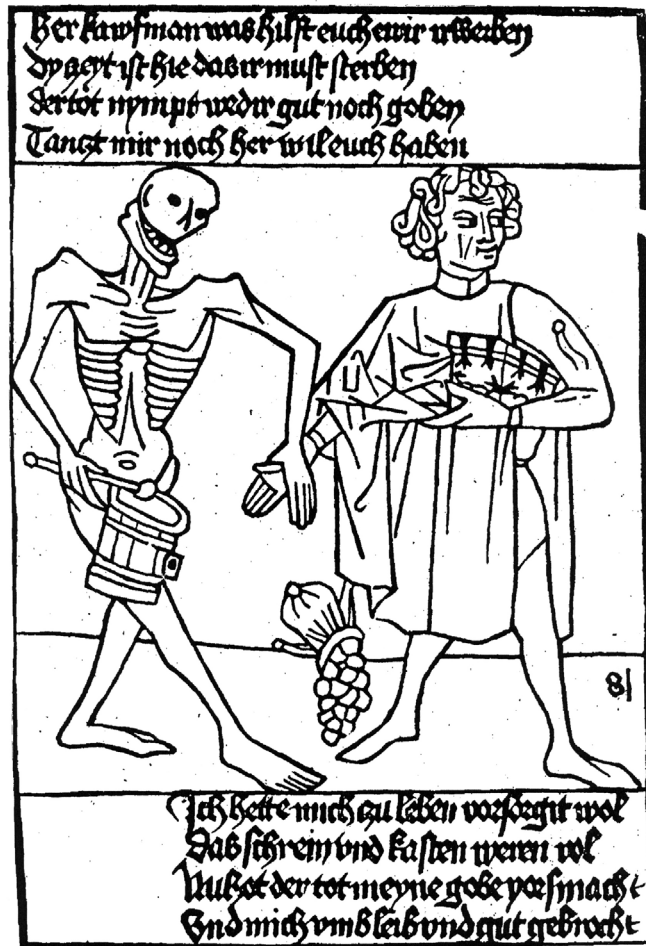
[...] opiera się na wcześniejszej rycinie, ale ją aktualizuje i amplifikuje o takie przedstawienia, które na Zachodzie były nieaktualne lub nie tak wyraźnie aktualne jak w Polsce: o Turków i Żydów jako narody „niewierne” oraz o kler – świecki i zakonny [...]. W ogóle ten obraz ma budzić lęk, ale zarazem podszyty jest poufałą drwiną, co uderza zwłaszcza w owych wierszykach pod medalionami otaczającymi scenę główną: taneczny korowód, któremu przygrywiają bardzo różni muzykanci rzępolący na skrzypcach i pozytywie. W niemieckiej rycinie wiersze są lapidarne i rzecz można drewniane. Oto scenka z żołnierzem i z żebrakiem objaśniona została kategorycznym stwierdzeniem: *Kriegsmann und Bettler müssen alle daher* (Wojak i żebrak muszą wszyscy precz!) a u bernardynów: „Czemu to werdo nie pytasz kiedy się z tą Damą witasz? Na obu was dekret srogi: żołdak umrze i niebogi” (*werdo* – z niemieckiego *wer da?* – *kto idzie?*)⁴⁸.

47 Tamże, s. 179.

48 T. Chrzanowski, *Sztuka w Polsce od I do III Rzeczypospolitej. Zarys dziejów*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 187. Fragment ten przytacza również M. Gutowska, *Taniec śmierci...*, s. 72–75.



4. Taniec śmierci według Hans Ferdinand Massmann, Atlas zu dem Werke „Die Baseler Todtentänze“ in getreuen Abbildungen, Leipzig 1847. Ze zbio-rów autora.



5. Taniec śmierci według Hans Ferdinand Massmann, Atlas zu dem Werke „Die Baseler Todtentänze“ in getreuen Abbildungen, Leipzig 1847. Ze zbiorów autora.

Wierszowany tekst umieszczony na obrazie był zatem oparty na istniejącym wcześniej, najprawdopodobniej XVI-wiecznym niemieckim schemacie wykorzystanym m.in. przez I.P. Wolffa oraz braci Jana Jakuba i Jana Eljasza Ridingerów⁴⁹. Anonimowy autor nie powielił go wprost, lecz rozbudował i pogłębił jego psychologiczny, a przede wszystkim artystyczny (stylistyczny) wymiar:

Różnych Stanów piękne grono [prolog?]
Gęstą Śmiercią przepleciono
Żyjąc wszystko tańczujemy
A że obok śmierć nie wiemy

⁵ Trzem koronom nie wybaczysz [papież]
W taniec z sobą prosić raczysz
Muszę z tobą chodź nie mile
Zażyć takiej Krotofile

y Iaż to nie zwyciężony [cesarz]
¹⁰ Stobą mam być ziednoczony
Wszystka moc Cesarska moja
Schnie gdy się tknie ręka twoja

Dałbym berło y z Korono [król]
By mię z tańca uwolniono
¹⁵ O! nader przykre niestety,
Które Śmierć skacze Ballety

Kardynalskie kapelusze [kardynał]
Choćbym nie chciał rzucać muszę
Straszysz to skok gdzie muzyka
²⁰ Że umrzeć trzeba wykrzyka

Postradałeś Pastorała [biskup]
Gdy Śmierć w Taniec iść kazala

49 J. Muczkowski, *Taniec śmierci w kościele...*, s. 133. Autor sugeruje jednak błędną, XVIII-wieczną datację powstania obrazu.

Infułać nic nie pomoże
Musisz skoczyć w grób nieboże

²⁵ Wszak Kanony zakazują [księża i zakonnicy]
Niechay Xięża nie tańczą
A wyście Święci Kapłani
Gwałtem w ten Taniec Zabrani

Nie bądź chocias Xsiążę hardy [książę]
³⁰ Z Śmiercią-ć te skaczesz Galardy
Bo wnet Jasnie Oświecony
Tytuł twoy będzie Zaćmiony

Darmo się w Spierasza pod boki [senator]
Gdy wteż Śmiercią idziesz skoki
³⁵ Rusz się skrzesa choć nie raczysz
Gdy te skoczkę w Oczach baczysz

Jako się tve Suche Kości [szlachcic]
Targnęły na me Wolności
Nie pozwalam w taniec z tobą
⁴⁰ Ty mię przecież ciągniesz z Sobą

Proś mię raczey o bławaty [mieszczanin]
Bo cię widzę żeś bez Szaty
Nagaś a mnie Odzianego
Prowadzisz do Tańca Swego

⁴⁵ y Ty Kmiotku Spracowany [wieśniak]
W Śmiertelnes się wybrał tany
Niepyszna Dama z Oraczem
Tak Tańczy iako z Bogaczem

Czemu to Werdo nie pytasz [żołnierz i żebrak]
⁵⁰ Kiedy się z tą Damą witasz
Na obu was dekret srogi
Żołdat umrze y Ubogi

Sprośni Turcy Brzydcy Żydzi Jak się wami Śmierć nie hydzi ⁵⁵ Na Żydowskie nie dba Smrody Z dzikiemi skacze Narody	[innowiercy]
Twe y tego Dziecka Żarty Za pieniądz teraz nie Warty Tu to Sęk się Wydworować ⁶⁰ Żeby z Śmiercią nie tańcować	[błazen i dziecko]
Szczęśliwy kto z tego Tańcu Odpocznie w Niebieskim Szańcu Nieszczęsny kto z tego Koła W piekło wpadszy biada woła	[zakończenie?]

Należy podkreślić, iż omawiany obraz zyskał sporą popularność i „był naśladowany w kręgu bernardynów w XVIII w., a w XIX doczekał się bardzo wielu kopii malarskich i powtórzeń graficznych”⁵⁰. Warto w tym momencie rozważać zadane pytanie o sposób funkcjonowania i recepcję zamieszczonego na obrazie i cytowanego wyżej tekstu. Istnieje bowiem świadectwo, które pozwala na postawienie tezy o wykorzystywaniu przez jezuitów wierszowanego utworu „poza kontekstem” obrazu.

IV

W Bibliotece Katedralnej w Gnieźnie znajduje się rękopis opatrzony sygnaturą Ms 1144⁵¹. Jest formatu małego octavo, o wymiarach 15,5 × 9,5 cm

- 50 J.A. Chrościcki, *Oswajanie śmierci pięknem*, „Barok” 2004, t. XI, nr 2(21), s. 28. Autor odsyła do katalogu wystawy zbierającej obrazy i grafiki nawiązujące do *Tańca śmierci* z drugiej połowy XVII wieku – *Obrazy śmierci w sztuce polskiej XIX–XX w.*, katalog wystawy, listopad 2000, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2000. Należy odwołać się również do cytowanego wcześniej artykułu Józefa Muczkowskiego z 1929 roku, zatytułowanego *Taniec śmierci w kościele oo. Bernardynów w Krakowie*, w którym wskazane są nie tylko obrazy, na których mógł wzorować się anonimowy malarz, lecz także opisane jego kopie „z klasztoru OO. Bernardynów w Kalwarii Zebrzydowskiej, w Czerniakowie pod Warszawą (!) i w Grodnie”.
- 51 J. Rył, *Katalog rękopisów Biblioteki Katedralnej w Gnieźnie*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 1983, t. 46, s. 53–54.

i liczy 191 kart (wyrwano niegdyś karty po k. 1, 33 i 183, dwie karty nie są zapisane, k. 125 i 126, a karta 22 została sklejona z następną). Całość we współczesnej oprawie. Na pierwszej karcie zostało wpisane w XVIII wieku imię i nazwisko: Francisci Marszalkiewicz, które później przekreślono. Można założyć, iż jest to wpis pierwszego właściciela rękopisu.

Rękopis zawiera traktaty z poetyki i retoryki. Na kartach 2–42 znajduje się traktat *De formandis epistolis doctrina*⁵². Prawidła teoretyczne rządzące *ars epistolandi* podawane są tu w języku łacińskim, natomiast przykładowe listy przytaczane są w języku polskim⁵³. Karty 44–124 obejmują inny traktat poświęcony poetyce, opatrzony tytułem *Apollo praeceptis ligatus ac ideo difficultatum nodis in gratiam Karnkoviani Parnassi*⁵⁴ *vatum solutus*, z dopiskiem inną ręką *Anno quo 1712*. Zawiera m.in. rozdział *De ornamentis carminis Polonici* z przykładami polskimi. Na kartach 127–131 wpisano *Appendix poeseos seu doctrina brevior de periodis et chria*. Wszystkie powyższe teksty zostały zapisane ręką jednego pisarza. Inną tylko ręką po pierwszym traktacie (k. 42v–43v) wpisano *Alphabetum ex planetis et signis zodiaci*. Fragmenty poświęcone sposobom użycia szyfrów w korespondencji odwołują się m.in. do treści zawartych w podręczniku *Eloquentia reconditior* (I wyd. Poznań 1689) autorstwa Jana Kwiatkiewicza SJ (1629–1703)⁵⁵.

Od karty 132 do końca rękopis zawiera wpisywane dwoma (trzema?) rękoma *varia*, m.in. liczne recepty lekarskie, różne praktyczne przepisy gospodarskie, dotyczące sadzenia krzewów, ich szczepienia, przepisy na znakomite wina, jak kość zmiękczyć, jak srebro i złoto chędożyć, jak wywabiać plamy, *Sekreta wielkie* (k. 163v–164), *Taxa różnych rzeczy* (k. 170), wresz-

52 Tytuł ten podajemy za *Proemium*, które znajduje się na karcie 2. Oryginalny tytuł musiał się znajdować na karcie poprzedniej, ta jednak została wyrwana.

53 Obok fikcyjnych listów wzorcowych znajdują się listy do osób, które żyły, kiedy powstał ten rękopis; m.in. do Adama Żychlińskiego (zm. 1736), kasztelana międzyrzeckiego, Hieronima Wierzbowskiego (zm. ok. 1713), biskupa sufragana poznańskiego, Mikołaja Bartłomieja Tarły (zm. 1716), biskupa poznańskiego, Stanisława Szembeka (zm. 1721), arcybiskupa gnieźnieńskiego.

54 Mowa tu o kaliskim kolegium jezuickim, które powstało z fundacji prymasa Stanisława Karnkowskiego w 1583 roku i zwane było Collegium Carncovianum.

55 Zob. hasło osobowe w: *Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564–1995*, oprac. L. Grzebień przy współpracy zespołu jezuitów, wyd. 2, Wyższa Szkoła Filozoficzno-Pedagogiczna „Ignatianum” i Wydawnictwo WAM, Kraków 2004, s. 351. Kwiatkiewicz jako teoretyk wymowy, wykładowca retoryki, filozofii, etyki i teologii był w różnych okresach życia związany z kolegiami w Poznaniu, Kaliszu, Lublinie, Sandomierzu i Jarosławiu.

ALBUM KALISKIE. N° 7.



Rys. S. Barcikowski. N. S. W. R.

Lit. w Lit. M. Fajansa w Warszawie N° 550.

Lit. M. Fajans.

DAWNIEJSZY KORPUS KADETÓW W KALISZU.

6. Budynek kaliskiego kolegium jezuickiego według *Album Kaliskie* Edwarda Staweckiego (Warszawa 1858); litografia Maksymiliana Fajansa według rysunku Stanisława Barcikowskiego. Ze zbiorów Miejskiej Biblioteki Publicznej im. Adama Asnyka w Kaliszu.

cie wypisy z Seneki, *Ioannis Audenei epigrammata*⁵⁶ (k. 135), krótkie maksymy i wiersze oraz alfabet grecki. Rękopis kończy kilka utworów ku czci św. Stanisława Kostki (k. 186–191), którego kult szczególnie szerzyli jezuita. Jedną z pieśni jest *Paeon Latinus ex Polonico Nowa jutrzzenko Stanisłai Kostka*⁵⁷.

Pośród tego *silva rerum* ostatniej części rękopisu, na k. 137–141v, został zapisany tekst pastorałki dramatycznej⁵⁸. Zaraz po niej następuje tekst tragedii łacińskiej poświęconej męczeństwu św. Celsusa i św. Juliana (305 r.), a zatytułowanej *Sublimitas virilis animi in puero, nomine ac christiana fortitudine Celso, reliquis s. martiribus oculis objectae et profligatae mentis hominibus erecta a perillustri et nobili iuventute Collegii Calisiensis. Soc. Jesu retorum 1712* (k. 141v–153)⁵⁹. Tragedię tę wystawiono w jezuickim kolegium w Kaliszu w 1712 roku, a jej autorem jest Stefan Zbijewski (1683–1714), jezuita, profesor reторыki w latach 1711–1712 i logiki w 1714 roku w tymże kolegium⁶⁰.

Jadwiga Rył datuje rękopis na 1712 rok⁶¹. Z tą datacją można się zgodzić, bo rok 1712 powtarza się kilka razy w rękopisie. Kolejnymi właścicielami rękopisu byli – oprócz prawdopodobnie wspomnianego już Franciszka Marszałkiewicza – Adam Zjawiński, pisarz uniejowski, i ksiądz Tomasz Przędziński⁶². Świadczy o tym zapiska (przekreślona) wykonana tajemnym alfabetem ze znaków planet i zodiaku znajdująca się na karcie 43: „Ta xiazka darowana iest mnie xiedzu Tomaszowi Przedzinskiemu od imci pana

56 John Owen (ok. 1564–1622), angielski autor epigramatów.

57 Pieśń *Nowa jutrzzenko sarmackiego kraju* powstała w pierwszej ćwierci XVII wieku – zob. m.in. B. Przybyszewska-Jarmińska, „*Nowa Jutrzzenko kraju sarmackiego*”. *Hymn o błogosławionym Stanisławie Kostce z zapoznanego druku z 1632 roku*, „*Barok*” R. 12, 2005, nr 1, s. 33–48.

58 K. Kurek, W. Wydra, *Między sacrum a profanum... Nieznany tekst pastorałki dramatycznej z kręgu kaliskiego kolegium jezuickiego*, w: *Ko-mediana. Prace ofiarowane Profesor Dobrochnie Rajczakowej*, red. E. Guderian-Czaplińska, K. Kurek, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2013, s. 123–150 (tu krytyczna edycja tekstu wraz z komentarzem).

59 Inny odpis tej tragedii znajduje się w rękopisie nr 182 Biblioteki Jagiellońskiej („*Liber drammatum Collegii Calisiensis Soc. Jesu ab anno 1711 ad annum 1726*”), drukiem natomiast ukazał się w Kaliszu w 1712 roku program z argumentem tego dramatu – zob. *Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, t. 2: *Programy drukiem wydane do r. 1765*, cz. 1: *Programy teatru jezuickiego*, oprac. W. Korotaj, J. Szwedowska, M. Szymańska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976, s. 101–102; *Książka w dawnej kulturze polskiej*, t. XIV. Por. K. Estreicher, *Bibliografia polska*, t. XXX, Kraków 1934, s. 2; K. i S. Estreicherowie, *Bibliografia polska*, t. XXXV, Kraków 2007, s. 11.

60 *Encyklopedia wiedzy o jezuitach...*, s. 789.

61 J. Rył, *Katalog rękopisów Biblioteki Katedralnej...*, s. 53.

62 Nazwisko Przędzińskiego znajduje się również na stronie następnej w podpisie listu, który w ramach ćwiczeń czy zabawy tymże sekretnym alfabetem ułożył on do jakiegoś „*Wielmożnego Mości Dobrodzieja*”.

Adama Ziawinskiego unieiońskiego pisarza w roku 1731 dnia 16 czerwca m<anu> p<ropria>”. Rękopis powstał niewątpliwie w Kaliszu – na co wskazywałyby informacje zawarte we wpisanych tekstach⁶³ – wśród uczniów lub nauczycieli kaliskiego kolegium jezuickiego.

Tutaj szczególnie interesujący jest fakt, iż na kartach 159v–160 zanotowano wiersz *Tańce z Śmiercią stanów różnych*, rozpoczynający się od słów: „Różnych stanów piękne grono / Gęstą Śmiercią przepleciono”. Jest to bez wątpienia zmodyfikowany odpis przywołanego wcześniej wiersza, umieszczonego na obrazie z drugiej połowy XVII wieku, który znajduje się w kaplicy św. Anny w klasztorze bernardynów w Krakowie. Tekst brzmi następująco:

Tańce z Śmiercią stanów różnych

Różnych stanów piękne grono
Gęstą Śmiercią przepleciono: Tańczą różne stany z Śmiercią
Żyjąc wszystko tańczujemy, Każdy pojedynkiem
A że obok Śmierć, nie wiemy.

⁵ Szczęśliwy, kto z tego tańcu
Odpocznie w niebieskim szańcu.
Nieszczęsny, kto z tego koła
W piekło wpadszy, biada, woła.

Dałbym berło i z koroną,
¹⁰ By mię z tańca uwolniono. Król z Śmiercią skacze
O, nader przykre niestety,
Ktore Śmierć skacze balety.

Kardynalskie kapelusze
Choćbym nie chciał, rzucać muszę. Kardynał
¹⁵ Straszny-ż to skok, gdzie muzyka,
Że umrzeć trzeba, wykrzyka.

63 Kaliskie kolegium parokrotnie jest wymieniane w niektórych tytułach tekstów, dodajmy, że m.in. w rękopisie znajduje się list do rabina i synagogi kaliskiej (k. 20v), a w jednym z wzorcowych listów autor pisze: „donoszę, że już przy kaliskim Parnasie otwartych nauk płynie potok” (k. 23v).

- Trzem koronom⁶⁴ nie wybaczysz, [[Cesarz]]⁶⁵
W taniec z sobą prosić raczysz. Ojciec Ś<więty>
Muszę z tobą, choć niemile,
²⁰ Zażyć jakiej krotofile.
- I ja-ż to, niezwyciężony,
Z tobą mam być zjednoczony. Cesarz zbrojny
Wszystka moc cesarska moja
Schnie, gdy się tknie ręka twoja.
- ²⁵ Twe i twego⁶⁶ dziecka żarty
Za pieniądź, teraz nie warty. Ojciec z synem igrający⁶⁷
Tu to sęk się wydworować⁶⁸, z Śmiercią tańczy
Żeby z Śmiercią nie tańcować.
- Sprośni Turcy, brzydzy Żydzi,
³⁰ Jak się wami Śmierć nie chydzi⁶⁹. Żydzi Turcy
Na żydowskie nie dba smrody,
Z dzikimi skacze narody.
- Czemuż to „werdo”⁷⁰ nie pytasz,
Kiedy się z tą damą witasz? Dragon i ubogi
³⁵ Na obu was dekret srogi,
Żołdak⁷¹ umrze i ubogi.
- Postradałeś pastorała,
Gdyć Śmierć w taniec iść kazała. Biskup
Infułać nic nie pomoże,
⁴⁰ Musisz skoczyć w grob, niebożę.

64 *Trzem koronom* – mowa tu o tiarze, papieskiej koronie składającej się z trzech diademów (stąd nazwa łac. *triregnum*), ozdobionej na szczycie małym krzyżem.

65 Wyraz skreślony.

66 *twego* – *tego* w wierszu na obrazie bernardyńskim.

67 *Ojciec z synem igrający* – wędrowni komedianci, kuglarze.

68 *sęk się wydworować* – trudno się wykpić żartem.

69 *nie chydzi* – nie brzydzi.

70 *werdo* – z niem. *wer da* (*kto tam? kto idzie?*), tu okrzyk używany przez strażę wojskową dla pobudzenia czujności innych wartowników i w sytuacji, gdy ktoś się zbliżał do posterunku.

71 *Żołdak* – *Żołdat* w wierszu na obrazie bernardyńskim.

Wszak kanonicy⁷² zakazują:
Niechaj Księża nie tańczą. Księża
A wyście Śmierci⁷³ kapłani,
Gwałtem w ten taniec zabrani.

⁴⁵ Nie bądź chociaż, książę, hardy,
Z Śmiercią⁷⁴ te skaczesz galardy⁷⁵. Książę
Bo wnet Jaśnie oświecony
Tytuł twój będzie zaćmiony.

Darmo się wspierasz pod boki,
⁵⁰ Gdy w te z Śmiercią idziesz skoki. Stary szlachcic
Rusz się z krzesła, choć nie raczysz,
Gdy tę skoczkę⁷⁶ w oczach baczysz.

Jako się tve suche kości
Targnęły na me wolności. Szlachcic
⁵⁵ Nie pozwalam w taniec z tobą,
Ty mię przecię ciągniesz z sobą.

I ty, kmiotku spracowany,
W śmiertelneś się wybrał tany. Chłop
Niepyszna dama z oraczem,
⁶⁰ Tak tańczy jako z bogaczem.

Proś mię raczej o bławaty⁷⁷,
Bo cię widzę, żeś bez szaty.
Nagaś, a mnie odzianego Bogacz
Prowadzisz do tańca swego.

⁷² *kanonicy* – tak w rkpsie zam. *kanony*, jak w wierszu na obrazie bernardyńskim.

⁷³ *Śmierci* – *Święci* w wierszu na obrazie bernardyńskim.

⁷⁴ *Z Śmiercią* – *Z Śmiercią-ć* w wierszu na obrazie bernardyńskim.

⁷⁵ *galardy* – galarda „skoczny taniec włoski”.

⁷⁶ *skoczkę* – tancerkę.

⁷⁷ *bławaty* – bławat „kosztowna tkanina jedwabna (przeważnie koloru niebieskiego)”.

Tance z Śmiercią stanów różnych

Różnych stanów piegne grono
 Zestę śmiercią przepleciono
 Z życia wryst do tanca iemy
 Ażelohy śmierci nie wiemy
 Kierestliwy kto z tego tancu
 odpocznie wniebickim stancu
 Mieszczesny kto z tego kota
 w piekło zopadny brada wola.

Takbym berto y zhoroga
 By mię z tancu uwolniono
 O nader przykre niekety
 które śmierci skazę taktelij
 Każdy natblię kopeture
 Choczym niech i'at rucac mure
 Strazny to kłok gdzie muzyka
 Ze umrzeć trzeba wyhrzyla.

Trzem koronam me wybacysz
 w tancie z łobą prosię raczyci
 Muszę z toba kłoc nie mile
 Zarzyc i'akby krototile.

9 zar to nie zwy czony
 z toba mam byd zred nozony
 Wdylstka moc cesarska moia
 Schare gdy sie t'knie ręba twoia.

Juse y twego z wreda zarby
 Za pienię z tenie nie warby
 Tu to se k' sie wydwosowa
 zeby śmiercią nie tancowa

Tancuig
 rone stany
 z śmiercią
 każdy po
 rędymur
 krot z / mien
 cig thare
 Cesarz
 z Cesarz
 Cesarz
 zbroyny
 Opie z
 danem
 wragcy
 z śmierci
 tancu

8. Fragment rękopisu zawierającego wiersz Tańce z Śmiercią stanów różnych. Ze zbiorów Archiwum Archidiecezjalnego w Gnieźnie (sygn. Ms 1144).

Przywołane konteksty, opis rękopisu oraz jego jezuicka prowienienca pozwalają wrócić do początku niniejszych rozważań i hipotezy zasugerowanej tytułowym pytaniem.

Trzeba zauważyć, iż „wersja kaliska” tekstu niewiele różni się od tej, która umieszczona została na obrazie z bernardyńskiego kościoła. Nie zmieniła się liczba wierszowanych zwrotek. Można zauważyć jednak wyraźne modyfikacje stylistyczne. Inaczej ustalona została również kolejność poszczególnych fragmentów. Nie mamy w tym przypadku do czynienia z układem podporządkowanym ściśle ziemskim godnościom. Papież („Ojciec Święty”) pojawia się w tym wariacie dopiero w piątym fragmencie. Wcześniej „tańczą” Król i Kardynał. Senatora zastąpiła postać Starego szlachcica. Dwa czterowiersze, które zostały w krakowskiej wersji umieszczone na banderolach i stanowiły rodzaj wprowadzenia oraz epilogu, w omawianym rękopisie następują po sobie zaraz na początku utworu. Być może zestawienie tych fragmentów stanowiło rodzaj wprowadzenia do widowiska, którego celem było precyzyjne określenie sytuacji dramatycznej. Fragmenty te mogły być wypowiedziane przez obecnego na scenie narratora lub samą Śmierć.

Obecność tekstu w rękopisie świadczy niewątpliwie o jego „samodzielnym” funkcjonowaniu poza kontekstem obrazu. Mało prawdopodobne jest, aby zapis ten był efektem podróży studenta kaliskiego kolegium jezuickiego do Krakowa. Istotny jest również w tym przypadku kontekst dramatyczno-teatralny wyznaczony przez tekst pastorałki dramatycznej, tragedii łacińskiej, a także traktaty z zakresu retoryki. Może to świadczyć o nawyku zapisywania niektórych utworów wykonywanych na scenie szkolnego teatru. Umieszczona obok pierwszej zwrotki uwaga („Tańczą różne stany z Śmiercią. Każdy pojedynkiem”) może być uznana za wskazówkę wykonawczą dla ewentualnych aktorów, którzy powinni potraktować poszczególne fragmenty jako rodzaj osobnych etiud składających się zarówno z działań fizycznych (taniec, gestyka i mimika ilustrujące wyrażane w wierszu emocje), jak i recytacji. Sformułowanie „Każdy pojedynkiem” może być odczytywane jako nakaz wyraźnego oddzielenia poszczególnych scen.

Nie zachowały się – poza przywołanymi wcześniej i odnoszącymi się do działalności kolegiów na zachodzie Europy stwierdzeniami Dürrwächtera, Muczkowskiego i Poplatka – szczegółowe świadectwa inscenizacji tańca

śmierci na scenach jezuickich Rzeczypospolitej. Także ustalenia Anny Reglińskiej-Jemioł nie zawierają przykładów realizowania *danse macabre* jako autonomicznego spektaklu. Należy zatem sformułować pytanie: czy tekst zawarty w notatkach studenta kaliskiego kolegium to intermedium⁷⁸, czy też realizowana „samodzielnie”, autonomiczna forma widowiskowa?

Nasuwa się hipoteza, że widowiska tego typu mogły być organizowane w niektórych ośrodkach w okresie karnawału w celu – jak wcześniej wspomniano – „obrzydzenia złych obyczajów i grzesznych nałogów, unikania okazji prowadzących do zła i wysiłku nad rozwinięciem cnót”⁷⁹. Według Stanisława Windakiewicza właśnie na scenie kaliskiego kolegium w XVII wieku wystawiano wiele utworów „o treści pobożnej, przeznaczonych na adwent, post i rozmaite inne święta”⁸⁰. Także Władysław Kwiatkowski odnotował w zestawieniach repertuarowych tamtejszej sceny szkolnej dramaty odwołujące się do poetyki moralitetu m.in. poprzez ukazanie duchowych zmagani przyszłych świętych i częste wykorzystywanie symboliki *vanitas*⁸¹. Ich niewątpliwym celem było odciążenie wiernych od moralnego upadku wynikającego z bezrefleksyjnego oddania się fizycznym przyjemnościom, a także wyraziste i przystępne ukazanie tajemnic wiary. Ewentualne realizacje *danse macabre* mogły więc poprzedzać obchody dnia Wszystkich Świętych lub początek Wielkiego Postu. Jest to jednak tylko hipoteza. Należy na zakończenie podkreślić, iż obecność utworu w notatniku kaliskiego studenta skłania do takich sugestii i dalszych poszukiwań.

78 Anna Reglińska-Jemioł zauważa, iż „przepisy normujące funkcjonowanie szkolnego teatru dowodzą, że w połowie XVII wieku intermedia taneczne były już dobrze zakorzenione na scenie jezuickiej”. Zob. A. Reglińska-Jemioł, *Formy taneczne...*, s. 189.

79 J. Poplatek TJ, *Studia z dziejów jezuickiego teatru...*, s. 15.

80 S. Windakiewicz, *Teatr kolegów jezuickich...*, s. 32.

81 W. Kwiatkowski, *Teatr szkolny kolegium jezuickiego...*, s. 22, 67. Autor przywołuje m.in. sztukę Tomasza Baczyńskiego zatytułowaną *Leve opum pondus in bilance Alexandri Macedonis expensum ad plantas Borgiae Gaudiorum principis obiectum in scenam datum*, wystawioną w roku szkolnym 1722/23, w której Franciszek Borgias przy grobie królowej Izabeli „przekonywa się także o marności tego świata”. W jednej ze scen – jak streszcza Kwiatkowski – „[...] widać sarkofag. Między kolumnami przed sarkofagiem znajduje się urna obok oznak zaszczytów. Ponad urną geniusz czasu trzyma zegar i wagę, na jednej szali jest korona, na drugiej czaszka. Z drugiej strony śmierć przechyla klepsydrę i koronę posypuje popiołem. Borgias stojąc nad sarkofagiem mówi – Ach, jaki smutek nam los przynacza”.

„W OGÓLE POWIEDZIEĆ MOŻNA, ŻE W CYRKU PANA WULFFA
MOŻNA SPĘDZIĆ WIECZÓR BARDZO PRZYJEMNIE...”
CYRKI, MENAŻERIE I AKROBATYCZNE POPISY
W XIX-WIECZNYM POZNANIU



Niewielka ilość oraz rozproszenie zachowanych materiałów źródłowych sprawiły, iż problematyka przedstawień cyrkowych w XIX-wiecznym Poznaniu jest niemal nieobecna w badaniach historyczno-teatralnych. Niżej tekst, oparty przede wszystkim na doniesieniach prasowych, stanowi próbę wprowadzenia do tematu, rozpoznania zjawiska, które z wielu powodów zasługuje na zainteresowanie i udokumentowanie¹. Warto prze-

- 1 Mając na uwadze znikomy stan badań oraz chcąc przedstawić różnorodność prezentowanych w XIX-wiecznym Poznaniu widowisk cyrkowych, odwołałem się w niektórych fragmentach rozważań do ustaleń zawartych w moich wcześniejszych monografiach (*Teatr i miasto. Historia sceny polskiej w Poznaniu w latach 1782–1849*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2008; *Teatry polskie w Poznaniu w latach 1850–1875. Repertuary, artystyczne idee, polityczne konteksty*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2013) oraz artykule *Teatralna menażeria. Kilka uwag o obecności konia i małpy w sztukach widowiskowych XVIII i XIX wieku* (opublikowanym w zbiorze *Człowiek w świecie zwierząt – zwierzęta w świecie człowieka*, red. K. Ilski, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012, s. 63–86). W kilku przypadkach ustalenia te zostały znacząco zmodyfikowane i rozszerzone. Przywoływane w tekście przykłady widowisk z lat 1838–1844 i 1877–1906 omawiam po raz pierwszy. Decyzja połączenia efektów nowych kwerend z opublikowanymi już wynikami badań wynikała z dążenia do przedstawienia w jednym artykule – w skróconej formie – możliwie kompletnego zestawienia wizyt zespołów cyrkowych odnotowanych na łamach „Gazety Wielkiego Księstwa Poznańskiego”, „Dziennika Poznańskiego” oraz „Kurieria Poznańskiego”. Należy jednak pamiętać, iż gazety nie zawsze zamieszczały informacje o przyjeździe do Poznania zespołów cyrkowych, a mieszkańcy otrzymywali podstawowe informacje za pośrednictwem doraźnie drukowanych afiszy. Można z dużym prawdopodobieństwem założyć, iż w XIX-wiecznej prasie poznańskiej została opisana nie więcej niż połowa omawianych tutaj zjawisk. Świadomie pominąłem w swoich rozważaniach zastrzeżenia natury etycznej, wynikające z metod tresury oraz traktowania zwierząt w XIX-wiecznym cyrku. Skrajnie antropocentryczny, przedmiotowy i nastawiony na ekonomiczny sukces sposób postrzegania żywych istot przez ówczesnych przedsiębiorców jest – z mojej perspektywy – nie do zaakceptowania.

łamać krzywdzący stereotyp, sytuujący – skierowane do szerokiego grona odbiorców – cyrkowe popisy na marginesie ówczesnego życia artystycznego i towarzyskiego. Jak słusznie zauważył Witold Filler, cyrk „był krwią z krwi, kością z kości XIX-ego wieku”². Różnorodność programów poszczególnych zespołów oraz budząca podziw (m.in. znajomością bezlitosnych praw popytu i podaży) aktywność cyrkowych przedsiębiorców sprawiają, że trzeba postrzegać ten rodzaj widowisk jako ważny element współtworzący nurt ówczesnej kultury masowej, jako skrajnie demokratyczne zjawisko negujące sztywne hierarchie społeczne i obiegi kulturowe, jako jeden z „przejawów kultury atrakcji charakterystycznej dla dziewiętnastowiecznego miasta”³. Wizualna strona widowisk cyrkowych odwoływała się do uniwersalnych, budzących zbiorowe emocje stereotypów ikonicznych. Przedstawienia te kreowały model artysty wystawiającego na pokaz akt przekraczania własnych fizycznych oraz psychicznych ograniczeń, co tworzyło niepowtarzalną, wykraczającą daleko poza rutynę codzienności, aurę niezwykłości i wyjątkowości. Historyk słusznie podkreślił, iż „charakter prawdziwego człowieka cyrku zawiera [...] pewien ładunek rygoryzmu, który owocuje dążeniem do maksymalnej perfekcji zawodowej”⁴. Między innymi dlatego cyrk zarówno z perspektywy widza, jak i wykonawcy „wieścił wielką przygodę i był wielką przygodą”⁵. Operując przede wszystkim obrazem, wyzwał niezwykłe emocje wśród masowej publiczności, która znacznie wyżej od opartych na wybitnych dziełach literatury dramatycznej przedstawień teatralnych ceniła pył unoszący się wokół zapełnionej zwierzętami cyrkowej areny. Cyrk „budził namiętności, wyzwał instynk-

- 2 W. Filler, *Cyrk, czyli emocje pradziadków*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963, s. 140.
- 3 E. Partyga, *Wiek XIX. Przedstawienia*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut Sztuki PAN i Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2016, s. 269.
- 4 B. Danowicz, *Był Cyrk Olimpijski*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1984, s. 12.
- 5 W. Filler, *Cyrk...*, s. 140. Kwestię tę omówiła Sylwia Siedlecka w inspirującym artykule *Ciało narodu. Przypadek cyrkowego siłacza Zyszego Breitbarta* („Kultura Popularna” 2016, nr 1, s. 132–144). Badaczka zauważyła, iż poetyka cyrku „zasadza się na prezentacji następujących po sobie numerów, afabularności, minimalizacji słowa na rzecz ekspresji ciała, dopuszczaniu do głosu aktorów zwierzęcych [...] i eksponowaniu niezwykłości jako wartości samej w sobie” (tamże, s. 137). Interesujące uwagi teoretyczne na temat widowisk cyrkowych sformułował Zbigniew Raszewski w książce *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*, Wydawnictwo Krąg, Warszawa 1991 (tu m.in.: *List IX*, s. 40–43). Zob. też: Z. Snelewska-Stempień, *Wstęp*, w: *Nie tylko klaun i tygrys. Szkice o sztuce cyrkowej*, red. M. Leyko, Z. Snelewska-Stempień, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019, s. 7–17.

ty” umożliwiające „potulnemu na co dzień majsterkowi zapomnieć, że obok niego rozsiadł się szpicel Ochrazy lub oficer we wraźnym mundurze”⁶. Był kosmopolityczną formą rozrywki. Także w przypadku Poznania istotny był międzynarodowy przekrój widowni, na której na równych prawach zasiadali Niemcy i Polacy. Potrzeba uczestnictwa w widowiskach cyrkowych była silniejsza niż narodowościowe napięcia i społeczno-ekonomiczne konflikty umiejętnie podsycane przez władze zaborcze. Jeszcze w 1906 roku, po wyjeździe niezwykle cenionego przedsiębiorstwa cyrkowego rodziny Blumenfeldów⁷, na łamach „Dziennika Poznańskiego” można było przeczytać, iż cyrk, „który dzisiejszej nocy opuścił Poznań, wyłowił kilkadziesiąt tysięcy marek z kieszeni niemieckich i polskich”⁸.

Niniejszych rozważań nie należy traktować tylko w kategoriach opisu wydarzeń lokalnych, związanych wyłącznie w historią widowisk w stolicy Wielkopolski. Wiele z przywołanych w tym artykule zespołów cyrkowych grało swoje przedstawienia także w Bydgoszczy, Toruniu, Inowrocławiu, Gdańsku, Krakowie i Warszawie, a postój w Poznaniu był często krótkim epizodem w trakcie wielomiesięcznych objazdów. Można postrzegać zrekonstruowane tutaj wydarzenia jako rodzaj „reprezentatywnej próby” odzwierciedlającej (z lokalnej perspektywy) działalność tych międzynarodowych grup na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej. Zestawione i omówione w niniejszym szkicu materiały prasowe być może staną się w przyszłości inspiracją do bardziej pogłębionych studiów i naukowych rozpoznań. W dotychczasowym stanie badań nad „widowiskami poznańskimi” jest to pierwsze opracowanie tematu oparte na tak szczegółowych badaniach źródłowych.

Marceli Motty (1818–1898)⁹, wybitny felietonista i błyskotliwy kronikarz życia codziennego w XIX-wiecznym Poznaniu, wspominał, iż przed-

6 W. Filler, *Cyrk...*, s. 114.

7 G. i D. Winkler, *Die Blumenfelds: Schicksale einer jüdischen Zirkusfamilie*, Edition Schwarzdruk, Gransee 2012. Circus Blumenfeld działał, w różnych składach i wariantach, od 1811 do 1928 roku.

8 „Dziennik Poznański” (dalej: DP) 1906, nr 161 ze środy 18 lipca, s. 4. O wizycie tego zespołu zob. też: DP 1906, nr 156 z czwartku 12 lipca, s. 3; nr 159 z niedzieli 15 lipca, s. 3, 6.

9 I. Wyszowska, *Marceli Motty (1818–1898) – poznański nauczyciel, felietonista i pamiętnikarz*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2008; Z. Grot, hasło *Motty Jan Marceli Maciej (1818–1898)*, w: *Wielkopolski słownik biograficzny*, red. A. Gąsiorowski, J. Topolski i in., Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Poznań 1981, s. 498–499; hasło *Motty Marceli (1818–1898)*, w: *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, t. 8: *Romantyzm. Hasła osobowe K–O*, red. I. Śliwińska, S. Stupkiewicz i in., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969, s. 427–429.

stawienia zespołów cyrkowych już w latach trzydziestych i czterdziestych stanowiły stały element współtworzący panoramę ówczesnych widowisk. Występy odbywały się (najczęściej w miesiącach wiosenno-letnich) m.in. na terenie pruskiej ujeżdżalni koni kawaleryjskich usytuowanej przy ówczesnej ulicy Lipowej (dziś Nowowiejskiego). W swoich *Przechadzkach po mieście Motty* pisał, iż żołnierze

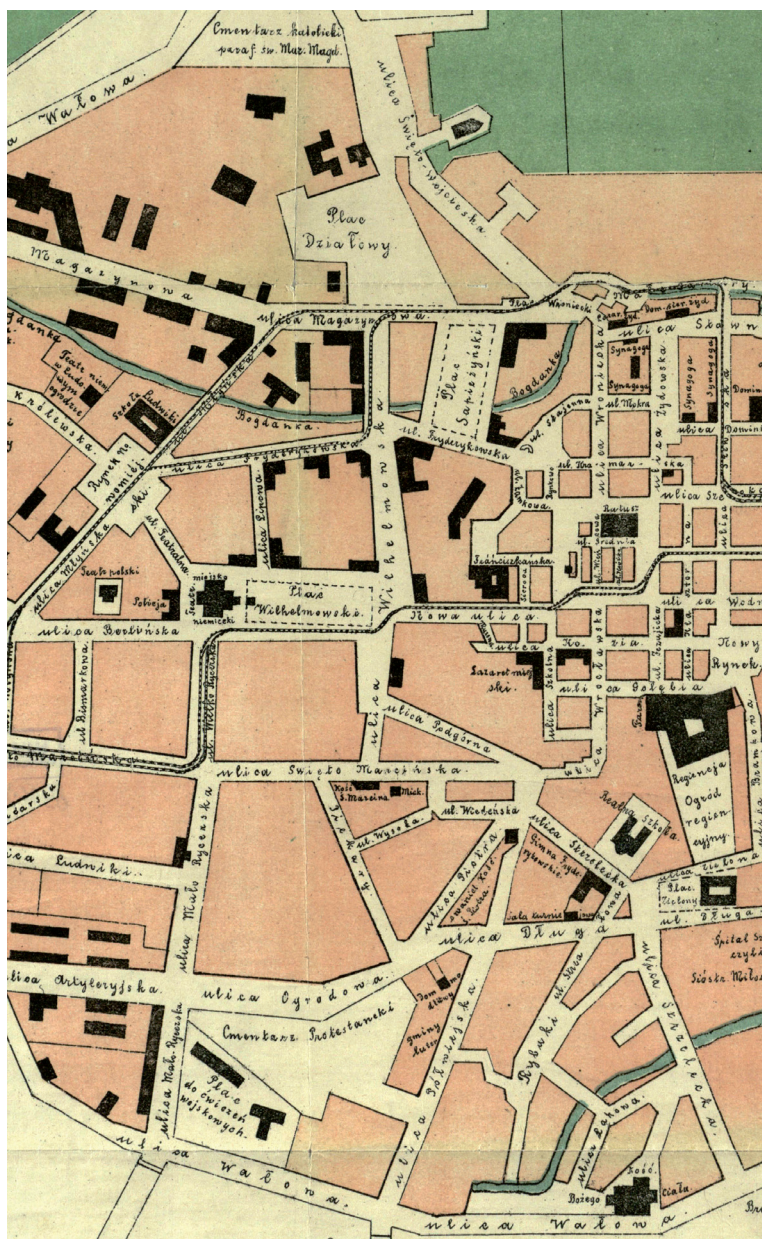
[...] uczyli się w niej konnej jazdy; ale nie przeto jest dla mnie z lat młodych pamiętną owa ujeżdżalnia, tylko z powodu, iż w niej nieraz oglądałem konne widowiska, co poczytywałem wtenczas za ideał szczęścia. Władza wojskowa odstępowała jej czasami na kilka tygodni towarzystwom wędrujących skoczków. Pojawienie się którego z nich sprawiało przede wszystkim w gimnazjum niepoślednią radość, zwłaszcza iż zwykle zapowiadało się w bardzo wrażliwy sposób.

Plakaty i programy drukowane były jeszcze rzeczą podrzędną; uważano za skuteczniejsze działać ludziom bezpośrednio na oczy i nerwy. Toteż, gdy takie towarzystwo przybyło do miasta, objeżdżało główne ulice w kilkanaście koni; jeźdźcy, zwykle w strojach hiszpańskich i kapeluszach z strusimi piórami, trąbili i bębnilili, ile się zmieściło, a za nimi biegły, wrzeszcząc, gromady uliczników i gawiedzi. Byli to w owych czasach po większej części Francuzi; osobliwie odznaczała się dobozem koni i ludzi trupa Turniéra, którą tu ze dwa razy widziałem. Później pojawił się jakiś Wolf, także bodaj nie Francuz, przynajmniej do swych ludzi mówił tylko po francusku. W jego towarzystwie był ów Renz, który potem jako dyrektor osiadł na stałe w Berlinie, tam pobudował wspaniałe cyrki i bodaj nie jeszcze żyje, dorobiwszy się, raczej dojeździwszy, europejskiej renomy i wielkiego majątku. Że w swoim rodzaju jest niepospolitym, widać było już wtenczas; zadziwiał wszystkich swoją śmiałością i karkołomnymi skokami, osobliwie tak zwanym *salto mortale*, którego sobie pozwalał na nie osiodłanym koniu¹⁰.

10 M. Motty, *Przechadzki po mieście*, oprac. i posłowie Z. Grot, t. 1, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957, s. 240–241. Zob. też: M. i L. Trzeciakowscy, *W dziewiętnastowiecznym Poznaniu*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1987, s. 402.

Z czasem (od przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych) miejscem najbardziej kojarzonym z występami cyrkowych zespołów stał się plac Działowy, usytuowany w północnej części miasta, niedaleko wylotu ulicy Wilhelmowskiej (Wilhelmstrasse; dziś aleje Marcinkowskiego) i placu Sapieżyńskiego (Sapiehaplatz; dziś plac Wielkopolski), na terenie ogrodu należącego w XVIII wieku do klasztoru Karmelitów Bosych. Wytyczony przez pruskich architektów na planie czworoboku plac powstał około 1801 roku, a jego południowa część opierała się o Magazinstrasse (ulicę Magazynową; dziś Solną). Po konfiskacie zakonnego majątku, w dobie tzw. Prus Południowych (1795–1806), teren ten został zamieniony na tzw. plac paradowy, służący pruskiej armii do doskonalenia musztry oraz umiejętności jeździeckich. Przeprowadzano na nim także ćwiczenia oddziałów artylerijskich, co wpłynęło na ostateczną nazwę (Kanonenplatz – plac Działowy). Aż do 1888 roku, w okresie wiosenno-letnim, za zgodą dowództwa poznańskiego garnizonu, odbywały się tam również występy grup cyrkowych, pokazy tresury zwierząt oraz wyścigi konne¹¹. Widowiska tego typu pod koniec XIX wieku organizowano także na placu Grolmana przy ulicy Rycerskiej (Ritterstrasse; dziś część ulicy Ratajczaka) oraz na terenie położonych przed Bramą Berlińską ogrodów rozrywkowo-gastronomicznych (m.in. należących do Behna i Bonitza). Mniej rozbudowane pokazy tresury oraz karmienia zwierząt urządzano także na terenie ogrodu zoologicznego (działającego od 1875 roku) oraz placu Sapieżyńskiego. Na podstawie ogłoszeń prasowych można stwierdzić, iż popisy akrobatyczne i walki zapaśnicze oraz występy siłaczy organizowane były (po 1850 rok) także w kompleksie ogrodowo-rozrywkowym „Odeon” usytuowanym przy ulicy Piekary 13c (w dzisiejszym pasażu Apollo), założonym przez Conrada i Jeana Lambertów w 1846 roku¹². Widowiska akrobatyczno-cyrkowe od-

- 11 W 1889 roku plac Działowy został w większej części zabudowany przez Prusaków. Na jego terenie powstał neorenesansowy gmach Dowództwa V Korpusu Armii (General-Kommando des V Armeekorps). O historii placu Działowego m.in.: M. Motty, *Przechadzki po mieście*, t. 1, s. 187–189; Z. Zaleski, *Nazwy ulic w Poznaniu z planem Wielkiego Poznania*, Magistrat stołecznego miasta Poznania, Poznań 1926, s. 56–57; Z. Ostrowska-Kęmbłowska, *Architektura i budownictwo w Poznaniu w latach 1780–1880*, wyd. 2, Wydawnictwo Miejskie, Poznań 2009, s. 119, 151, 152, 359, 411; J. Biesiadka, A. Gawlak, Sz. Kucharski, M. Wojciechowski, *Twierdza Poznań. O fortyfikacjach miasta Poznania w XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Rawelin, Poznań 2006, s. 246.
- 12 Z. Raszewski, *Z tradycji teatralnych Pomorza, Wielkopolski i Śląska*, Zakład im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1955, s. 44–48; Z. Ostrowska-Kęmbłowska, *Architektura i budownic-*



9. Fragment planu Poznania z przełomu XIX i XX wieku z miejscami występów zespołów cyrkowych oraz menażerii (m.in. placem Działowym, placem Sapieżyńskim i placem Grolmana opisanym jako „plac do ćwiczeń wojskowych”). Mapa Poznania z dodatkiem historycznych wiadomości i wskazówek dla przybywających do tego miasta. Plan oddaje stan sprzed 1900 roku. Wyd. Antoni Rose, Poznań. Format 20 × 29,5 cm. Plan barwny w języku polskim. Ze zbiorów Biblioteki Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk (sygn. K 1058).

bywały się (w drugiej połowie stulecia) niekiedy w założeniu ogrodowo-rozrywkowym należącym do Wilhelma Hildebranda, usytuowanym przy ulicy Królewskiej i placu Królewskim, chętnie odwiedzanym przez zamożną publiczność mieszczańską¹³.

W pierwszej połowie XIX wieku zespoły akrobatyczno-gimnastyczne sporadycznie występowały na scenie niemieckiego Teatru Miejskiego usytuowanego w zachodniej części placu Wilhelmowskiego (Wilhelmsplatz; dziś plac Wolności). Dla przykładu warto odnotować, iż od 18 do 28 lipca 1838 roku dyrektor Ernst Vogt udostępnił scenę Stadttheater Jeanowi Dupuis i Katarzynie Teutsch, którzy wraz ze swoimi pomocnikami prezentowali *Wielkie przedstawienie sił gimnastycznych w dwóch działach*. W anonsach prasowych podkreślano niezwykłą sprawność i siłę fizyczną atletów oraz atrakcyjny program poszczególnych występów. Przed pierwszym przedstawieniem można było przeczytać:

Temi dniami przybył tu do Poznania i dzisiaj na scenie naszej popisywać się będzie najślawniejszy czasów naszych zapaśnik i atleta, JP. Jean Dupuis, który we wszystkich stolicach Europy, wyzywając najsilniejszych ludzi do walki z sobą, głośne zwycięstwa odnosił i próby nadzwyczajnej istotnie siły i zręczności daje. Sama postawa jego i układ ciała wzorem istotnie bohatera i prawdziwym piętnem męskiej formacji, na dowód czego świadectwo uczonego doktora z Petersburga tu po części umieszczamy: Co bajeczne podania starożytności opiewają, oku naszemu w rzeczywistości się teraz przedstawia. Na widok Pana Dupuis przekonywamy się, że płody dawnego rzeźbiarstwa i malarstwa, które dotychczas za przesadne i zbyt wydatne poczytywano, w naturze i na ciele ludzkim w istocie sprawdzić się mogą. Jego tak nazwana *przechadzka*, podczas której na obu wyciągniętych ramionach 6 dorosłych osób i 300 funt. około szyi dźwiga, zasługuje na największą fizyologa uwagę. Okazana przy sztukach z prętem żelaznym siła grzbietu i muszkułów jego, niepojęta sprężystość muszkułów abdominalnych wprawiają

two w Poznaniu..., s. 418–419. O ogrodzie rozrywkowym braci Lambertów wspomina także M. Motty, *Przechadzki po mieście*, t. 1, s. 443–444.

- 13 Z. Raszewski, *Z tradycji teatralnych Pomorza...*, s. 48–50; Z. Ostrowska-Kęmbłowska, *Architektura i budownictwo w Poznaniu...*, s. 419–422 (tu m.in. plan sytuacyjny założenia Hildebranda).

anatora w zadziwienie; zdumiewa się na tę ruchawość i herkuliczne igranie mięśni *pectoralis*, *scapularis*, *recti abdominalis* i całego krzyża! – W towarzystwie Pana Dupuis znajduje się godna Herkulesa asystentka, Panna Teutsch, prawdziwie cudów siły ludzkiej dokazująca, lubo przy największym natężeniu zawsze pięknej członków symetrii przyzwoicie dochować umie¹⁴.

Jean Dupuis, zapowiadany na afiszach¹⁵ jako „pierwszy zapaśnik i atleta, znany pod nazwiskiem Nieporównany” potrafił bez problemu „wznieść nad głowę jedną ręką pręt żelazny 300 funt. wążący”. W jednym z elementów programu „wchodził na stół, nagiął się w tył i tylko u palców nóg trzymany, podnosił się znowu z prętem żelaznym 300 funt. wążącym”¹⁶. W innym fragmencie prezentacji „trzymał każdą ręką 200 funt., w gębie 200 funt., a około szyi 400 funt.; z ciężarem tym 1000 funt. [tzn. 453,5 kg – K.K.] wychodził naprzeciw publiczności”. Największe emocje budziły jednak popisy zapaśnicze Jeana Dupuis, który zapraszał śmiałków spośród publiczności do walki, proponując ewentualnemu zwycięzcy nagrodę w wysokości 500 talarów oraz kolejne 200 talarów na cele dobroczynne miasta. Chętnych z całą pewnością nie brakowało także w Poznaniu. Z opublikowanej na łamach „Gazety Wielkiego Księstwa Poznańskiego” zapowiedzi z występu z 21 lipca można dowiedzieć się, iż „[...] tutejszy mieszczanin i majster blacharstwa J.P. Adam Górski z Panem Dupuis w zapasy pójdzie”¹⁷.

Katarzyna Teutsch, przedstawiana jako „pierwsza Herkulka jedyna w swoim rodzaju”, wykonywała w lipcu 1838 roku przed poznańską publicznością swój popisowy numer zatytułowany *Posąg Herkulesa*, w trakcie którego opierała „nogi o 16 stóp wysoki słup, ciała swemu nadawała kierunek poziomy, obracała się około słupa na kształt chorągiewki i człowieka na rękę trzymając wysoko, w powietrzu balansowała”. Świadectwem jej siły i sprawności był zapowiadany na afiszach występ, w trakcie którego „tylko jedną nogą sztaby żelaznej trzymać się, a ciało swoje z największą

14 „Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego” (dalej: GWKP) 1838, nr 165 ze środy 18 lipca, s. 995–996. Zob. też: GWKP 1838, nr 166 z czwartku 19 lipca, s. 1004; nr 173 z piątku 27 lipca, s. 1044.

15 Zob. afisze niemieckiego Teatru Miejskiego przechowywane w zbiorach Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu, sygn. Rkp. 2688, k. 110–112, 115, 117.

16 300 funtów to 136,07 kg.

17 GWKP 1838, nr 168 z soboty 21 lipca, s. 1015.

110

TEATR MIEJSKI w POZNANIU.

JEAN DUPUIS

pierwszy zapaśnik i atleta, znany pod nazwiskiem **Nieporównany** przedstawiający sławne igrzyska Rzymian,
(**L'incomparable**)

KATARZYNA TEUTSCH,
pierwsza Herkula jedyna w swym rodzaju, przejeżdżając przez miasto tutejsze,
będą mieli honor dać następujące przedstawienia:

Dziś w Środę dnia 18go Lipca 1838 roku.

WIELKIE

Przedstawienie

SIŁ GIMNASTYCZNYCH

w dwóch oddziałach.

Pierwszy Oddział. Przedstawienie sił i ćwiczenia gimnastyczne przez Jana Dupuis.

- 1) Jan Dupuis trzyma ciężar 150 funt. waży wyciągnięty ręką.
- 2) Wchodzi na nogi z przodem do przodu, 300 funt. waży.
- 3) Wchodzi na nogi z przodem do przodu, 300 funt. waży.
- 4) Wchodzi na nogi z przodem do przodu, 300 funt. waży.
- 5) Krzesło Rzymskie. Z całego w tym miejscu podnosi się do przodu, 300 funt. waży.
- 6) Trzyma kład ręką 300 funt. w górze 300 funt. a około szyi 400 funt. z ciężarem tym 1800 funt. wychodzi naprzeciw publiczności.
- 7) Wchodzi na nogi, naciska się w tył i tylko a palców u nóg trzymamy, podnosi się znów z przodem do przodu 300 funt. waży.

Drugi Oddział. Przedstawienie sił i ćwiczenia gimnastyczne Katarzyny Teutsch.

- 1) Chwytywanie na dachu.
- 2) Pożeg Herkulesa, gdzie Katarzyna Teutsch w następujących, dotychczas przez siebie kobiet nie pokonywała potwarów wystąpi. Oprze bowiem nogi o 16 stop wysokości słup, następnie się nad słupem podnosi, odwraca się tyłem do słupa i odwraca się tyłem do słupa i odwraca się tyłem do słupa i odwraca się tyłem do słupa.
- 3) Katarzyna Teutsch w kierunku horyzontalnym trzyma 200 funt. głębi ręką.
- 4) Katarzyna Teutsch tylko jedną nogą siadają do przodu trzymając się, a ciało swoje z nogi w kierunku horyzontalnym trzyma 2 osoby na stronie ciała swego; porusza ta trudem, siadają 1500 funt. na grzbiecie drążka.
- 5) Rzymianie potary, przedstawienie przez Katarzynę Teutsch.
- 6) Waleczny Herkules.
- 7) Herkules, nieznający drążka.
- 8) Herkules, awantura Jan Dupauię.
- 9) Waleczny gladiator.
- 10) Przemiana Herkulesa.
- 11) Katarzyna Teutsch i Jan Dupuis rólami grupy przedstawiają bóg.
- 12) Nadzwyczajnie silna Miłosa z Koczoj, najdzielniejszego walecznego atlety; reprezentary Jana Dupuis.

ZAKOŃCZY:

14) Przechadzka Herkulesa. Jan Dupuis na wyciągniętych ramionach 6 dorosłych osób a 200 funt. głębi i około szyi drążka, z ciężarem takim naprzeciw publiczności wystąpi.

Postawił miłośnik sztuki i reprezentacji moją zapadłą w najświetniejszych scenach Europy się przylatuje i w najdawniejszych akademjach, np. w Rzymie, Paryżu, Londynie, Strasburgu, Berlinie, Dreźnie, Moskwie, Petersburgu i Wiedniu jako pierwszy model występujący system, wypracował wieloletnich lat i stał się i obywateli i artysty, który do woli znowu znowu. Zwracam się, że nie posiada żadnego nakładania a ma na swojej stronie około 500 Talar. 1000 talarów przyjechał, co się pod pewnymi warunkami na stronę obali. Wzruszenie nie dostaje żadnych wyjątków. Gdyby nie byłam jakimś znaczącym Herkulesa tu przyleciał, a tego dla woli artysty, a i tylko artysty, że jeżeli zostanie zwycięzca, ja oprócz innych 500 talar. jeszcze 300 tal. do kasy dla obywateli upiór. Osoby obce ze sobą walczą, rządzi adres swój oddać w mieszkanie moim w hotelu de Bréade.

POPREDZILI:

BOHATEROWIE.

Komedia w 1 akcie w alexandrynach, przez Marsano.

OSOBY:

Zulia,	dziew. młoda wdowa	J.Pann Stachoff.
Berta,	dziew. młoda wdowa	J.Pann Heineich.
(Scena w bliskości wielkiego miasta.)		

NASTĄPI:

SPIEWAK I KRAWIEC.

Komedia-Opera w 4 akcie, z francuskiego, muzyka Drieberga.

OSOBY:

Caradisi, śpiewak wokalny	J.Pan Chotkowski
Szabani, jego kawałdny	J.Pan Biskert
Nijster Straka, krawiec	J.Pan Meyer
Calcutyna, córka jego	J.Pann Stachoff
(Scena w wielkim mieście, w mieszkaniu Caradisiowego)	

Cena miejsc w domu równie jak przy kassie:

Pierwszego rzędu łoża, bilet po 20 sgr., Krzesło 20 sgr., Parter, 10 sgr. Łoża drugiego rzędu, 7 1/2 sgr. Amfiteatr, 6 sgr. Galerya, 4 sgr. Dzieci w łożach płacą całkowitą cenę za wnieście; dzieci w parterze po 5 sgr.

Kassa otwiera się o godzinie 6 1/2. Początek punktualnie o 7 1/2. Koniec o godzinie 10.

Ernest Vogt.

10. Afisz informujący o występie Katarzyny Teutsch i Jeana Dupuis na scenie Stadttheater w środę 18 lipca 1838 roku. Ze zbiorów Biblioteki Raczynskich (sygn. Rkp. 2688, k. 110a).

Stadt-Theater zu Posen.

Auf geschene Her ausforderung

des als außerordentlich stark bekannten Müllers

Andreas Stapel

wird heute Sonnabend den 28. Juli 1838

das letzte große Kampfspiel im Ringen

zwischen Herrn JEAN DUPUIS

und dem genam ten Müller

so wie zwischen dem Besteren und Ringern, dem

den bisherigen dem Schlosser und Klempnermeister, dem Fleischer

was Alles die hierunter befindliche Annonce näher besagt.



Dieses glänzende Wettkampft wird auf folgende Art gegeben, wie es bei den olympischen Spielen verfuhr, und sehr noch in ganz Schwabenland herrschen wird, so daß von Seiten der Kämpfenden Einer dem Andern nicht Ueberlegen sein kann. Da er die Ehre gehabt hat, seine Fertigkeit im Ringen auf den größten Schauplatze Europas zu zeigen, und noch keinen Verlust davon zu erleiden, so wird er die Ehre haben, die Ehre zu zeigen, um mit ihm zu ringen. Es wird denselben die Versicherung gegeben, daß ihnen nichts angethan werden wird, und daß sie ihren Namen nicht verlieren werden.

Die Aussicht auf einen Preis von 500 Thaler,
der demjenigen zuerkannt wird, welcher sich unter nachstehenden Bedingungen auf den Müllen wirt.

Regeln und Bedingungen des Ringens.

- Um die Prämie zu erlangen, muß man den Müllen gegen denjenigen, dessen Schultern dem Boden nicht berührt haben werden, ist nicht überwinden; er kann sich wieder aufrichten, und den Kampf von Neuem beginnen.
- Der auf beide Schultern hingeworfene muß den Kampfspiel verlassen, sein Gegner ist nicht verbunden den Kampf mit ihm fortzusetzen, doch nicht es demselben frei, bei der folgenden Kampf-Vorstellung gegen ihn in die Schranken zu treten.
- Das Ansehen vom Gürtel nach dem Oberkörper hin ist nur gestattet, das Abnehmen des Gürtels ist ausdrücklich verboten, so wie auch, daß Einer dem Andern den mindesten Schlag verleihe. Auch ist beiden ringenden Parteien ausdrücklich verboten, den Gegner mit beiden Händen anzugreifen, oder denselben das Gesicht zu schlagen zu lassen.
- Der Kampf darf nur mit der rechten Hand geföhrt, und müssen die Hände beschnitten sein.
- Die Ringer, welche sich nach Verlauf von vier Stunden nicht besiegt haben werden, müssen den Kampfplatz verlassen um Andern Platz zu machen.

Darauf folgen:

Gymnastische und Kraft-Vorstellungen
von Jean Dupuis und Katharina Teutsch.

Wemgleich es mein lieber Entschluß war, nach der von mir am 25. d. M. anmeintet lesenen und durchgeführten gymnastischen und Kraft-Vorstellung, die folgende Stadt Tages darauf zu verlassen, um ausdauern angesehener Darstellungen anzureichen, so haben mich nicht nur verschiedene Umstände, welche sich weiter verbreiten konnten, sondern auch die schriftliche Bezeugung eines, als außerordentlich stark bekannten Müllers, welcher im Wettkampfsysteme, die Verbindung mit der Polst-Bekleidung enthält, vermogten, meinen Entschluß freiwillig noch zu verändern, um dem Müller Sonnabend den 28. d. M. im heiligen Schauspielhaus, durch den Schlußkampf im Ringen, geförderter Bemerkung zu geben, die Ehre nach meinen Vorstellungen zu führen vollkommenen Nicht hat. Da bei dieser Gelegenheit unter den bisherigen Ringern, dem Klempnermeister, dem Schlosser, dem Fleischer und dem Müller die Besichtigung laut geworden sind, der Eine sei Müller über sonstiges eben so stark als der Andere, so habe ich, um gleichmäßig die Kräfte zu erhalten, mit denen ich es lieber zu thun habe, zu beschließen, den Preis einer Ute ausgesetzt, welcher demjenigen zuerkannt wird, welcher von den genannten 4 starken Männern, die darum nur unter sich ringen, Sieger bleibt. Ein beschriebener Publikum werde ich mich zu dieser seltenen Schauspielvorstellung ergehen einzuladen.

Jean Dupuis.

Vorher zum erstenmal:

Die Rückkehr ins Dörfchen.

Schauspiel in 1 Akt mit Carl Maria v. Weber's Melodien, arrangirt von Carl Blum.

Herr von Wallen, Gutsbesitzer	Herr Karsten	Herr Karsten.
Herr Grotte, eine Pächterin	Herr Siegel	Herr Grotte.
Herr von Wallen, unter dem Namen Emilie	Herr Schaffner	Herr Siegel.
Herr von Wallen, unter dem Namen Emilie	Herr Müller	Herr Siegel.
Herr von Wallen, unter dem Namen Emilie	Herr Müller	Herr Siegel.
Herr von Wallen, unter dem Namen Emilie	Herr Müller	Herr Siegel.
Herr von Wallen, unter dem Namen Emilie	Herr Müller	Herr Siegel.
Herr von Wallen, unter dem Namen Emilie	Herr Müller	Herr Siegel.
Herr von Wallen, unter dem Namen Emilie	Herr Müller	Herr Siegel.
Herr von Wallen, unter dem Namen Emilie	Herr Müller	Herr Siegel.

(Scene: Ein Dorf, zu den Eltern der Frau von Wallen gehörend.)

Preise der Plätze, im Hause wie an der Kasse:
Erste Rangloge 20 Egr. Parterre 10 Egr. Zweite Rangloge 7 1/2 Egr. Amphitheater 6 Egr. Gallerie 4 Egr.
Einlaß halb 7 Uhr. Anfang halb 8 Uhr. Ende 10 Uhr. **E. Vogt.**

11. Niemieckojęzyczny afisz zawiadamiający o występie Katarzyny Teutsch i Jeana Dupuis w dniu 28 lipca 1838 roku. Ze zbiorów Biblioteki Raczyńskich (sygn. Rkp. 2688, k. 117).

Stadt-Theater Wroslaw.

Jean Dupuis,
 erster Ringler und Athlet
 unter dem Namen
**des Unvergleichlichen
 (L'incomparable)**
 bekannt, reisend, um das berühmte
 Kampfspiel der Römer vorzustellen,



und die
**Katharina
 Teutsch,**
 erste Herkulesin,
die Einzige,
 welche als solche reiset,
 werden bei ihrer Durchreise
 folgende Vorstellung zu geben
 die Ehre haben, und zwar:

den 19. Juli 1838.

JEAN DUPUIS

Zweite große gymnastische Kraft-Vorstellung
 in zwei Theilen.

<p>Erste Abtheilung. Kraftdarstellungen und gymnastische Uebungen von Jean Dupuis.</p>	<p>Zweite Abtheilung. Kraftdarstellungen und gymnastische Uebungen von Katharina Teutsch.</p>
--	---

Der Plagregen als Eheprokurator, oder: Das Schmalztopfchen.
 aufgeführt in zwei Aufzügen von **C. Kaupach.**

Verfasser:
 Der Verf. O. C. Schreiber A. von Zedler
 W. v. K. S. S. S.

Preise der Plätze, im Hause wie an der Kasse:
 1^{te} Gallerie 20 Cgr. 2^{te} Gallerie 15 Cgr. Parterre 12^{1/2} Cgr. 3^{te} Gallerie 7 Cgr. Amphitheater 6 Cgr. Gallerie 4 Cgr. Kinder im Parterre 7^{1/2} Cgr.
 Einlaß halb 7 Uhr. Anfang halb 8 Uhr. Ende 10 Uhr.

C. Vogt.

12. Niemieckojęzyczny afisz zawiadamiający o występie Katarzyny Teutsch i Jeana Dupuis w dniu 19 lipca 1838 roku. Ze zbiorów Biblioteki Raczyńskich (sygn. Rkp. 2688, k. 111b).

prędkością w koło obracać będzie”¹⁸. Artystka ta potrafiła jednorazowo podnieść i wykonać ewolucję z ciężarem 200 funtów (90,7 kg).

W latach trzydziestych i czterdziestych XIX wieku mieszkańcy Poznania mogli podziwiać egzotyczne zwierzęta dzięki przybywającym w okresie letnim tzw. wędrownym menażeriom, których właściciele wystawiali klatki oraz wybiegi z często niezwykle rzadkimi gatunkami. Szczególnie oczekiwaną przez publiczność chwilą było obserwowanie – po wykupieniu odpowiedniego biletu – karmienia drapieżników świeżym mięsem, pozyskiwanym m.in. ze skupu chorych i niepełnosprawnych koni¹⁹. Trzeba dodać, iż przedsiębiorcy próbowali zapewnić publiczności nie tylko emocje wynikające z obserwacji lwów, tygrysów czy panter, lecz także komfort przebywania obok klatek. Działający w Poznaniu na przełomie czerwca i lipca 1838 roku właściciel menażerii Zanoboni informował na łamach „Gazety Wielkiego Księstwa Poznańskiego”, iż przywiózł „godne uwagi żyjące zwierzęta z wszystkich części świata. Zwierzęta wszystkie są w klatkach i można do nich bez niebezpieczeństwa przystąpić. – Przez zachowanie największej czystości, wszelki odór nieprzyjemny jest oddalony. – Odwiedzać można od ranej do popołudniowej 5tej godziny: karmienie ma miejsce o godz. 6. po południu”²⁰.

Ważnym wydarzeniem w życiu miasta stały się występy cenionego w całej Europie zespołu Rudolpha Brilloffa (1788–1842/43)²¹. Ten nazywa-

18 Wszystkie cytowane fragmenty repertuaru pochodzą z afiszy przechowywanych w Bibliotece Raczyńskich w Poznaniu.

19 W przypadku wielu wizyt zespołów cyrkowych i menażerii w poznańskiej prasie, obok informacji o terminach i programach kolejnych występów, pojawiały się ogłoszenia dotyczące skupu chorych koni. Można powiedzieć, że cyrkowym pokazom towarzyszyła zagłada zwierząt, które z powodu kontuzji i podeszłego wieku nie mogły już służyć człowiekowi.

20 GWKP 1838, nr 147 ze środy 27 czerwca, s. 888; nr 148 z czwartku 28 czerwca, s. 900. Zanoboni informował: „Ceny miejsc: pierwszego 5 sgr., drugiego 2 ½ sgr. Tylko dzieci niżej lat 10 opłacają połowę. Afisze wykazują bliższe szczegóły. Właściciel menażerii kupuje i sprzedaje wszelkie gatunki rzadkich i obcych zwierząt”. Należy dodać, iż w tym samym okresie, na placu Sapieżyńskim, niejaki C.F. Klatt prezentował nadnaturalnej wielkości samicę słońca.

21 Według Bogdana Danowicza (*Był Cyrk Olimpijski*, s. 235–236) działalność artystyczna Brilloffa była przykładem łączenia „starego jarmarcznego kuglarstwa z elementami już prawie nowoczesnego cyrku. [...] Na początku lat trzydziestych XIX wieku cyrk jego miał już ustaloną renomę. Uchodził Brilloff za pedagoga wybornego, ale równocześnie bardzo wymagającego i surowego, przygotowywał bowiem swoich uczniów do cyrkowego zawodu gruntownie i wszechstronnie. Z jego szkoły wyszła bodaj cała późniejsza generacja dyrektorów cyrków niemieckich”. W gronie wychowanków Brilloffa znaleźli się

ny „ojcem cyrku niemieckiego” artysta od 2 sierpnia do 20 października 1839 roku zaproponował spektakle, których zasadniczym elementem były prezentacje „jeździectwa wyższego rzędu”. Pokazy woltyżerki i akrobacji oraz występy klaunów nie były jedynymi atrakcjami przedstawień. Na przykład 12 i 14 sierpnia w programie znalazła się „jeździecka pantomima z dziejów polskich” zatytułowana *Hrabia Polowski czyli wygnanie Mazeppy i przybycie jego na Ukrainę*, która – jak zapowiadały ogłoszenia – zakończyła się „potyczką w brylantowym sztucznym ogniu”²². Sporym wydarzeniem okazało się wystawienie „urządzonej na koniach pantomimy w 16 scenach” pt. *Fra Diavolo, czyli gospoda w Terracina*, przygotowanej „wedle opery tego nazwania”²³. Brilloff, dysponujący dużą liczbą jeźdźców i koni, nie stronił od wystawiania rozbudowanych scen batalistycznych. W piątek 20 września 1839 roku mieszkańcy Poznania mogli zobaczyć „biwak i odwrót Napoleona, wielką historyczną scenę wojskową pieszo i konno”, w trakcie której ukazano „kontrmarsze i bitwy wojsk rosyjskich z francuzkami”²⁴. Niezwykle ciekawą propozycją na zakończenie pobytu zespołu w stolicy Wielkopolski były zorganizowane „na łące miejskiej, po lewej stronie drogi do Dębiny wiodącej” widowiska określane przez twórców mianem „wielkich wyścigów sztucznych”, które formalnie nawiązywały do tak popularnych w środowisku wielkopolskiego ziemiaństwa wyścigów konnych, jednak w istocie nie służyły wyłonieniu zwycięzcy, lecz pokazaniu niezwykłych umiejętności jeździeckich i akrobatycznych poszczególnych członków zespołu. W dniach 6 i 9 października publiczność mogła podziwiać m.in. „wielki bieg wyścigowy, wykonany przez 4ch jeźdźców stojących na koniach”, „wyścig żokejów na szlaku z zawadami”, „bieg rzymski wykonany przez 4ch jeźdźców z 8 końmi”, „wyścig damski na szlaku bez zawad”²⁵. Wśród licznej grupy artystów współtworzących zespół kierowany przez Rudolpha Brilloffa odnajdujemy dwudziestoczteroletniego Ernsta

tak wybitni, podziwiani przez europejską publiczność przedsiębiorcy i artyści cyrkowi, jak Eduard Wollschläger, Wilhelm Carré, Gotthold Schumann, Karl Hinné oraz Ernst Renz. Danowicz podkreślał, iż Brilloffa słusznie nazywano „ojcem cyrku niemieckiego”. Wychowankowie i uczniowie tego niezwykłego artysty „zerwali z niewolniczym naśladownictwem cyrków romańskich i stworzyli własny, oryginalny, niemiecki wzór cyrku, jaki zapanować miał wszechwładnie w Europie w drugiej połowie XIX w.” (tamże, s. 237).

22 GWKP 1839, nr 186 z poniedziałku 12 sierpnia, s. 1134; nr 187 z wtorku 13 sierpnia, s. 1138.

23 GWKP 1839, nr 187 z wtorku 13 sierpnia, s. 1138.

24 GWKP 1839, nr 220 z piątku 20 września, s. 1330.

25 GWKP 1839, nr 231 z czwartku 3 października, s. 1408; nr 235 z wtorku 8 października, s. 1432.

Renza (1815–1892), jeźdźca i akrobatę, w przyszłości (po 1842 roku) jednego z najważniejszych artystów i przedsiębiorców cyrkowych XIX-wiecznej Europy²⁶. Jak zauważył Bogdan Danowicz, to w istocie „Renz był główną atrakcją trupy Brilloffa: przystojny, ciemnowłosy, o wspaniałej muskulaturze, energicznym profilu i orlim nosie, popisywał się na obwisłym drucie oraz jako wołyżer na koniu, gimnastyk i atleta”²⁷.

Dzięki doniesieniom prasowym wiemy, iż niespełna dwa lata później, od 22 czerwca do 12 lipca 1841 roku w stolicy Wielkopolski występował zespół Carla Gaertnera. Antreprener dysponował 22 końmi oraz międzynarodową grupą jeźdźców, mimów i akrobatów. Oprócz Gaertnera i jego niepełnoletniej córki Katarzyny skład zespołu współtworzył także artysta Weber oraz jeden z najbardziej utalentowanych uczniów Brilloffa – Wilhelm Carré. Program poszczególnych występów opierał się jednak nie tylko na pokazach wołyżerki, ujeżdżania oraz akrobatycznych i zręcznościowych popisach. Ważnym jego elementem były także „pantomimiczno-plastyczne przedstawienia”, oparte na wątkach zaczerpniętych z historii. Pierwszy występ odbył się 22 czerwca. W „królewskiej ujeżdżalni huzarów” pokazano wtedy m.in. „dwóch Chińczyków na dwóch koniach bez siodła. Turecki ogier Ali apportować będzie po raz pierwszy żywego koguta”. W środę 23 czerwca, oprócz „Kadryla i manewru, wykonanego na koniach przez trzy damy i trzech mężczyzn”, zaprezentowana była „walka i pogoń za Grekiem Turka”, oparta na „historiji greckiej”, wykonana przez „Pana Salomońskiego i Webera”. Program następnego pokazu „Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego” streściła jako ukazanie „pikiniara w obronie swej chorągwi, przez Pana Salomońskiego; – ogier turecki Ali jako koń bojowy; – trzech gladiatorów na 6 nie osiodłanych koniach”²⁸. Dwukrotnie, 3 i 6 lipca, oprócz scen „z wojskowemi obrotami konno i pieszo”, pokazano „wielkie pantomimiczne widowisko” zatytułowane *Straż przednia pod Ostrołęką, czyli Dwaj przyjaciele*²⁹. W dniu 5 lipca poznańska publiczność

26 W dniu 4 września 1839 roku zespół zaprezentował spektakl „na benefis Pana Renz” – zob. GWKP, 1839 nr 206 ze środy 4 września, s. 1250.

27 B. Danowicz, *Był Cyrk Olimpijski*, s. 238.

28 GWKP 1841, nr 142 z wtorku 22 czerwca, s. 864; nr 143 ze środy 23 czerwca, s. 868; nr 144 z czwartku 24 czerwca, s. 876.

29 GWKP 1841, nr 152 z soboty 3 lipca, s. 928; nr 154 z wtorku 6 lipca, s. 940. Dzięki opatrzonemu tytułem *Igrzyska olimpijskie* zapowiedziom prasowym znamy repertuar pozostałych występów: 26 czerwca – „Na korzyść Kasi Gaertner. Po raz pierwszy – *Sztandar, czyli Dziewica Aureliańska*; wielka scena wystawiona na 4 nie osiodłanych koniach, wystawiona

mogła zobaczyć przedstawienie inspirowane dramatem Szekspira. Salomoński wystąpił w „wielkiej scenie” zatytułowanej *Otello, murzyn z Wenecyi*. W drugiej części omawianego wieczoru zainscenizowana została „wielka królewska poczta podwójna na 10 koniach, wykonana przez JPanów Carré i Weber”³⁰.

Uczestnicy świętojańskich kontraktów w 1842 roku mogli ponownie podziwiać organizowane z niezwykłym rozmachem pokazy woltyżerki wykonywane przez grupę Rudolpha Brilloffa – prowadzącego „od Najjaśniejszego Króla Pruskiego generalnie koncesjonowaną kompanię kunsztjeźdźców”, dysponującego tym razem ponad 40 jeźdźcami i akrobatami oraz 60 końmi³¹. W gronie występujących artystów, podobnie jak w 1839 roku, był Ernst Renz, którego wysoka pozycja w zespole została potwierdzona specjalnym przedstawieniem benefisowym zorganizowanym 11 lipca. W prasowej zapowiedzi tego wydarzenia informowano, iż „przedstawienie to odznaczać się będzie rozmaitością scen nie widzianych tu jeszcze, najtrudniejszą jazdą na koniu; mianowicie wykona Pan Renz po raz pierwszy sławny skok, tak nazwany *Salto mortale*, niemniej przeskoczy przez 24 żołnierzy, mających wzniesione nad sobą bagnety, oraz przetańczy kadryla

przez beneficjantkę. Po raz pierwszy – *Bracia Wesółwscy młynarze* – widowisko wykonane przez wszystkich członków towarzystwa. Po raz pierwszy – *Turecki ogier Ali jako dzwoniarz*. Reprezentacja rozpocznie się manewrem kawalerii hiszpańskiej”; 29 czerwca – „*Tryumf Herkulesa, czyli Dziwy na wyspie Otaheiti* – wielka reprezentacja. Poprzedzi – nowa produkcja jeździectwa wyższego rzędu”; 30 czerwca – „[...] manewr kawalerii 6 jeźdźców pod dowództwem C. Gaertnera; *Turecki ogier Ali jako dzwoniarz*; pikinier w obronie swej chorągwi – scena wojskowa w zupełnym pędzie konia, wykonana przez J Pana Salomońskiego”; 1 lipca – „wielka nowa reprezentacja jeździectwa wyższego rzędu na dochód J Pana Salomońskiego, po raz pierwszy – *Cours de Sabins* na 9 nie osiodłanych koniach wykonany przez beneficjanta”; 7 lipca – „*Turek i niewolnik* – wielkie widowisko wykonane przez JPanów Salomońskiego i Carré. Potem – *Sztandar, czyli Dziewica z Orleanu* na 5ciu nieosiodłanych koniach wykonane przez JPanę Kasię Gaertner”; 8 lipca – „*Czterech oblubieńców i jedna oblubienica*, pantomima komiczna”; 9 lipca – „*Angielski Hundor jako koń skoczny*, sadzący przez wysokie i szerokie przedmioty. Potem – *Cours de Sabine* na 9ciu nieosiodłanych koniach, wykonany przez J Pana Salomońskiego”; 10 lipca – „widowisko na dochód Wilhelma Carré” – „*Dwaj Indianie na 2ch nieosiodłanych koniach* wykonają PP. Salomoński i beneficjant. Potem po raz pierwszy – *Ogier arabski Bijer zwany*; wielka królewska podwójna poczta na 10ciu nieosiodłanych koniach [...]. Widowisko otworzone będzie manewrem damskim”; 12 lipca – „widowisko wyższego rzędu jeździectwa”. Zob. GWKP 1841, nr 145 z piątku 25 czerwca, s. 880; nr 148 z wtorku 29 czerwca, s. 900; nr 149 ze środy 30 czerwca, s. 904; nr 150 z czwartku 1 lipca, s. 912; nr 157 z piątku 9 lipca, s. 956; nr 158 z soboty 10 lipca, s. 964; nr 159 z poniedziałku 12 lipca, s. 972.

30 GWKP 1841, nr 153 z poniedziałku 5 lipca, s. 936.

31 GWKP 1842, nr 135 z wtorku 14 czerwca, s. 840.

w towarzystwie 8miu najpierwszych jeźdźców – podług zdania znawców najtrudniejszą rzeczą, która na koniu wykonać się da³². Występy grupy Brilloffa, które trwały od 14 czerwca do 15 lipca, nie były jednak jedyną propozycją skierowaną do mieszkańców Poznania. Na „placu Kamelaryjnym” w tym samym czasie Amand Thuillier prezentował budzące grozę stworzenie – „Bożyszczę Indyjskie czyli wąż cesarski, tak nazwany *Boa Constrictor*, 20 stóp długi i 150 funtów ważący³³. Najważniejszym elementem pokazu było publiczne karmienie węża... żywym kozłem³⁴. Przedsiębiorca Thuillier zapraszał także do obejrzenia – przebywającego w pozbawionym bocznej ściany domu na platformie – karła, którym był „maleńki Włoch, mający lat 46, wzrostu 36 cali miary francuzkiej, z wielkiem wykształceniem, w nośnym kolosalnym domu podróżnym, w którym widzieć kuchnię, sypialnię i pokój odwiedzinny³⁵.”

Trwające od 16 kwietnia do 28 czerwca 1843 roku „wielkie reprezentacje sztuki jeźdźstwa i tresury koni” w wykonaniu zespołu *Gymnase Equestre* prowadzonego przez Eduarda Wollschlägera (1811–1875)³⁶ gromadziły tłumy publiczności. Przedsiębiorca trzykrotnie przedłużał swój pobyt w mieście, co świadczyć musi o ekonomicznym sukcesie przedsięwzięcia. Poszczególne przedstawienia składały się nie tylko z popisów jeździecko-akrobatycznych, lecz także z żywych obrazów oraz rozbudowanych scen pantomimicznych. W programie występów z 31 maja oraz 4 i 5 czerwca 1843 roku znalazła się m.in. „wielka pantomima jeździecka” zatytułowana *Awantury rycerza Donkiszota de la Mancha i jego giermka Sancho Pansa*, w której „mężczyźni popisywać się będą rolami kobiecemi, walcząc pieszo i na koniach, karzelem i kontredansem w cztery pary mężczyzn i dam, w nowych i umyślnie nań zrobionych kostiumach³⁷”. W kwietniu Wollschläger zaproponował

32 GWKP 1842, nr 158 z poniedziałku 11 lipca, s. 984.

33 GWKP 1842, nr 150 z piątku 1 lipca, s. 932. Wskazany w cytowanym fragmencie plac Kamelaryjny znajdował się pomiędzy dzisiejszym gmachem Archiwum Państwowego a ulicą Masztalarską.

34 GWKP 1842, nr 152 z poniedziałku 4 lipca, s. 947.

35 GWKP 1842, nr 150 z piątku 1 lipca, s. 932.

36 Ten wychowanek Rudolpha Brilloffa był często określany mianem „dramaturga na koniu”. Według Bogdana Danowicza Wollschläger podchodził „z niespotykaną wprost sumiennością i wszechstronnością do swych scenek pantomimicznych na koniu: studiował odpowiednią epokę historyczną, powiązane z nią elementy kostiumów, oglądał sztuki bliskie tematycznie jego inscenizacjom, a nawet ściągał do cyrku reżyserów teatralnych, aby zasięgnąć ich fachowej rady” (B. Danowicz, *Był Cyrk Olimpijski*, s. 236–237).

37 GWKP 1843, nr 125 ze środy 31 maja, s. 1004.

poznańskiej publiczności program, na który złożyły się m.in. „[...] taniec z szalem Panny Rozaliny, zabawa kulami działowymi i zarazem jajami, wykonana przez Pana Lorenz i obudwóch Herkulesów, tudzież kilka innych sztuk, zdziałanych przez dobrze dresowane konie”³⁸. Należy także odnotować, iż kilka tygodni wcześniej, w lutym i marcu 1843 roku, poznańska publiczność oglądała występy zespołu Karla Price – „Dyrektora gimnastycznego towarzystwa tańczących dzieci”, któremu dyrektor niemieckiej sceny Ernst Vogt zezwolił na cykl występów na scenie poznańskiego Stadttheater. W krótkiej charakterystyce grupy, jaką opublikowała „Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego”, można było przeczytać, iż

Pan Price nie tylko swych wychowañców do wielkiej wprawy w tańcach na linie, po ziemi i w różnych, po części bardzo trudnych skokach doprowadził, ale wiele daje pięknie ułożonych treściwych baletów, które już nie samemu oku, ale rozumowi podobać się mogą. Głównym tego towarzystwa członkiem jest mały John Price, który swym skokiem w zegar, w okienko u pielgrzyma, swym biegiem w górę po korytnie, swą żwawością w przedstawach mimicznych jako główną rolę prowadzący Polichinele, publiczność ubawia³⁹.

Dzięki zachowanym afiszom znany jest program kilku występów tej grupy. Na jednym z nich, datowanym 7 marca 1843 roku, umieszczono informacje o „trzynastym mimiczno-akrobatycznym przedstawieniu Pana K. Price”, w trakcie którego zaprezentowano „tańce na wyprężonej linie – na tejże linie John Price odegrał na skrzypcach temat Rodego”. Kulminacyjnym momentem spektaklu był „mazurek na dwóch wyprężonych linach, który zakończyło allegro, wykonane przez Wiktora i Annę Price”. Na występ zaplanowany na 9 marca złożyły się m.in. „tańce na wyprężonej

38 GWKP 1843, nr 92 z czwartku 20 kwietnia, s. 736. W programie benefisowego przedstawienia (z 24 maja 1843) dedykowanego jednemu z członków zespołu o pseudonimie Rudolphe umieszczono m.in. „[...] forpoczty, czyli spotkanie się dwóch przyjaciół po bitwie, ustęp z 1831; dalej: skok przez tarczę i akademiczne postawy wyobrażające zgon Juliusza Cezara przez Wollschlaeger; *les caricatures du Mayeux* i podwójny skok przez beczkę na niesiodłanym koniu przez beneficjanta; *la jeune Circassienne* przez Pannę Frank; *pas de flore* przez Pannę Rozalindę; produkcje sztuki jeździectwa wyższego rzędu przez Panów Brand et Lorentz i małą Samuelinę; arabski manewr z 8 jeźdźców i kilku tresowanych koni” (GWKP 1843, nr 120 ze środy 24 maja, s. 964).

39 GWKP 1843, nr 60 z soboty 11 marca, s. 479.

Stadt-Theater zu Posen. 033

Heute Mittwoch den 15. Februar 1843.

Erste mimisch-acrobatische Vorstellung
des Herrn
KARL PRICE,

Direktors einer gymnastischen Tänzer-Gesellschaft von Kindern.

Erste Abtheilung.

Neue überraschende Tänze auf dem Seile, mit und ohne Balancierstange, ausgeführt von Dem. Victoire und Hanna Price, dann von dem 8jährigen Wilhelm, der 10jährigen Sophia und dem 11jährigen John Price.

Zweite Abtheilung.

Parterre = Tänze.

- 1) La Gitanna, getanzt von der 8jährigen Clara Price.
- 2) Les Chinoises, Pas de cinq, ausgeführt von: John, Wilhelm, Sophie, Clara und der 6jährigen Rosalia Price.

Hierauf:

Der häusliche Zwist.

Auffspiel in 1 Akt von H. v. Kogebue.

Personen.

Der Mann	:	:	:	:	:	Der Gremmer.
Die Frau	:	:	:	:	:	Mad. Butterwed.
Der Nachbar	:	:	:	:	:	E. Vogt.

Dritte Abtheilung.

Große komische Pantomime, mit Metamorphosen, Tra-
vestissements und Verwandlungen,

betitelt:

Der Riesen = Hahn,
oder:
Casander und Pierots Luft = Reise.

Preise der Plätze:

Erste Rangloge 20 Sgr. — Sperrsiß 20 Sgr. — Parterre 12½ Sgr.
Zweite Rangloge 7½ Sgr. — Amphitheater 5 Sgr. — Gallerie 3 Sgr.
Kinder im Parterre 6 Sgr., auf jedem andern Platz wie erwachsene Personen.

Billets zu Logen und Sperrsißen à 15 Sgr., ins Parterre à 10 Sgr., sind bis
5 Uhr Nachmittags in meiner Wohnung zu haben.

Die Billets gelten nur für die Vorstellung, zu welcher sie gelöst werden.

Frei = Billets haben keine Gültigkeit.

Die Tänzer-Familie des Herrn Karl Price hat sich im Auslande sowohl als in Deutschland durch das Bezügliche und Eigentümliche ihrer Leistungen so viel Theilnahme und Auszeichnung erworben, und neuerdings in Breslau durch 112 Vorstellungen das Interesse des Publikums zu wecken gewußt, daß ich überzeugt sein darf, auch hier werden ihre Kunst-Vorstellungen von gleichem Ansehen und Erfolg begleitet sein.

E. Vogt.

Aufang 7 Uhr.
Einlog 6 Uhr.

13. Afisz dokumentujący występ zespołu Karla Price w Poznaniu, na scenie Stadttheater, w dniu 15 lutego 1843 roku. Ze zbiorów Biblioteki Raczyńskich (sygn. Rkp 2691, k. 33).

linie”, „taniec styryjski, wykonany przez Klarę i Rozalię Price” oraz przygotowany przez Johna Price „taniec na drabinie”⁴⁰.

W marcu 1844 roku mieszkańcy Poznania gromadzili się na pokazach menażerii prowadzonej przez rodzinę Butschkoscich. Jednym z najbardziej oczekiwanych momentów w trakcie prezentacji było wejście artystki do klatki w trakcie karmienia drapieżników. Na łamach prasy pojawiły się zapowiedzi, iż Butschkoska „w czasie karmienia wpuści dwie krwiożercze hyeny, które zawsze są od siebie oddzielone, do jednej klatki, wnidzie z kawałem mięsa, nie lękając się najmniejszego niebezpieczeństwa, do tejże klatki, będzie mięsem tem hyeny najokropniej drażniła i wykona wiele podziwienia godnych sztuk”⁴¹.

W kwietniu 1844 roku do stolicy Wielkopolski zawitał mechanik H. Riemer, który „w budzie naprzeciwko placu Kamelaryjnego” zaprezentował publiczności „ruchomy gabinet figur woskowych”, a także „ruchome kosmorama”, czyli malowidła panoramiczne w formie kulistej dające wrażenie dużej głębi przestrzennej i budujące złudzenie przebywania wewnątrz obserwowanego pejzażu. W formie kosmoram Riemer zaprezentował następujące tematy: „1) Wielka parada w Poczdamiu r. 1841. 2) Sprowadzenie zwłok Napoleona z wyspy St. Heleny 1840. 3) Wielki pożar Hamburga 1842, z ogniem mechanicznym”⁴².

Wydarzeniem przyciągającym tłumy widzów były, odbywające się od połowy maja do końca czerwca 1853 roku, występy zespołu cyrkowego prowadzonego przez znanego już wielkopolskiej publiczności Ernsta Renza – jednego z najbardziej popularnych i podziwianych artystów oraz przedsiębiorców cyrkowych ówczesnej Europy, prowadzącego regularne występy m.in. w Berlinie, Wiedniu, Hamburgu, Wrocławiu, a nawet Petersburgu⁴³. Przedsiębiorstwo Renza było w późniejszych czasach, na prze-

40 Zob. afisze teatralne z 1843 roku w zbiorach Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu, sygn. Rkp. 2691, k. 33–35, 37, 39–41, 43, 47–48, 51–52, 55.

41 GWKP 1844, nr 71 z soboty 23 marca, s. 568. Trzeba zauważyć, iż nie była to jedyna menażeria, która odwiedziła Poznań latem 1844 roku. Od 1 do 12 sierpnia odbywały się pokazy, przybyłej z Francji, menażerii Sentenac. Prasa niestety nie opublikowała bardziej szczegółowych informacji dotyczących programu pokazów – zob. GWKP 1844, nr 178 z czwartku 1 sierpnia, s. 1432.

42 GWKP 1844, nr 78 z 1 kwietnia, s. 624.

43 Ch.W. Allers, *Hinter den Coulissen des Circus Renz*, Dahlström, Hamburg 1890; A. Reader, *Der Circus Renz in Berlin (1846–1896) – eine Denkschrift zur Jubiläums-Saison 1896/97*, Ullstein, Berlin 1897; A.H. Kober, *Zirkus Renz. Roman*, Verlag Karl Siegismund, Berlin 1942; B. Danowicz, *Był Cyrk Olimpijski*, s. 235–262; A. Rieke-Müller, *Renz, Ernst Jakob*, w: *Neue Deutsche Biographie*,

DONIESIENIE

o wielkich wyścigach sztucznych, które odbędą się w niedzielę dnia 6. Października na łące miejskiej, po lewej stronie drogi, do Dębiny wiodącej.

Podział wyścigów:

- 1) Panowie jadą na szlaku bez zawad; wyścig wykonany przez sześciu Panów.
- 2) Małe wyścigi żokiejów na szlaku bez zawad.
- 3) Bieg rzymski, wykonany przez 4ch jeźdźców z 8 końmi.
- 4) 3 laufrowie.
- 5) Wyścig damski na szlaku bez zawad.
- 6) Wielki bieg wyścigowy, wykonany przez 4ch jeźdźców stojących na koniach.
- 7) Wyścig żokiejów na szlaku z zawadami.

Na zakończenie:

Wielki kurs pocztowy, wykonany od kilku pocztylionów.

Przed rozpoczęciem wyścigów dwa wielkie balony będą puszczone. Bliższych wiadomości udzieli program.

Ceny miejsc:

Wstęp do trybuny, skąd cały szlak wyścigowy przejrzyć można: 20 sgr. Pierwsze miejsce 10 sgr. Otwarcie kassy o 1½ godzinie, oznajmione 3ma strzałami armatnemi. Na godzinę przed zaczęciem wyścigów, o godzinie 2giej, drugi sygnał będzie dany dwoma strzałami armatnemi. O godzinie 3ciej przy rozpoczęciu wyścigów trzeci sygnał trzema strzałami armatnemi.

Rudolf Brillhoff, Dyrektor.



Upraszam najuniżej, aby nieprzyprowadzać z sobą psów na szlak wyścigowy.

Igrzyska Olimpijskie.
Dzisiaj, w środę dnia 4. Września, wystawa
na benefis Pana R e n z.

Szanowną Publiczność zapraszam najuni-
żenię na mój dzisiejszy benefis, zaręczając, iż
ta reprezentacya, dla wyboru najznakomit-
szych i najlepszych sztuk; jako téż dla produk-
cyi zupełnie nowych, tutaj jeszcze wcale nie
widzianych przedmiotów, między danemi do-
tąd pierwsze zajmie miejsce. E. R e n z.

15. „Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego” 1839, nr 206 ze środy
4 września, s. 1250.

C Y R K.

*Od Najjaśniejszego Króla Pruskiego generalnie
koncessyonywana kompania kunsztjeźdźców.*

Prześwietnej kunszta miłującej Publiczności
donoszę najuniżenię: iż dnia 18. m. b. przy-
będę do Poznania z kompanią moją kunszt-
jeźdźców z 40 osób złożoną i posiadającą 60
dobrze usposobionych koni, dla dawania tam-
że widowisk, o których rozpoczęciu za kilka
dni doniosę. — Znaczne, po 3letniej niebytno-
ści w Poznaniu, powiększenie się mojej kom-
panii, rokuje mi tém bardziej liczne zgro-
miania się prześwietnej Publiczności na wido-
wiska. — Elbląg, dnia 10. Czerwca 1842.

Rudolf Brilloff, Dyr. kunsztjeźdźców.

16. „Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego” 1842, nr 135 z wtorku
14 czerwca, s. 840.



Król. Pruskie głównie koncessjonowane
Gymnase equestre
EDWARDA WOLLSCHLAEGER
w cyrku przed strzelnicą.

W Środę dnia 19 Kwietnia 1843. wielka re-
prezentacja sztuki jeźdźzenia i dresury koni; po-
czątek o godzinie 7., — koniec o godzinie 9 $\frac{1}{2}$,
— otwarcie kasy o godzinie 6.

17. „Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego” 1843, nr 91 ze środy 19 kwietnia,
s. 728.

łomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XIX wieku, postrzegane w Niemczech niemal jak „narodowa instytucja”, którą należało wspierać i chronić. Rozmach i różnorodność stylistyczna widowisk prezentowanych przez ten zespół wywoływały zachwyty najbardziej wymagających widzów. Historyk cyrku podkreślał, iż

[...] na manieżu cyrku Renza królowała stara cyrkowa sztuka jeździecka, wywołująca zawsze silne wrażenie zarówno na samych artystach, jak też na jej znawcach. Krążyła w międzynarodowym środowisku cyrkowym opinia, że nawet średniej miary artysta po rocznym pobycie u Renza awansował do stawki najlepszych, tzn. że szkoła Renza, wymagająca nienagannej technicznie dokładności w osiągnięciu najwyższej perfekcji artystycznej, promowała oddających się jej z zapałem uczniów na mistrzów swego fachu⁴⁴.

Notatka zamieszczona w „Gazecie Wielkiego Księstwa Poznańskiego” zawiera nie tylko informację o niepowtarzalnych przedstawieniach, lecz także wyrażony wprost podziw dla umiejętności zarabiania pieniędzy połączonej z zawodową perfekcją i wirtuozerią zespołu Renza:

Pan Renz opuszczając Poznań, nie zdejmie za miastem swoich koturnów i nie otrzęsie z nich piasku na znak niewdzięcznej ziemi. Owszem ziemia nasza wydała dla niego wyborne żniwo, około 130 000 złp. przez półtora miesiąca przepłynęło przez kasę jego, za to przedstawiał rzeczy u nas dotąd niewidziane, za pomocą koni dziwnie ułożonych i pięknych, tudzież artystów europejskich. Jeżeliśmy o nich wspominali, nie mieliśmy celu sztuki dla sztuki, bo tak nie jesteśmy jeszcze zidealizowani, ale chcieliśmy pokazać do jakiego stopnia dojść może człowiek w każdym zawodzie, jeżeli z taką pracą, z taką znajomością rzeczy, i z takim nareszcie poświęceniem własnego życia odda się jakiej rzeczy. Pomyśleliśmy patrząc na p. Leona w sztukach perskich, wchodzącego po drągu

t. 21, Duncker & Humblot, Berlin 2003, s. 439 nn. Zob. także informacje zawarte na <http://stiftung-historische-friedhoeefe.de/ernst-jakob-renz-1815-1892/> [dostęp: 2.11.2016]; http://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_R/Renz_Ernst-Jakob_1815_1892.xml [dostęp: 1.12.2016]; <https://www.deutsche-biographie.de/gnd136234518.html#ndbcontent> [dostęp: 4.11.2016].

44 B. Danowicz, *Był Cyrk Olimpijski*, s. 251–252.

dwunastołokciowym na koniec jego i tam przewracającego koziołka, patrząc na młodziuchnego chłopca Jules, jak na rozpuszczonym w cwał koniu przewracał podobne koziołki i przebijał na obręczach rozklejone papiery, pomyśleliśmy co by to każdy z nas dokazał na świecie, gdyby z równą pracowitością i poświęceniem oddawał się pożytecznemu drugim i sobie zawodowi [...]”⁴⁵.

Od 28 lipca do 28 sierpnia 1859 roku, na placu Działowym występował „Cyrk van der Goudsmita”, prezentując codziennie „przedstawienia w sztuce wyższej jazdy i ułożenia koni” oraz „akrobatyczno-gimnastyczne sztuki” w wykonaniu m.in. „panny Tournaire i pp. Rocré, Jeunet, Vahlié i Halvorsen”⁴⁶. W składzie zespołu znajdował się także komik Ludwik Goldkette, który – według prasowej relacji – przedstawiał „na perskim drągu [...] zadziwiające i dotąd niewidziane rzeczy”⁴⁷. Zapowiedź przedstawienia zaplanowanego na 24 sierpnia zawierała informację, iż jeźdźcy Halvorsen i Gera „[...] wykonają zupełnie nowe przedstawienia na dwóch koniach, przyczem na przemian wyprawiać będą skoki *Salto mortale*”⁴⁸. W ostatnim dniu występów odbyły się, zorganizowane przez van der Goudsmita, wyścigi konne, w których mogli brać udział mieszkańcy miasta. Zbudowany został „plac wyścigowy na 500 stóp w średnicy szeroki; miejsca krzesłowe i siedzenia pierwszego rzędu urządzone najczcigodniej; dobra muzyka orkiestrowa zamówioną”⁴⁹. Rywalizacja jeźdźców zakończyła się tragicznie. Spłoszone zwierzęta, stłoczone na zbyt małej powierzchni, stratały publiczność. W „Dzienniku Poznańskim” można było przeczytać:

Towarzystwo konnych jeźdźców van der Goudsmita wyprawiało w ostatni dzień swego tu pobytu, w zeszłą niedzielę, wielkie wyścigi na placu Działowym. Niestety przy tym przedstawieniu

45 GWKP 1853, nr 151 z soboty 2 lipca, s. 3. Afisz zawierający szczegółowy program występu cyrku E. Renza w Poznaniu w dniu 24 czerwca 1853 roku dostępny jest na stronach Elbląskiej Biblioteki Cyfrowej (dlibra.bibliotekaelblaska.pl). Tamże, *Pozycja nr 1 z kolekcji Henryka Nitzschmanna: Circus von E. Renz: Programm*. Rps 294/V.

46 DP 1859, nr 170 z czwartku 28 lipca, s. 4; nr 173 z niedzieli 31 lipca, s. 4; nr 176 z czwartku 4 sierpnia, s. 4; nr 182 z czwartku 11 sierpnia, s. 4; nr 190 z niedzieli 21 sierpnia, s. 4.

47 DP 1859, nr 195 z soboty 27 sierpnia, s. 4.

48 DP 1859, nr 193 z czwartku 25 sierpnia, s. 4.

49 DP 1859, nr 190 z niedzieli 21 sierpnia, s. 4. Wyścigi planowane były początkowo na dzień 21 sierpnia, jednak z powodu silnych opadów przeniesiono je na 28 sierpnia 1859 roku.

potratowały konie kilku widzów, a mianowicie [...] złamały obywatelowi p. Z. dwa żebra, pewnej pani z Magdeburga zgniotły brzuch, a chłopcu piersi tak, że go odniesiono stężałego i nie wydającego znaku życia. Prócz szczupłości miejsca, na którym wyścigi te się odbywały, zapewne nie mało i nieostrożność do tak smutnego przypadku się przyczyniła⁵⁰.

Także w sierpniu 1859 roku, w hotelu Bazar, „na pierwszym piętrze w pokoju 10” wystawiono Abisyjską Wenerę – „kobietą anatomiczną figurę, dającą się na 70 kawałków rozłożyć, aby poznać dziwną, wewnętrzną budowę ciała”⁵¹.

Od 16 marca do 21 kwietnia 1861 roku swoje przedstawienia prezentował w Poznaniu zespół cyrkowy prowadzony przez legendarną rodzinę Carré. Artyści współtworzący to przedsiębiorstwo specjalizowali się przede wszystkim w pokazach woltyżerki i akrobacji z wykorzystaniem koni, przedstawiali także „żywe obrazy” i pantomimy o tematyce historycznej. Istotnym elementem programu kolejnych występów były popisy „muzykalnych clownów” o pseudonimach Forest i Morlau. Gromadząca się na placu Sapieżyńskim publiczność mogła zobaczyć m.in. „wielki manewr w staroniemieckim kostiumie, jeżdżony przez 4 damy i 4 panów” (27 marca), „La foire chinoise, czyli Uroczystość Pekingu, wielką akrobacyjną scenę uskuteczniłą przez całość towarzystwa” (3 kwietnia), „wielki kadryl paryski jeżdżony w świetnym kostiumie przez 4 damy i 4 panów” (10 kwietnia), „Steeple-chasse, czyli angielskie gonitwy z przeszkodami” (13 kwietnia), „żywy obraz” zatytułowany „współbieganie się o chorągiew” (16 kwietnia), „komiczną pantomimę” pt. *Piękna praczka* (19 kwietnia) oraz „wielki manewr jeżdżony przez 12 osób, 6 dam i 6 mężczyzn, a dowodzony przez W. Carrégo” (20 kwietnia)⁵².

50 DP 1859, nr 199 z czwartku 1 września, s. 3.

51 DP 1859, nr 186 ze środy 17 sierpnia, s. 5.

52 W zespole prezentowali swoje umiejętności m.in. William, Wilhelm i Oskar Carré, a także Adelajda i Albert Salamońscy oraz akrobata Percide. Zob. DP 1861, nr 61 ze środy 13 marca, s. 4; nr 63 z piątku 15 marca, s. 4; nr 72 z wtorku 26 marca, s. 3; nr 78 ze środy 3 kwietnia, s. 3; nr 79 z czwartku 4 kwietnia, s. 4; nr 80 z piątku 5 kwietnia, s. 4; nr 81 z soboty 6 kwietnia, s. 4; nr 83 ze środy 10 kwietnia, s. 3; nr 84 z czwartku 11 kwietnia, s. 4; nr 86 z soboty 13 kwietnia, s. 4; nr 87 z niedzieli 14 kwietnia, s. 4; nr 89 ze środy 17 kwietnia, s. 4; nr 90 z czwartku 18 kwietnia, s. 4; nr 91 z piątku 19 kwietnia, s. 4; nr 92 z soboty 20 kwietnia, s. 4; nr 93 z niedzieli 21 kwietnia, s. 3; nr 94 z wtorku 23 kwietnia,

Nie tylko umiejętności techniczne artystów, lecz także wizualna strona przedstawień cyrku prowadzonego przez rodzinę Carré budziły zachwyty widzów. Korespondent „Dziennika Poznańskiego” pisał:

Kto porówna sposób wykonania prób tego rodzaju w cyrku obecnym z widowiskami podobnymi przed laty dwudziestu kilku, przyzna, że i tu dziwny uczyniono postęp. Zwłaszcza pod względem gimnastycznych i akrobatycznych popisów mamy dowód naoczny, jaka siła i zręczność przez wytrwałość i pracę się nabywa. Pewność siebie i łatwość w wykonaniu w widzach budzą to zaufanie, które nie pozwala pomyśleć o niebezpieczeństwie, a popisy niektóre plastyczną piękną przypominają igrzyska starożytnych Greków. Mamy tu szczególnie na uwadze tak nazwane postawy akademickie, pełne prostoty i harmonii, a które warto by zachować za pomocą fotografii⁵³.

W maju i czerwcu 1861 roku uwagę mieszkańców Poznania przyciągnęły, „ustawione przy ulicy Małej Rycerskiej”, występy „Menażeryi Kreutzberga”, w trakcie których „poskramiacz zwierząt [...] najtrudniejsze przedstawienia z lwami, hyenami, niedźwiedziami wykona”. Niewątpliwą atrak-

s. 3. Cały dochód z występu, jaki odbył się w dniu 19 kwietnia, zespół przeznaczył na rzecz „miejskich ubogich”.

- 53 DP 1861, nr 83 ze środy 10 kwietnia, s. 3. Warto przypomnieć, iż wizualna strona widowisk cyrkowych fascynowała jeszcze – w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku – wielu artystów związanych z awangardą. W lutym 1923 roku, na łamach „Zwrotnicy”, Tadeusz Peiper pisał w swoim szkicu zatytułowanym *Cyrk*: „Ale żonglerstwo, tresura, akrobacja, obok właściwej treści, zawierają jeszcze elementy plastyki o przedziwnej sile działania. I to właśnie, że piękno plastyczne występuje w cyrku jako produkt uboczny, jako zjawisko leżące poza intencjami wykonawcy, to właśnie staje się źródłem nieznanego zadowolenia estetycznego. Podczas gdy w każdym innym teatrze plastyka stanowi immanentną część widowiska i widz w każdym poszczególnym momencie ma otrzymać obraz artystyczny, tutaj piękno plastyczne pojawia się niezależnie od woli wykonawcy, pojawia się tylko od czasu do czasu i w sposób nieprzewidziany, wobec czego widz musi go szukać. Ta konieczność szukania i to zadowolenie znajdowania, są, zdaje mi się, jednym z najistotniejszych powabów przeżyć cyrkowych”. Zob. T. Peiper, *Tędy. Nowe usta*, oprac. i red. T. Podoska, przedmowa i komentarz S. Jaworski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 217. Wątek ten omówił w inspirujący sposób Paweł Stangret w artykule *Awangardowa rehabilitacja cyrku*, w: *Cyrk w świecie widowisk*, red. G. Kondrasiuk, Warsztaty Kultury, Lublin 2017, s. 135–146. Zob. też tekst M. Leyko, *Dwudziestowieczna awangarda teatralna a cyrk*, w: *Nie tylko klaun i tygrys...*, s. 113–123.

cją były pokazy tresury słoni, a także karmienia dzikich zwierząt⁵⁴. Afisze zapowiadały na finał kilku prezentacji popisowy numer G. Kreutzberga, w trakcie którego „poskramiacz wpuści 12 zwierząt drapieżnych do kupy i będzie jadł z nimi przy jednym stole”⁵⁵.

W czerwcu i lipcu 1862 roku wystąpił międzynarodowy zespół zapowiadany jako „Circus gymnasticus”, specjalizujący się w pokazach jeździeckich i akrobatycznych. Zespół kierowany przez holenderskiego przedsiębiorcę L. Soissmanna grał w namiocie rozstawionym na placu Działowym dwa razy dziennie⁵⁶. We wrześniu tego samego roku, w ogrodzie rozrywkowym „Odeon”, spektakle prezentowało „północnoamerykańskie towarzystwo sztukmistrzów”. Pokazy akrobacji na linie oraz występy siłaczy przyciągały liczną publiczność. W programie umieszczono także „wielkie zapaskowanie się atlety p. Schneidera z parą najsilniejszych koni roboczych”. „Dziennik Poznański” informował, iż „Pan Schneider wyznacza 250 tal. nagrody temu właścicielowi koni, którego konie byłyby w stanie atletę z miejsca poruszyć”⁵⁷.

W kwietniu 1863 roku jedną z największych atrakcji Cyrku Suhra i Hüttemanna były występy siłaczy, wśród których największą ciekawość budził „atleta Jean Luettchens, zwany dębem ziemi nadreńskiej” zapowiadany jako „człowiek najmocniejszy czasu teraźniejszego”⁵⁸. Występujący (od

54 DP 1861, nr 121 z wtorku 28 maja, s. 6; nr 122 ze środy 29 maja, s. 4; nr 123 z czwartku 30 maja, s. 6; nr 124 z soboty 1 czerwca, s. 4; nr 125 z niedzieli 2 czerwca, s. 5.

55 DP 1861, nr 119 z soboty 25 maja, s. 4. W tym samym miejscu, „przy Rycerskiej ulicy”, w lipcu 1868 roku, usytuował swoją menażerię przedsiębiorca J. Scholz, który w anonsie prasowym informował, iż „posiada lwy i lwice z lwiatami, kilka dni mającemi, kaguary, lwa srebrnego, tygrysy centkowane, leopardy, olbrzymie niedźwiedzie białe, młode niedźwiedzie brunatne, centkowane i pasiate hyeny, wilki, familią Dingów z Nowej Australii, pierwsze jakie tu pokazywano. Olbrzymie kangury, jelenia Axis, wielkiego jeża i rozmaite inne zwierzęta, jako też małpy i ptaki, węże i familie krokodyłów. Główne karmienie i tresura o 6 godzinie po południu [...]” – zob. DP 1868, nr 158 z czwartku 12 lipca, s. 6.

56 DP 1862, nr 146 z soboty 28 czerwca, s. 4; nr 148 z wtorku 1 lipca, s. 4. W zapowiedzi przyjazdu do Poznania, opublikowanej na łamach „Dziennika Poznańskiego”, L. Soissmann pisał: „[...] w ciągu tego miesiąca rozpocznę z chlubnie znanem mem towarzystwem jeźdźców, składającym się z Marokanów, Arabów, Północnych Amerykanów, Anglików i Holendrów, w cyrkuście wyłącznie na ten cel zbudowanym przy placu Działowym przedstawienia tu jeszcze niewidziane” – zob. DP 1862, nr 138 ze środy 18 czerwca, s. 4.

57 DP 1862, nr 216 z soboty 20 września, s. 4. Zob. też: DP 1862, nr 213 ze środy 17 września, s. 4; nr 217 z niedzieli 21 września, s. 4. Ostatnie przedstawienie zespołu odbyło się 21 września 1862 roku.

58 DP 1863, nr 79 ze środy 8 kwietnia, s. 4.

5 do 25 kwietnia) „koło bramy Berlińskiej” zespół proponował m.in. popis „Pani Liny Suhr, damy najdokładniej według reguł szkoły jeżdżącej, występującej z rosyjskim ogierem Solimann”⁵⁹. 14 kwietnia miało miejsce pierwsze z całej serii „wystąpienie trzech sławnych angielsko-amerykańskich komików, panów Cristensen, Bokré i Pikardi”⁶⁰.

Wartym odnotowania wydarzeniem były występy renomowanego zespołu cyrkowego prowadzonego przez Augusta Blennowa (1808–1875), które odbywały się od połowy listopada 1865 do 4 lutego 1866 roku w pawilonie usytuowanym w „Hildebranda latowym teatrze”, przy ulicy Królewskiej. Rozmach widowisk „Cyrku Blennowa” mógł wywołać zachwyt nawet najbardziej wymagających widzów, którzy mogli w niektórych sytuacjach... współtworzyć dramaturgię występów. W programie występu zaplanowanego na 22 listopada 1865 roku znalazło się „wystąpienie sybirskiego niedźwiedzia zwanego Lupka w walce ze swoim kierownikiem Konradem i brytanem Struvi. Niedźwiedź ukaże się bez kagańca, przywiązany na linie wśród manezu tak, że będzie mógł obejść w około cyrk. Kto się odważy puścić w zapasy z niedźwiedziem i zdoła go pokonać otrzyma nagrody 25 tal.”⁶¹ W trakcie kolejnych prezentacji, oprócz „przedstawień wyższej sztuki konnej, gimnastyki i tresury koni i psów”, wystawiano „komiczne pantomimy” (np. *Trzej zawiedzeni kochankowie* – 24 i 25 listopada; *Modniarka ze swojemi pomocnikami* – 6 grudnia) oraz „komiczne sceny z dyalogiem”. Przykładem wykorzystania ostatniej z wymienionych form był punkt programu (z 26 listopada) zatytułowany *Anglicy uczący się jeździć w ujeżdżalni niemieckiej*, pod względem formalnym usytuowany na granicy teatru dramatycznego i cyrkowego występu. Zorganizowany na początku grudnia 1865 roku spektakl „na benefis” Blennowa świadczył nie tylko o rozmachu kolejnych prezentacji, lecz także o niezwyklej inwencji i umiejętnościach dyrektora cyrkowego zespołu:

W wtorek, 3 grudnia 1865 wielkie nadzwyczajne przedstawienie na benefis pana Augusta Blennowa, tresującego pudle, z podwójnie obsadzoną orkiestrą 52 pułku piechoty i huzarów. Po raz pierwszy wystąpi od miesiąca tresowany pudel nazwiskiem Fuchs. Po pierwszy

59 DP 1863, nr 80 z czwartku 9 kwietnia, s. 4.

60 DP 1863, nr 84 z wtorku 14 kwietnia, s. 4.

61 DP 1865, nr 267 ze środy 22 listopada, s. 4.

raz ewolucye na koniu przed kilku dniami tutaj kupionym przez beneficjanta. Po pierwszy raz *wielka poczta czikasów* o 9 koniach prowadzonych przez p. Augusta Blennowa. Po pierwszy raz podwójne *Salto mortales* przez beneficjanta, który dwa razy się w powietrzu obróci, dotknąwszy się tylko raz ziemi⁶².

W składzie zespołu Blennowa znajdował się klaun Pantzer, który prezentował m.in. „taniec na drutowej linie”. Afisze zapowiadały także „wystąpienie pierwszych w Niemczech gimnastyków panów Rocré, Bekker i Engel”⁶³. Niemiecki przedsiębiorca w trakcie pobytu w Poznaniu wykorzystywał swoje nieprzeciętne umiejętności również poza cyrkową areną. „Dziennik Poznański” informował, iż „p. Blennow podejmuje się także ujeżdżania koni osób prywatnych za pomірną cenę, również można psy pokojowe oddawać na naukę”⁶⁴. Kilka razy na arenę cyrkową wprowadzał Blennow konie należące do prywatnych właścicieli, którzy skorzystali z usług słynnego tresera (lub jego syna Hugo) już w trakcie pobytu w Poznaniu. Tak było m.in. 13 grudnia 1865 roku, kiedy w programie występu znalazło się „pierwsze wystąpienie 4 ½ lat starego, kasztanowatego czystej krwi ogiera, zwanego Beinuzu, należącego do jednego z tutejszych panów, a wytresowanego w 10 dniach przez p. Hugo Blennowa”⁶⁵.

Albert Salamoński (także: Salamonsky; 1839–1913) wywodził się ze znanej rodziny cyrkowej, której ślady aktywności odnaleźć można już na afiszach z drugiej połowy XVIII wieku. Był „artystą wszechstronnym: jeźdźcem, wołyżerem, treserem koni, skoczkiem parterowym i batutowym, a także mimem i komikiem”. Zwracał uwagę atrakcyjną „sylwetką i kreował bohaterskie role w dużych pantomimach cyrkowych”⁶⁶. Swoją warsztat i umiejętności kształtował w sławnym zespole Ernsta Renza. Współpracował z zespołami rodziny Carré. Po pewnym czasie usamodzielniał się i stworzył własne przedsiębiorstwo⁶⁷, które prowadził ze swoją żoną

62 DP 1865, nr 278 z wtorku 5 grudnia, s. 6.

63 DP 1865, nr 290 ze środy 20 grudnia, s. 6.

64 DP 1865, nr 276 z soboty 2 grudnia, s. 3.

65 DP 1865, nr 283 z wtorku 12 grudnia, s. 6.

66 B. Danowicz, *Był Cyrk Olimpijski*, s. 96.

67 W 1872 roku Albert Salamoński wybudował i otworzył swój cyrk w Warszawie (przy ówczesnej ulicy Włodzimierskiej, dziś Czackiego). Witold Filler (*Cyrk...*, s. 84–85) tak scharakteryzował przedsiębiorstwo Salomońskiego uruchomione w 1872 roku: „Zespół miał przewyborny. Lista personelu obejmowała osób sto, wśród nich trzynaście ślicz-

Cyrk Salamońskiego na Działowym placu.

W sobotę dnia 1 lutego 1873

wieczorem o godzinie 7 1/2

wielkie przedstawienie galowe.

Po raz drugi wycig hurdle. Cztery ogiery siwa.
Salto mortale na nie osiodlanym koniu przez mat. **Fredl.**

W niedzielę dnia 2 lutego 1873

dwa przedstawienia

po południu o godzinie 4 1/2

przedstawienie dla dzieci,

na którym dzieci na wszystkich miejscach placą połowę.

(520)

Wieczorem o godz. 7 1/2

wielkie przedstawienie.

W poniedziałek dnia 3 lutego 1873

wielkie przedstawienie.

Cyrk dobrze jest ogrzany.

NB. Wszystkie inne szczegóły podają afisze.

(640)

A. Salamowski, dyrektor.

Cyrk Salamońskiego na **Działowym placu.**

W niedzielę dnia 2 marca 1873

(Ostatnia niedziela.)

dwa przedstawienia

po południu o godzinie 4 $\frac{1}{2}$

przedstawienie dla dzieci.

Wieczorem o godz. 7 $\frac{1}{2}$

wielkie przedstawienie.

Pierwszy występ ang. Clown'a

MR. CHARLTON

i jego bieg na 18 stóp wys. szesudlach.

Pierwsz. występ człowieka kauczukowego

MR. REFFIN.

Po raz ostatni

Great steeple chase

czyli

angielskie polowanie na jelenie.

W poniedziałek dnia 3 marca 1873

Przedstawienie koni wedle szkoły
ujeżdżonych i damskie.

UWIADOMIENIE!!!

W czwartek dnia 6 marca 1873 niedwołalnie

OSTATNIE PRZEDSTAWIENIE.

Liną Schwarz – wołyżerką, tancerką i akrobatką, której elegancja i uroda budziły podziw europejskiej publiczności, a taniec artystki na palcach, na nieosiodłanym galopującym koniu stał się niedoścignionym wzorem zawodowego mistrzostwa. Tę wspaniałą parę artystów mogła zobaczyć poznańska publiczność w 1873 roku. Występy Cyrku Salamońskiego odbywały się od 18 stycznia do 6 marca na placu Działowym. Wieczorne przedstawienia rozpoczynały się zazwyczaj o godzinie 19.30. Publiczność mogła jednak przyjść wcześniej i wysłuchać (od 19.00) koncertu orkiestry „pod dyrekcją pana kapelmistrza Stomm z Berlina”. Salamoński informował, iż „cyrk objaśnia, jak najświetniej, przeszło 400 płomieni gazowych; jest dobrze opalony, a ponieważ jest zbudowany w kształcie amfiteatru, dlatego Szanowna Publiczność na przedstawienie ma widok wolny”⁶⁸. Na programy poszczególnych przedstawień składało się średnio od 18 do 30 numerów, a przerwy wypełniały występy dziewięciu komików i klaunów. Szczególnie oczekiwane były popisy Salamońskiego i jego żony. Afisze niemal codziennie zapowiadały pokaz „6 karych ogierów jeżdżonych przez dyrektora” a także występ reklamowany formułą „Monplaisir, arabski ogier siwy jeżdżony przez dyrektora panią Linę Salamońską”⁶⁹. Widzowie wielokrotnie oklaskiwali „Pana Celu zwanego latającym człowiekiem w swych nie widzianych tu dotychczas produkcjach i podwójnych *salto mortale*”⁷⁰. Zdumienie budziły pokazy możliwości fizycznych „człowieka kauczukowego” zapowiadanego jako Mr. Reffin oraz „bieg na 18 stóp wysokich szczydłach”

nich amazonek, trzynastu brawurowych wołyżerów, ośmiu prześmiewczych klaunów; w cyrkowej menażerii: 66 koni, 2 muły, 2 jelenie, 2 małpy (z czasem jeszcze 2 słonie i 6 lwów). Niektóre z numerów zupełnie nad Wisłą nieznanne: sam Salamoński wskakiwał na grzbiet galopującego ogiera (bardzo rośłego! nie objuczonego ni siodłem, ni uzdą, ni pasem nawet!), sześciolatnia Kasia Frenken ćwiczyła na dwupiętrowym trapezie karkołomne sztuczki [...], Adolf Wels demonstrował dubeltowe skoki saltomortalowe z trampoliny, zrosnięte plecami siostry syjamskie tańczyły straussowskiego walca. A co najważniejsze: suma znakomitych elementów składała się na wysoce artystyczną całość, w której rolę łączników spełniali klauni, muzyka i mały osiołek, obiegający arenę z wypisanym na tablicy numerem kolejnej pozycji. Dyrektor Salamoński idąc za wzorem europejskich luminarzy (Renza i Buscha), zastąpił dotychczasową praktykę pełnospektaklowych popisów artystów jednej specjalności – programem składanym. Rozumiał przy tym, że o sukcesie widowiska decyduje dotrzymanie wobec publiczności dwóch obietnic: musi być bigos wrażeń i musi być wzrost napięcia”.

68 DP 1873, nr 13 z piątku 17 stycznia, s. 4. W cytowanym ogłoszeniu Albert Salamoński informował: „Bufet i restauracja, jak najdogodniej urządzone, objął pan cukiernik Urbański”.

69 DP 1873, nr 32 z soboty 8 lutego, s. 4.

70 DP 1873, nr 29 ze środy 5 lutego, s. 4.

klauna Charltona⁷¹. Szczególne znaczenie i powodzenie miały pantomimy realizowane z niezwykłą precyzją i rozmachem inscenizacyjnym – „*Hrabia Bolowski czyli wygnanie Mazepy na Ukrainę* – historyczna pantomima wykonana przez wszystkich członków Towarzystwa na 40 koniach”, „*Niedźwiedzie i warta* – nader komiczna scena z rosyjsko-francuskiej wojny”, „*Great steeple chase czyli angielskie polowanie na jelenie* wykonane przez wszystkie damy i panów Towarzystwa na 28 najlepszych koniach, na których jeźdźcy i panie przy ściganiu żywego jelenia przesadzą przez 20 kaskad i przez 3½ stopy wysokie żywe płoty”⁷². Szkoda, że poznańska prasa nie opublikowała obszerniejszej relacji, która pozwoliłaby na rekonstrukcję choćby jednego z występów. Jedynie na łamach „Kuriera Poznańskiego” pojawiła się informacja, iż „cyrk p. Salamońskiego przez dwa pierwsze wieczory był przepełniony publicznością, która obsypywała oklaskami wyborne, w samej rzeczy, produkcje i jeźdźców, i clownów, i znakomicie pięknych koni”⁷³.

W żadnym z dotychczasowych opracowań poświęconych dziejom „wielkopolki” nie odnotowano, iż od 31 maja do 22 czerwca 1876 roku, na placu Działowym, występował wybitny i podziwiany w Poznaniu już wcześniej (w 1853 roku) zespół cyrkowy Ernsta Renza. Najprawdopodobniej był to pierwszy od 1853 roku pobyt tego cyrku w Poznaniu. W związku z planowanymi prezentacjami w stolicy Wielkopolski w 1876 roku wybudowano na placu Działowym specjalny pawilon, którego specyfikę poznajemy za pośrednictwem anonsu opublikowanego na łamach „Kuriera Poznańskiego”:

Cyrk Renza, który obecnie budują na Działowym placu, jest bardzo wysokich rozmiarów, zawiera bowiem 130 stóp średnicy, w których 41 przypada na miejsce przedstawień. 2500 widzów będzie mogło w cyrku tym się pomieścić. W wielkiej stajni z cyrkiem graniczącej umieszczonych będzie 86 koni, prócz tego 50 koni w sąsiednich

71 DP 1873, nr 51 z niedzieli 2 marca, s. 6.

72 DP 1873, nr 33 z niedzieli 9 lutego, s. 6; nr 42 z czwartku 20 lutego, s. 4; nr 44 z soboty 22 lutego, s. 4. O wymienionych pantomimach pisała Janina Hera w książce *Z dziejów pantomimy czyli pałac zaczarowany*, przedmowa Z. Raszewski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 261–264, 271–272.

73 „Kurier Poznański” (dalej: KP) 1873, nr 15 z poniedziałku 20 stycznia, s. 2.



20. Ernst Jakob Renz (1815-1892) – wybitny niemiecki artysta i przedsiębiorca cyrkowy. Ilustracja opublikowana na łamach „Die Gartenlaube” w 1866 roku. Ze zbiorów autora.

stajniach prywatnych. Budowli cyrku i stajni przedsiębiorcy tutejsi Spiegelberg i Hager podjęli się podobno za 5600 tal.⁷⁴

Ostatecznie koszty budowy przekroczyły kwotę 10 000 talarów, z czego aż 3000 pochłonęło gazowe oświetlenie oraz „wewnętrzne urządzenie”⁷⁵. Poniesione koszty okazały się jednak proporcjonalne do rozmachu widowisk, jakie Renz zaplanował przedstawić poznańskiej publiczności. W jednym z prasowych anonsów, jakie niemiecki przedsiębiorca opublikował na łamach wielkopolskich gazet na kilka tygodni przed przyjazdem do Poznania, można było przeczytać:

Towarzystwo moje składa się z 300 osób włącznie z baletem z 40 pięknych dam złożonym, z doskonałej kapeli 30 muzyków liczącej, najmniej 60 rzemieślników rozmaitych profesyi. W stajni mojej znajduje się 125 koni najszlachetniejszej rasy i 30 zwierząt, jak np. słonie, wielbłądy, strusie, girafy, lamy, kengeru, antylopy i gazele⁷⁶.

W programie poznańskich prezentacji znalazły się m.in. występy klaunów i akrobatów, tresura zwierząt, a także – szczególnie oklaskiwane przez publiczność – monumentalne żywe obrazy i pantomimy tworzone jednocześnie przez kilkudziesięciu artystów i towarzyszące im zwierzęta. Przykładem ostatniego typu widowisk jest – wystawiona 10, 11, 13, 14 i 18 czerwca – „pantomima kostiumowa w 6 obrazach” zatytułowana *Królowa abisyńska*, w której wzięło udział osiemdziesięciu wykonawców. Kolejne części (obrazy) widowiska przedstawiały się następująco:

- 1 obraz: wjazd królowej
- 2 obraz: taniec murzynów, odtańczony przez 16 dzieci murzynów
- 3 obraz: taniec palmowy, odtańczony przez 30 niewolnic
- 4 obraz: polowanie, na którym Kabylowie żywe lamy, słonie, girafy i kaenguruh itd. gonią
- 5 obraz: afrykańskie amazonki

74 KP 1876, nr 30 z wtorku 8 lutego, s. 3.

75 KP 1876, nr 67 ze środy 22 marca, s. 3.

76 KP 1876, nr 46 z soboty 26 lutego, s. 6. Renz początkowo zamierzał rozpocząć występy w Poznaniu w marcu 1876 roku. Ostatecznie słynny zespół przyjechał do Poznania 29 maja specjalnym pociągiem z Lipska.

Cyrk Renza

w Poznaniu na placu Działowym
w sobotę dnia 3 czerwca
pierwszy raz
Wielka
uroczystość Chińska

na cześć cesarza Chińskiego Kia-King
wyprawiona przez lud z okazji szczęśliwie pod jego panowaniem,
zakończonęj wojny morskiej przeciw (901)

rozbojnikowi morskemu **Tching Yi.**
Pantomina ta jest nowo aranżowana przez dyrektora p. E.
Renza i będzie wykonana przez cały personel.

BALET jako wkładka.

Danse de parasols
wykona cały personel.

Grand pas Chinois

tńczy 24 dam z Corps de Ballet.

W nowych, wedle oryginałów sporządzonych kostiumach z rekwizytami.

Kadryl szkolny jeżdżony przez 8 panów
urządzony p. dyrektora E. Renza.

Koń szkolny Mochaud

produkowany przez dyrektora **E. Renza.**
Oprócz tego produkcje w wyższej szkole jeźdźstwa, tresurze
koni i gymnastyka.

Początek o 7 $\frac{1}{2}$ godzinie.

Jutro w niedzielę 2 przedstawienia
o 4 $\frac{1}{2}$ i o 7 $\frac{1}{2}$ godzinie.

W poniedziałek 2 przedstawienia.

E. Renz, dyrektor.

Cyrk Renza

w Poznaniu na placu Działowym.

Nadzwyczaj żywy udział miejscowej i zamiejscowej Publiczności niemniej doniesienie o nadejściu kilku nadzwyczajnych pociągów na moje przedstawienie, spowodowały mnie do przedłużenia mego pobytu do

(1880)

czwartku t. j. do 22 czerwca

w którym to dniu nieodwołalnie **ostatnie przedstawienie** się odbędzie.

Na wielostronne życzenia pantomina „Królowa Abysynii” jeszcze kilkakrotnie przedstawioną będzie.

W sobotę d. 17 czerwca

**Galowe przedstawienie
Benefis dla p. F. RENZA**

po raz pierwszy

12 ogierów karych

równocześnie przedstawionych przez p. F. Renza.

(Pozwalam sobie zwrócić uwagę, iż produkcyja ta jeszcze przez nikogo wykonana nie była.)

**August jako jeździec
artystyczny.**

Koń dowozy **Lord Byron**
jeżdżony p. pannę **Elizę.**

Po raz pierwszy

BOLERO

kadryl hiszpański jeżdżony p. 4 damy i 4 panów pod komendą F. Renza.

Występ dam: Janetty, Lina

Występ panów:

Eichler, pani Oceana Renz.

Erber, François, Drexler.

Mały Oskar Renz

(wieku 6 lat, syn beneficjanta będzie produkował swego tresowanego Ponny-Diamant.

Śpiąca królewna (Sneewittchen)

Pantomina w 5ciu obrazach, osnuta na odosobnej baśni, obrobiona dla cyrku i aranżowana przez dyrektora **E. Renza.**

1. obraz **Zwierciadło czarujące**, 2. obraz **Przy kartach**.

3. obraz **Otruć**, 4. obraz **Obudzenie królewny**, 5. obraz

Uroczystość koronacyjna. Na zakończenie **Apoteoza**.

Tańce i grupowania wykona **120 osób**. Rekwizyta, kostiumy dekoracye, ekipaż nowe.

W niedzielę 2 przedstawienia

o godz. 4 „Królowa Abysynii” o 7^{1/2}, Śpiąca królewna (Sneewittchen).

E. Renz, dyrektor.

6 obraz: afrykański pochód uroczysty – królowa w powozie galowym, ciągniętym przez żywe girafy.

Rani w orszaku królowej, w powozie złotym, przez słonie ciągniętym. Familia królowej składająca się z 5 osób, na wielbłądzie, prowadzonym przez Ras Negusie – dowódcę gwardyi. Ras Sabala Salasie na słoniu jeżdżący⁷⁷.

Gorąco oklaskiwanym przez publiczność widowiskiem, odwołującym się do estetyki Dalekiego Wschodu, była – zaprezentowana 3 czerwca – *Wielka uroczystość chińska na cześć cesarza chińskiego Kia – King dana przez lud za jego panowania w końcu zeszłego stulecia z powodu szczęsnego wypadku walk morskich przeciw piratowi Tsching-Yi*. W zapowiedzi występu podkreślano, iż „pantomima ta nowo ułożoną została przez dyrektora E. Renz i wykonaną zostanie przez cały personal”⁷⁸. Niewątpliwym ukłonem w stronę polskiej publiczności była „wielka pantomima w 4 oddziałach” pt. *Mazepa*, wystawiona 7 czerwca⁷⁹. Ciekawą propozycją była też przeniesiona na cyrkową arenę baśń *Śpiąca królewna*, która jako pantomima w pięciu obrazach została zaprezentowana 17 czerwca. Jednak te monumentalne (jak na ówczesne czasy) widowiska nie stanowiły swoistej podstawy repertuarowej zespołu Renza. Nawet pobieżny ogląd programu poznańskich występów dowodzi, iż zasadniczym elementem każdej prezentacji były popisy jeździeckie, pokazy wołyżerki oraz żywe obrazy z udziałem koni. W dniu 2 czerwca pokazano „wielkie akademickie wołyżowanie wykonane przez 24ech panów” oraz „poczwórną szkołę jeźdźstwa przez panów F. Renz, A. Renz, E. Renz i Hager”⁸⁰. W trakcie dwóch spektakli zorganizowanych 4 czerwca, oprócz „Augusta wystrzeliwującego swego kuzyna z armaty”, zgromadzona na placu Działowym publiczność mogła zobaczyć m.in. „manewr kiryssyjski jeżdżony przez 12 dam”, „wyższą szkołę jeźdźstwa przez pp. E. Renza, F. Renza, Hagera i pannę Elizę”, „jazdę konną i produkcję najlepiej wytresowanych koni”⁸¹. Z kolei 8 czerwca wykonany został „*Kadryl*

77 DP 1876, nr 131 z soboty 10 czerwca, s. 4. Zapowiedź spektaklu ukazała się też w KP 1876, nr 136 z soboty 17 czerwca, s. 6.

78 DP 1876, nr 126 z soboty 3 czerwca, s. 4. Zob. też: KP 1876, nr 125 z piątku 2 czerwca, s. 4.

79 DP 1876, nr 128 ze środy 7 czerwca, s. 4.

80 KP 1876, nr 123 ze środy 31 maja, s. 4.

81 KP 1876, nr 126 z soboty 3 czerwca, s. 6.

Cyrk Renza

w Poznaniu na placu Działowym.

W czwartek dnia 22 czerwca

Przedstawienie pożegnalne,

w którym wszyscy artyści i artystki udział wezmą i w którym moje najlepiej wytressowane konie i konie na wolności tressowane produkowane będą. Przedstawienie to specjalnie przez mnie samego aranżowane przez obfity swój program, obejmujący kadryle, komiczne sceny itd. przyczyni się niezawodnie do uprzyjemnienia Szanownej Publiczności tego wieczora. (1013)

Podziękowanie.

Składając serdeczne dzięki wysokim władzom cywilnym i wojskowym za ich łaskawe względy, niemniej tutajszej prasie za poparcie, Szanownej Publiczności Poznania i okolicy zaś za tylkrotne dowody uznania i życzliwości, żegnam wszystkich serdecznie

z uszanowaniem

E. Renz, dyrektor.

Cyrk Renza

w Poznaniu na placu Działowym.

W środę dnia 21 czerwca

przedostatnie przedstawienie.

Fantastyczny manewr

jeżdżony przez 20 dam.

Panna Janetta Elchler

ćwiczenia na nieosiadłym koniu.

Hirsz na lekcyi tańca

Komiczne intermezzo przez 4ech komików z Iną ławką.

Hippologiczny obraz

przedstawiony z 7miu tresowanemi końmi przez p. F. Renza.

**Współzawodnictwo dwóch koryfeek panny
Neiss i panny Stark.**

Poczwórna szkołę jeźdzenia

wykonają panowie **E. Renz, F. Renz, A. Renz i Hager.**

Jutro ostatnie przedstawienie.

E. Renz, dyrektor.

Cyrk Renza

w Poznaniu na placu Działowym
w czwartek dnia 1 czerwca

Przedstawienie
Wielkie
akademickie wołyżowanie

wykonane przez 24ech panów.
M. Ward wykona podwójny skok **Saltomortale**.

Produkeya na reku **Gry Ikaryjskie**
przez p. braci Avolo. przez familią Castagne.

Hunter Lord Byron
darowany p. cesarzową austryacką, jeżdżony przez pannę Elize.
Występ panien Występ panów

Constance, Loisset i Robert, François Renz,
Neiss. **Erbes, Diecles, Cariot.**

Poczwórna szkola jeźdźzenia
przez panów
F. Renz, A. Renz, E. Renz i Hager.

Camillus i Actäon
ogierey kasztanowate produktowane przez p. F. Renza.

Komiczne Intermezzo
przez 20stu Clownów.

Ceny miejsc:

Miejsce w łozy 3 50 Miejsce numerowane 2 50 I. Miejsce 1 50
II. Miejsce 1 III. Miejsce 50

Dzieci poniżej lat 10 w towarzystwie osób dorosłych placą na pierwsze i drugie miejsce połowę.

Kasa od rana 10 godziny aż do zaczącia i w czasie przedstawienia ciągle jest otwarta. Bilety tylko na ten dzień są ważne na który są kupione. Programy są do nabycia wieczorem w cyrku po 10 fen. Palenie cygar w cyrku jest zabronione.

Otwarcie o 6 godzinie. — Początek o 7 1/4 godzinie.

E. Renz, dyrektor.

à la Madame Angot jeżdżony przez 4 panów i 4 damy”⁸². 21 i 22 czerwca podziwiano „hippologiczny obraz przedstawiony z 7miu tresowanymi końmi przez p. F. Renza”, Janettę Eichler „ćwiczącą na nieosiodłanym koniu” oraz „fantastyczny manewr jeżdżony przez 20 dam”⁸³. Kilka dni wcześniej (17 czerwca) oglądano „Bolero – Kadryl hiszpański jeżdżony przez 4 damy i 4 panów pod komendą F. Renza” oraz „konia łowczego Lord Byron jeżdżonego przez pannę Elizę”⁸⁴. Powszechne zaciekawienie budził muł Rigolo. W programie jednego z występów zapowiedziano, iż „nagrodę 100 marek otrzyma ten, co na tym mule, jak do toru wprowadzony zostanie, objedzie go 3 razy galopem”⁸⁵. Nie zachowały się żadne recenzje z przedstawień zespołu Renza w Poznaniu w 1876 roku. Można jednak przypuszczać, iż kolejne widowiska cieszyły się bardzo dużym zainteresowaniem publiczności, skoro w niektóre dni cyrk występował dwa razy dziennie (o godzinie 16.00 i 19.30).

Pomiędzy 19 czerwca a 6 lipca 1880 roku w Poznaniu można było zobaczyć przedstawienia przygotowane przez – podziwiany przez publiczność niemal całej Europy – zespół C. Kaufmanna. To niezwykle przedsięwzięcie łączyło w swojej działalności elementy tradycyjnej menażerii z występami cyrkowymi. W wystawionych na placu Działowym wybiegach, klatkach i basenach mieszkańcy mogli podziwiać niespotykaną do tej pory liczbę dzikich zwierząt. Wśród 82 gatunków warto wymienić 15 lwów, 8 tygrysów, hieny, wilki, białego niedźwiedzia, słonia, nosorożca, krokodyla oraz kilka gatunków węży i małp. Z zapowiedzi prasowej dowiadujemy się, że „[...] główne przedstawienie i napaszenie zwierząt odbywa się każdego dnia o godzinie 4 po południu i o godzinie 8 wieczorem”⁸⁶. Kaufmann proponował poznańskiej publiczności wykupienie abonamentu (w cenie 4 marek) na wszystkie pokazy tresury oraz karmienia, a swoją menażerię reklamował m.in. poprzez ilustrowane katalogi z podobiznami zwierząt. Pokazy musiały wywołać spore zainteresowanie, o czym świadczy obszerny artykuł zamieszczony na łamach „Kurierza Poznańskiego”. Anonimowy autor charakteryzował w nim m.in. różnorodność i rozmach prezentacji:

82 DP 1876, nr 129 z czwartku 8 czerwca, s. 4.

83 KP 1876, nr 138 z wtorku 20 czerwca, s. 4.

84 KP 1876, nr 135 z piątku 16 czerwca, s. 4.

85 DP 1876, nr 130 z piątku 9 czerwca, s. 4.

86 DP 1880, nr 138 z soboty 19 czerwca, s. 4.

Na placu Działowym.

GRÖSSTE-MENAGERIE



Największa menażerya
w Europie
C. KAUFMANN

C. KAUFMANN przybyła tu i otwarta będzie od dzisiaj aż do 5 lipca codziennie od rana do wieczora.

Przedstawienie główne i żywienie zwierząt codziennie o 4 godzinie po południu i o 8 wieczorem.

W każdym przedstawieniu: dzikie łowy indyjskie wykona odważny poskromiciel lwów i tygrysów p. **Jean** z 4 lwami i 2 tygrysami królewskimi.

Pasterka owiec w pustyni, przedstawienie dane przez pannę **Terese Kaufmann** z lwami, hyonami, wilkami i jednym jagotociem.

Gry nubijskie wykona **Nubijka panna Helena** z 4 lwami.

Bankiet w Indyach przedstawi p. **C. Kaufmann** z wielkim sloniem i małpą Resus.

Wężę, krokodyla pokazywać, a zwierzęta żywić będzie p. **C. Kaufmann**.

Osobliwości! Koń rzeczny, nosorożec, tapir, koń z rogami, szympan, orangutan, małpy Gelada, 12 lwów, 6 tygrysów, 2 tygrysy czarne.

Karty abonamentu na imię, ważne na cały przeciąg pobytu od osoby po 4 marki. Ilustrowano katalogi z obrazami zwierząt po 10 fca. (1161)

Z uszanowaniem
C. Kaufmann.

Troupe de Cirque Royal de Bruxelles.

W czwartek dn. 26 maja 1881

Otwarcie przedstawień

Wielkiem

przedstawieniem galowem

w nowo i elegancko urządzonym cyrku,

na placu działowym,

w którym się kilka tysięcy publiczności pomieścić może.

Bliższe wiadomości przez plakaty i anonsy.

Eduard Wulff,

(999)

Dyrektor.

W dziesięciu obszernych i wielkich wozach, a raczej klatkach, mieszczą się rozmaite okazy zwierząt, niezawodnie przez bardzo wielu tylko z opisów i obrazków znane. [...] Produkcye ze słoniem, z lwami, hyenami, wilkami i tygrysami są nadzwyczaj ciekawe. Bestye te, posłuszne skinieniu panny Kaufmann, córki właściciela menażeryi, dalej panny Heleny, Nubijki, również pana Jeana, przeskakują jakoby w cyrku przez rozmaite przeszkody, jak poręcz, obręcz, obręcz zalepione papierem, wreszcie obręcz napojone naftą i zapalone. Pomimo swej żarłoczności, posłuszne jednakowoż swej pani, nie rzucają się na wprowadzone do nich jagnię i pozostawiają je w spokoju. – Wspaniała słoń „Miss Jenny” każdego prawie przechodnia wita swą trąbą, dopraszając się o jaką bułkę lub inny jaki specyał. Wykonuje on pod kierownictwem p. Kaufmanna rozmaite sztuki, daje na piszczałce lub trąbce sygnały kolejowe, gra na katarynce, pokazuje kilka sztuk akrobatycznych, a zjadłszy obiad, do którego usługuje małpa, płaci za niego 2 marki. – Po skończonych produkcyach następuje karmienie zwierząt, które, znając, zdaje się, dokładnie głos swego pana, skoro tenże tylko słowo o karmieniu wypowie, rozpoczynają skakać, mrużyć, wyć i właściwie sobie głosy wydawać i nie uspokoją się dopóty, dopóki swej porcy nie otrzymają. – Oto pokrótce opis menażeryi pana Kaufmanna”⁸⁷.

W trakcie ostatnich dni pobytu grupy Kaufmanna swój namiot ustawił na placu Działowym przedsiębiorca B. Ahlers, który od 3 do 12 lipca 1880 roku prezentował swój „teatr małp” oraz pokazy tresury koni i psów⁸⁸.

87 KP 1880, nr 141 ze środy 23 czerwca, s. 3. Także „Dziennik Poznański” (1880, nr 138 z soboty 19 czerwca, s. 4) zamieścił artykuł charakteryzujący najważniejsze elementy pokazów grupy Kaufmanna. Czytamy w nim m.in.: „Przy każdym przedstawieniu wykonywa pan Jean, pogromca lwów i tygrysów, dzikie polowanie indyjskie z 4 lwami i 2 tygrysami królewskimi. Owczarkę na pustyni przedstawia panna Teresa Kaufmann z lwami, hyenami, wilkami i jagnięciem. Igraszki nubijskie wykonane przez Nubijkę pannę Helenę z 4 lwami. Biesiada indyjska przedstawiona przez C. Kaufmanna z wielkim słoniem i małpą Rezus. Okazywanie węży, krokodyli i napaszenie zwierząt przez C. Kaufmanna”. Zob. też: DP 1880, nr 145 z niedzieli 27 czerwca, s. 4, 6; KP 1880, nr 148 z piątku 2 lipca, s. 4.

88 DP 1880, nr 149 z soboty 3 lipca, s. 4; nr 151 z wtorku 6 lipca, s. 4; nr 155 z soboty 10 lipca, s. 4; nr 156 z niedzieli 11 lipca, s. 6. Trzeba przypomnieć, iż zespół Ahlersa występował w Poznaniu już dwa lata wcześniej – od 3 do 20 października 1878 roku.

Prowadzone przez Eduarda Wulffa przedsiębiorstwo cyrkowe, zapowiadane na afiszach jako „Troupe de Cirque Royal de Bruxelles”, porównywane przez współczesnych do zespołu Renza, dysponujące ponad 60 końmi, zachwycające rozmachem i poziomem przedstawień, występowało w Poznaniu od 26 maja do 7 lipca 1881 roku. Na placu Działowym wystawiony został namiot, w którym, jak donosiły prasowe zapowiedzi, mogło jednorazowo oglądać spektakl „kilka tysięcy publiczności”⁸⁹. Już w trakcie inauguracyjnego „przedstawienia galowego” (26 maja, o godz. 20.00) widzowie mogli zobaczyć niezwykle bogaty program wykonany przez zespół tworzony przez akrobatów, jeźdźców, tancerzy i klaunów. W opublikowanym na łamach „Kuriera Poznańskiego” anonsie pierwszego spektaklu można było przeczytać:

Główne części programu:

Wielki Balet, walc bukietowy tańczony przez całe towarzystwo baletowe. Solo odtąnczone przez pannę Idę Grossi, baletniczkę.

Świetne oświetlenie elektryczne.

Hurdle Race na nieosiodłanym koniu p. Changeux. – Commandeur, ogier wschodniopruski, tresowany dla wyższej szkoły jazdy konnej i ujeżdżony przez panią dyrektorową Annę Wulff. – Cztery arabskie ogiery siwki, na wolności tresowane, a produkowane pod kierownictwem p. dyrektora Edwarda Wulff. – Panna Chiarini ze swymi niezwykle skokami, postawami i ewolucjami na koniu. – *Perche à Trois*, wykonane przez hiszpańskich artystów 3 braci Tereza. – Czworaka szkoła powożenia, produkcja 4 panów z 8 końmi. – Cromwell, ogier pełnej krwi z Traken, dla wyższej szkoły jazdy tresowany i ujeżdżony przez p. dyrektora Ed. Wulffa. – Pan Feliks Chiarini ze swymi niezwykle ewolucjami na linie. – Panna Angeline w swych nadzwyczajnych ewolucjach na koniu. – Latające kapelusze, komiczna scena braci Cianchi⁹⁰.

Wizyta zespołu Wulffa była wielokrotnie komentowana przez recenzentów „Kuriera Poznańskiego”, gdzie zamieszczano nie tylko informacje

89 KP 1881, nr 118 z wtorku 24 maja, s. 4.

90 KP 1881, nr 120 z czwartku 26 maja, s. 6. Zob. też: KP 1881, nr 121 z soboty 28 maja, s. 4; nr 123 z wtorku 31 maja, s. 6; nr 124 ze środy 1 czerwca, s. 4; nr 152 z czwartku 7 lipca, s. 6.

o terminach kolejnych prezentacji, lecz również relacje z poszczególnych występów. Podkreślano, iż przedsiębiorca, wbrew zaleceniom władz pruskich, drukował plakaty i programy także w języku polskim, a „każdy numer programu wykonano z pewnością, precyzyą i elegancją wielką”, dzięki czemu „każdy, nawet najwybredniejszy lubownik podobnych igrzysk, będzie pod każdym względem zadowolony z przedstawienia”⁹¹. Gorąco przyjmowane były – wspomagane nowoczesnym oświetleniem elektrycznym – konne pantomimy i żywe obrazy inscenizowane przez artystów. W recenzji występów z 11 i 12 czerwca anonimowy autor informował:

Cyrk p. E. Wulffa, postawiony na placu Działowym, był w sobotę i niedzielę przepelniony ciekawymi widzami, którzy z największym zadowoleniem go po przedstawieniu opuszczali. Rzeczywiście zajmuje się pan dyrektor Wulff wielce swym cyrkiem, a najnowsze produkcje, jak *Wiejski lekarz*, komiczna pantomima w jednym akcie i *Napoli, czyli Salvator Rosa i księżna bandytów*, wielka konna pantomima w trzech częściach, znakomicie są wykonane. Bez przesady możemy powiedzieć, że cyrk p. Wulffa nie ustępuje w niczym sławnemu cyrkowi Renza, o czym publiczność, znająca oba cyrki, niezawodnie się przekonała. W wielu rzeczach nawet p. Wulff prześcignął p. Renza⁹².

Przedsiębiorstwo należące do wywodzącej się z Hamburga rodziny Ahlersów odwiedziło Poznań po raz trzeci w 1885 roku. Swoje spektakle prezentowało „przed bramą Berlińską, przed oberżą pana Behna” od 4 do 18 października. Oprócz najbardziej oczekiwanego przez publiczność „teatru małego” w repertuarze grupy odnajdujemy także popisy akrobatyczne, występy tresowanych zwierząt, a także prezentacje „komicznych pantomim”. O rozmachu tych zdarzeń świadczyć mogą prasowe zapowiedzi, a także

91 KP 1881, nr 122 z niedzieli 29 maja, s. 4.

92 KP 1881, nr 134 z wtorku 14 czerwca, s. 3. W recenzji występu z 1 czerwca 1881 roku czytamy: „Między innymi pani dyrektorowa Wulff wywiązała się świetnie ze swego zadania ujeżdżając ogiera litotewskiego Comandeur; dalej panna Angelini swymi produkcjami i panna Anarini swymi zręcznymi skokami i ewolucjami na koniu. Nie mniej zasługuje na wzmiankę p. Horst z swymi produkcjami na linie telegraficznej. Ponadto podziwialiśmy zręczność p. Changeux na niesiodłanym koniu. W pauzach występują clowny panowie bracia Tereza. – W ogóle powiedzieć można, że w cyrku pana Wulffa można spędzić wieczór bardzo przyjemnie” – zob. KP 1881, nr 127 z soboty 4 czerwca, s. 5.

częstotliwość występów. W dni powszednie odbywały się dwa (o godz. 17.00 i 20.00), a w niedzielę aż trzy przedstawienia (o godz. 14.00, 16.00 i 20.00). Na łamach „Kuriera Poznańskiego” A. Ahlers senior opublikował tekst, w którym odnajdujemy krótką charakterystykę poczynań zespołu:

W przedstawieniach brać będzie udział 60 dobrze tresowanych czworonożnych artystów jak małpy z wszystkich części świata, konie-kuce najmniejsze na świecie, psy najszlachetniejszych ras, gemza jako jeździec na koniu. Godne wzmianki są panna F. Ahlers ze swemi 6 znakomicie tresowanymi psami, p. Meluzina Ahlers jako japońska zonglerka i królowa gołębi, jako też nadzwyczajne sztuki wykonane na koniu przez pudła Caro i małp Jems i Mimmi na linie i *salto mortale*. Co wieczór przedstawienie komicznych pantomim włoskich wykonanych p. rodziną Ahlers⁹³.

Także w 1885 roku (od 9 września do 10 października) mieszkańcy Poznania mogli obejrzeć występy „Cyrku Könyöt’a”⁹⁴ oraz zorganizowane (od 7 do 13 października) na terenie usytuowanego poza murami fortecznymi ogrodu zoologicznego pokazy „cudownych słoni karłów” należących do Geona Lockharta⁹⁵.

Dwa lata później, na placu Działowym, swój namiot postawił cyrk prowadzony przez Gottholda Schumanna. Jego przedsiębiorstwo składało się z prawie 130 artystów i 90 koni. W okresie od 16 lipca do 4 sierpnia 1887 roku mieszkańcy stolicy Wielkopolski podziwiali monumentalne widowiska jeździeckie, pokazy akrobacji, a także „konne pantomimy” odwołujące się m.in. do wydarzeń historycznych. Na przykład w dniu 24 lipca zainscenizowany został „wjazd Juliusza Cezara do Rzymu, wykonany przez około 100 osób i 40 koni”⁹⁶. Powszechne uznanie budziły występy rosyjskiego klauna Durowa⁹⁷ oraz E. Malasa „w roli małpo-człowieka”⁹⁸. Program po-

93 KP 1885, nr 227 z wtorku 6 października, s. 4. Zob. też: KP 1885, nr 226 z niedzieli 4 października, s. 3; nr 228 ze środy 7 października, s. 4; nr 237 z soboty 17 października, s. 4.

94 DP 1885, nr 205 z czwartku 10 września, s. 6; nr 206 z piątku 11 września, s. 4; nr 226 z niedzieli 4 października, s. 8; nr 227 z wtorku 6 października, s. 4.

95 DP 1885, nr 228 ze środy 7 października, s. 6; nr 233 z wtorku 13 października, s. 6.

96 DP 1887, nr 167 z niedzieli 24 lipca, s. 6

97 DP 1887, nr 165 z piątku 22 lipca, s. 4.

98 DP 1887, nr 170 z czwartku 28 lipca, s. 4.

szczególnych widowisk niejednokrotnie składał się z piętnastu, a nawet dwudziestu elementów.

Bracia Blumenfeld, zapowiadani jako „dyrektorzy i właściciele wielkiego złotego medalu c.k. koncesyjonowanego instytutu jazdy w Pradze”, przyjechali w 1897 roku wraz ze swoim przedsiębiorstwem cyrkowym, w składzie którego znajdowało się prawie 130 koni. Od 8 do 13 maja, w namiocie usytuowanym na placu Grolmana, zespół ten przedstawiał widowiska oparte przede wszystkim na konnej akrobatyce, nawiązujące do ważnych wydarzeń historycznych w pantomimach i żywych obrazach. Na zakończenie pierwszego występu zainscenizowano „wielkie angielskie igrzyska fantazyjne na koniach z czasów króla Henryka IV w pięknych kostiumach”⁹⁹. W dniach 10 i 11 maja poznańska publiczność obejrzała m.in. pantomimę *Niemcy – Austria – Włochy albo Wiwat Trójprzymierze* zapowiadaną jako „wielkie widowisko galowe w 4 obrazach, wykonane przez 60 osób i 30 koni”¹⁰⁰. W czasie pożegnalnego spektaklu „wielki kadryl wielkopolski” odtńczyło... 35 koni, a pokazy akrobacji i woltyżerki zdominował artysta o nazwisku Milanowitsch anonsowany jako „węgierski magnat” i „najznakomitszy jeździec szkolny teraźniejszości”, który „przy swych dłuższych występach w Berlinie, Paryżu, Petersburgu, Wiedniu, Budapeszcie osiągnął największe powodzenie”¹⁰¹.

W trakcie ostatnich lat XIX wieku do miasta kilkakrotnie przybywały wędrownie menażerie. Spośród nich należy wyróżnić grupę prowadzoną przez dyrektora J. Falka, który prezentował swoje zwierzęta na placu Grolmana od 28 maja do 7 czerwca 1891 roku. Występy – wypełnione przez pokazy rzadkich zwierząt, tresurę i karmienie – odbywały się codziennie o godz. 14.00, 18.00 i 20.00. W reklamie prasowej zamieszczonej na łamach „Dziennika Poznańskiego” Falk zapowiadał:

Podziw wzbudzające tresury z grupą dzikich schwyconych bengalskich tygrysów królewskich i lwów nubijskich, wykonane przez Falka jun. oraz występ młodocianej pogromczynie zwierząt panny Elli Falk z lwami, 3 dzikimi hyenami, 4 wilkami, dogami, owcami w jednej klatce centralnej.

99 DP 1897, nr 105 z soboty 8 maja, s. 10.

100 DP 1897, nr 106 z wtorku 11 maja, s. 6.

101 DP 1897, nr 108 z czwartku 13 maja, s. 6.

Na każdym przedstawieniu wyprowadzenie cudownego słonia Pepi z kłami na metr długimi wraz z nieprześcigłymi tegoż produkcjami¹⁰².

Właściciel wędrowniej menażerii Kleeberg, chcąc przyciągnąć w 1888 roku możliwie największą liczbę widzów, próbował łączyć pokazy dzikich zwierząt z prezentacją sztucznych ogni umieszczonych... w klatce lwów. Centralnym momentem występów były „ćwiczenia z wilkami i hienami w obecności żyjącego jagnięcia”, „wyprowadzenie cudownego słonia Jambu”, a także popisy „słynnego w świecie pogromcy lwów p. Juliusza Grella”¹⁰³. Intensywny skup chorych koni umożliwił Kleebergowi codzienne pokazy (o godz. 16.00 i 18.00) karmienia drapieżników.

Niewątpliwie ciekawym doświadczeniem były dla poznańskiej publiczności pokazy zorganizowane przez Gustawa Röhla, który w październiku 1890 roku rozstawił swój namiot na placu przed Bramą Berlińską i zaprezentował spreparowanego wieloryba. W jednym z ogłoszeń przedsiębiorca podkreślał, iż „kolos ten ma 82 stopy długości i ma jeszcze teraz wagę 10 600 funtów, głowa sama waży 4000 funtów i ma przestrzeń dla kapeli z 12 osób”¹⁰⁴. W trakcie zwiedzania tej niecodziennej ekspozycji każdy z widzów mógł wejść do... wnętrza głowy wystawionego wieloryba. Oprócz tego na wystawie znalazło się m.in. „1000 rozmaitych harpunów i dział do połowy wielorybów od XVII stulecia aż do ostatnich czasów”, a także „wielki przyrząd elektryczny do zabijania wielorybów” oraz „podwójne działo do strzelania dwoma naraz harpunami”. Całość uzupełniał „wielki zbiór rozmaitych ryb, jako to: rekinów, pił, delfinów [...], diabłów morskich, ryb torbiatych, jako też 100 rozmaitych innych ryb i zwierząt morskich”¹⁰⁵.

Specjalnym pociągiem z Hamburga przybył do stolicy Wielkopolski w styczniu 1895 roku Cyrk Certy & Althoff składający się z ponad 150 osób i dysponujący 80 końmi¹⁰⁶. Do namiotu rozstawionego na przedpolu Bramy Berlińskiej przyciągały nie tylko pokazy woltyżerki oraz wyrafinowane

102 DP 1891, nr 119 z czwartku 28 maja, s. 8. Zob. też: DP 1891, nr 120 z soboty 30 maja, s. 6; nr 121 z niedzieli 31 maja, s. 8; nr 127 z niedzieli 7 czerwca, s. 10.

103 DP 1888, nr 196 z niedzieli 26 sierpnia, s. 6. Menażeria ulokowana była „w ogrodzie Bonitza przed Berlińską bramą”, a występy odbywały się w sierpniu i wrześniu 1888 roku.

104 DP 1890, nr 245 z piątku 24 października, s. 6.

105 Tamże.

106 DP 1895, nr 17 z niedzieli 20 stycznia, s. 8; nr 19 ze środy 23 stycznia, s. 6. Założony w 1853 roku Certy & Althoff był jednym z największych przedsiębiorstw cyrkowych w drugiej

umiejętności akrobatów, lecz także „wspaniałe przedstawienia z błaznami i komikami”. Szczególną uwagę widzów przyciągał klaun Little Wood, który w dniu 25 stycznia 1895, w trakcie przedstawienia zaofiarował 25 marek temu, „kto stojąc na koniu objedzie 3 razy scenę”¹⁰⁷. Według opublikowanej w „Dzienniku Poznańskim” krótkiej informacji wyzwanie podjęło kilka osób. Nikt niestety nie napisał, czy cyrkowy błazen został zmuszony do wypłacenia nagrody.

Niewiele informacji prasowych można odnaleźć w związku z występami „Cyrku wdowy B. Bauer”, które odbywały się w czerwcu 1899 roku na placu Grolmana, przy ówczesnej ulicy Rycerskiej¹⁰⁸. Wśród zapowiadanych w ogłoszeniach atrakcji były m.in. pokazy tresowanych niedźwiedzi i jeleni. W anonsie jednego z ostatnich przedstawień znalazła się obietnica, iż wśród widzów, którzy będą posiadali bilety, zostanie rozlosowany koń. Jak lakonicznie poinformował „Dziennik Poznański”, „dotrzymano też słowa z tą różnicą, że zamiast konia żywego, *szczęśliwiec* otrzymał konia z drzewa”¹⁰⁹.

Dziewiętnastowieczna prasa poznańska relacjonowała wizyty zespołów cyrkowych w niezwykle powierzchowny sposób, traktując ich działalność jako rodzaj masowej, niewyszukanej rozrywki niezastługującej na pogłębione analizy i komentarze. Cytowane w tym szkicu fragmenty dobitnie potwierdzają tę tezę. Poza kilkoma (!) przypadkami artykuły związane z wizytami cyrków i menażerii zamieszczane były na dwóch ostatnich stronach, w zamykających numer rubrykach, wyraźnie „z dala” od recenzji spektakli teatralnych, koncertów czy wystaw dzieł sztuki. Wiele pobytów przedsiębiorców cyrkowych znalazło odzwierciedlenie wyłącznie w dziale ogłoszeń drobnych, na dole ostatniej strony „Dziennika Poznańskiego” i „Kuriera Poznańskiego”, wśród doniesień o sprzedaży zwierząt hodowlanych, ofercie sklepów, zakładów rzemieślniczych, lokalnych gorzelni i składów drewna. Z tego powodu praktycznie niemożliwe jest dzisiaj opisanie oczekiwań, reakcji i przekroju społecznego widowni, która w Poznaniu zapełniała cyrkowe namioty. Niezwykle lapidarne ogłoszenia prasowe nie pozwalają także na bardziej pogłębioną analizę występów i skazują współczesnego badacza widowisk zaledwie na odnotowanie po-

połowie XIX wieku. Zob. M. Lehmann-Brune, *Die Althoffs. Geschichte und Geschichten um die grösste Circusdynastie der Welt*, Umschau, Frankfurt a. M. 1991.

107 DP 1895, nr 21 z piątku 25 stycznia, s. 6.

108 DP 1899, nr 132 z wtorku 13 czerwca, s. 6.

109 DP 1899, nr 145 ze środy 28 czerwca, s. 3.

bytu i bardzo ogólną charakterystykę programów artystycznych. Nic także nie wiemy o tym, jak postrzegali miasto przybywający do niego artyści, często ukrywający swoje nazwiska pod egzotycznie brzmiącymi i trudnymi dziś do rozszyfrowania pseudonimami. Warto jednak w tym kontekście przypomnieć ciekawy epizod związany z pobytem w stolicy Wielkopolski Cyrku Jansly & Leo. Zespół rozstawił swój namiot w jednym z ogrodów przed Bramą Berlińską i występował od 3 do 22 lipca 1895 roku¹¹⁰. W programie widowisk znalazły się m.in. popisy klauna ukrywającego się pod pseudonimem Gherzi. Wykonawca ten postanowił w dość specyficzny sposób poinformować mieszkańców o swoim przybyciu. W dniu 11 lipca 1895 zorganizował na ulicach Poznania ekscentryczny (jak na ówczesne czasy) objazd. Ubrany w kostium, siedząc w dorożce zaprzęzonej w osła, grał na jakimś instrumencie dętym, wydając „przeraźliwe trąbienie, które robiło wrażenie alarmu wojskowego”¹¹¹. Najbardziej kontrowersyjnym elementem tej prezentacji był stojący na stopniu dorożki służący „przybrany w strój polski”¹¹². Zestawienie osła, ubrania nawiązującego na narodowych barw oraz przeraźliwych dźwięków wywołało skandal i oburzenie Polaków, które znalazło odzwierciedlenie na łamach „Dziennika Poznańskiego”. Pisano o „nieprzyzwoitej reklamie, na jaką pozwolił sobie błazen z bawiącego tu cyrku”¹¹³. Dyrekcja Cyrku Jansly & Leo, próbując załagodzić sytuację, która mogła przyczynić się nawet do bojkotu występów, 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 dyrekcji 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 tendencji¹¹⁴.

110 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.

111 DP 1895, nr 157 z piątku 12 lipca, s. 3.

112 Tamże.

113 Tamże.

114 DP 1895, nr 161 ze środy 17 lipca, s. 6. Reakcja dyrekcji cyrku z całą pewnością złagodziła społeczne emocje i zapobiegła nie tylko bojkotowi występów, lecz być może także próbom wymierzenia sprawiedliwości niesfornemu klaunowi przez obrażonych widzów.

W tym samym numerze gazety przedsiębiorcy cyrkowi zaprosili wszystkich mieszkańców na walkę zapaśniczą, jaka miała rozegrać się (17 lipca) pomiędzy – mieszkającym „przy św. Marcynie” – pracownikiem budowlanym Gustawem Pohlem a cyrkowym siłaczem Maksymilianem Beerem. Zapowiedziano, iż walka toczyć się będzie o „wspólny zakład 300 marek”¹¹⁵. Komentowane powszechnie i rozpalające emocje poznańskiej publiczności starcie (pomiędzy „swoim” a „obcym”) z całą pewnością złągodziło nieprzyjemne wrażenie, jakie wywołały uliczne popisy klauna, a zręczny manewr marketingowy Jansly’ego & Leo przyciągnął widzów do cyrkowego namiotu. Kosmopolityczny, podporządkowany bezlitosnemu prawu popytu i podaży, charakter XIX-wiecznego cyrku został w tym przypadku umiejętnie skonfrontowany z poczuciem lokalnego patriotyzmu¹¹⁶.

Po 1900 roku, aż do wybuchu I wojny światowej, Poznań jeszcze wielokrotnie stawał się miejscem występów utytułowanych zespołów cyrkowych. Niemal znikome odzwierciedlenie tych wizyt na łamach prasy bardzo utrudnia współczesnemu badaczowi opis repertuarów i specyfikę poszczególnych prezentacji. Warto jednak na zakończenie przywołać dobrze udokumentowany (jak na standardy lokalnych gazet) pobyt podziwia-

Warto w tym kontekście przypomnieć wydarzenia, jakie miały miejsce 13 czerwca 1887 roku w Warszawie, w trakcie przedstawienia cyrku Alberta Salamońskiego. Klaun o pseudonimie Tanti zaśpiewał po rosyjsku wulgarną piosenkę obrażającą Polki. Brak reakcji dyrekcji bardzo wzburzył część widowni, która omal nie dokonała fizycznego samosądu. W trakcie jednego z kolejnych występów – jak odnotował sądowy dokument – „oprócz nadzwyczajnych krzyków wymierzonych przeciw klaunowi Tanti’emu były z tłumy studentów rzucane na scenę kartofle i jajka, z których część wpadła pomiędzy publiczność”, a przy „zatrzymaniu bardziej winnych wzniesienia nieporządków tłum studencki stawiał na miejscu w cyrku opór żandarmom i policyjantom z biciem tychże”. Ponad 30 uczestników tego wydarzenia zostało skazanych na karę więzienia lub grzywny, a studenci zostali relegowani z uczelni. Zob. „Życie” 1887, nr 32 z 25 lipca (6 sierpnia), s. 1.

115 DP 1895, nr 161 ze środy 17 lipca, 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 nagrodę 50 mk nagrody, kto 8 razy stojący na galopującym koniu objedzie maneż” (DP 1895, nr 152 z soboty 6 lipca, s. 6).

116 Świadomie pominąłem wizyty zespołów cyrkowych, które znalazły minimalne i bardzo powierzchowne odzwierciedlenie na łamach poznańskiej prasy (np. wyłącznie lapidarne informacje o przyjeździe i godzinach prezentacji zamieszczone wśród ogłoszeń). Z tego powodu zabrakło uwag o programie i pobycie (w październiku 1867) Cyrku Blumenfelda, Cyrku A. Brauna (wrzesień 1897), Cyrku Leo (od 26 grudnia 1897 do 9 lutego 1898). Zob. DP 1867, nr 233 z czwartku 10 października, s. 4; nr 234 z piątku 11 października, s. 4; nr 246 z piątku 25 października, s. 6; DP 1899, nr 132 z wtorku 13 czerwca, s. 6; nr 134 z czwartku 15 czerwca, s. 6; nr 143 z niedzieli 25 czerwca, s. 8; DP 1897, nr 292 z czwartku 23 grudnia, s. 6; 1898, nr 32 z czwartku 10 lutego, s. 6.

nego w całej Europie przedsiębiorstwa cyrkowego prowadzonego przez rodzinę Blumenfeldów. Pomędzy 12 a 16 lipca 1906 roku, w namiocie wzniesionym na placu przy skrzyżowaniu ulic Bukowskiej i Głogowskiej, zaprezentowano kilkanaście widowisk, które zostały entuzjastycznie przyjęte przez wielonarodową publiczność. Aparat wykonawczy musiał budzić niekłamany podziw. Specjalnymi wagonami Blumenfeldowie wyekspe- diowali do Poznania 115 koni oraz „około dwustu osób personau”¹¹⁷. Ko- respondent „Dziennika Poznańskiego” informował, że na „drugie przed- stawienie publiczność tak licznie się zgromadziła, że wszystkie miejsca były wykupione, a bardzo wielu nie otrzymało biletów”¹¹⁸. Warto dodać, iż namiot mieścił prawie cztery tysiące widzów! Szczególne miejsce w trak- cie poszczególnych występów zajmowały monumentalne żywe obrazy połączone z rekonstrukcją wydarzeń historycznych. Jedną z mocno rekla- mowanych „sensacyjnych nowości” był obraz „z walk Niemców z Here- rami w Afryce południowo-zachodniej” przedstawiony „w kilku scenach z udziałem przeszło stu osób”¹¹⁹. Zapowiedź wykonania „jazdy tryumfalnej z starorzymskich czasów cesarskich” została opatrzona zapewnieniem, iż „1000 mk wypłacimy temu, kto nam udowodni, że pyszną tę scenę w tym rodzaju już w innych cyrkach widział”¹²⁰. Oprócz występów akrobatów („trupa Richter”) oraz klaunów wielkim powodzeniem cieszyły się poka- zy woltyżerki w wykonaniu artystki przedstawianej jako „Panna Szulkie- wicz”. Podziw budziło „solo na skrzypcach stojąco na galopującym koniu” zagrane przez „Pana Alexandrowitscha, znakomitego ekwilibrystę”¹²¹. Jed- nak najbardziej intrygującym – także ze współczesnej perspektywy – frag- mentem programu była „biesiada dla koni” zainscenizowana przez jedno- go z braci Blumenfeldów. W trakcie tego niecodziennego i budzącego dziś wiele wątpliwości pokazu tresury zwierząt publiczność mogła zobaczyć przepasane serwetami konie... siedzące przy dużym stole i spożywające

117 „Wielkopolanin” 1906, nr 143 z wtorku 26 czerwca, s. 3.

118 DP 1906, nr 159 z niedzieli 15 lipca, s. 3.

119 Tamże. Hererowie to grupa etniczna należąca do ludów Bantu. Zamieszkuje przede wszystkim południowe tereny Afryki (m.in. Namibię, Botswanę i Angole). Inscenizacja mogła nawiązywać do walki niemieckich wojsk kolonialnych z ludem Herero na początku XX wieku i rzezi dokonanej przez Niemców w trakcie bitwy pod Waterbergiem (1904). Eksterminacja Hererów dokonana przez żołnierzy korpusu dowodzonego przez generała Lothara von Trotha jest postrzegana przez historyków jako pierwsze ludobójstwo XX wieku.

120 DP 1906, nr 156 z czwartku 12 lipca, s. 6.

121 Tamże.

posiłek serwowany przez kelnerów. Zachowane, choć nieliczne relacje prasowe dowodzą, iż ten element programu wywołał powszechny podziw. Cyrk Blumenfeldów przełamał wszelkie polityczne i społeczne stereotypy. W trakcie kilku występów polscy i niemieccy mieszkańcy Poznania zgromadzili się w namiocie cyrkowym, na przekór politycznym antagonizmom, zgodnie płacąc niemałe pieniądze za bilety¹²², aby obserwować zwierzęta imitujące ludzkie zachowania. Być może ta sytuacja w metaforyczny sposób oddaje szczególnie, pełen paradoksów, fenomen cyrku w XIX-wiecznym Poznaniu.

122 W ogłoszeniach prasowych zapowiadających kolejne występy umieszczano informację dotyczącą cen miejsc: „Miejsce w loż 3 mk., miejsce numerowane 2 mk., I miejsce 1,50 mk, II miejsce 1 mk., galeria 50 fen. Uczniowie niżej lat 10 i wojskowi bez szarży płacą za miejsce numerowane 1 mk., I miejsce 80 fen, II miejsce 50 fen., galerią 30 fen. W niedziele i święta płacą dzieci i wojskowi bez szarży na przedstawienia wieczorne pełne ceny”. Zob. DP 1906, nr 156 z czwartku 12 lipca, s. 6.



SPACERY, KONCERTY I... LUDZKIE ZOO.
NOTATKI DO DZIEJÓW POZNAŃSKIEGO OGRODU ZOOLOGICZNEGO
W XIX I NA POCZĄTKU XX WIEKU



Pierwszy dworzec kolejowy w Poznaniu został oddany do użytku w sierpniu 1848 roku w związku z uruchomieniem linii łączącej Stargard ze stolicą Wielkopolski. Był usytuowany poza administracyjnymi granicami ówczesnego miasta zamkniętego w pierścieniu pruskiej twierdzy, niedaleko Bramy Berlińskiej, w obrębie podmiejskiej wsi Jerzyce (dziś: Jeżyce), na terenie osiedla zwanego Gaj (dziś: teren pomiędzy ulicą Bukowską, Gajową i Zwierzyniecką, a także część działki zajmowanej w XX wieku przez zajezdnię tramwajową), w granicach drugiego i trzeciego zewnętrznego promienia fortyfikacyjnego. Obowiązujące w mieście niezwykle restrykcyjne przepisy budowlane podporządkowane militarnym funkcjom Festung Posen zdecydowały o ostatecznym usytuowaniu obiektu¹. Przeprowadzenie torów przez umocnienia i wybudowanie podstawowej infrastruktury kolejowej wewnątrz twierdzy okazało się niemożliwe ze względu na ogromne koszty, a także założenia strategiczne realizowane przez dowództwo pruskiego garnizonu.

- 1 Z. Pilarczyk, *Pozdrowienia z Twierdzy Poznań. Wpływ budownictwa militarnego na rozwój terytorialny miasta*, „Kronika Miasta Poznania” 2005, nr 1, s. 7–25. W artykule omówione zostały m.in. zasady podziału terenów otaczających zamknięty w pierścieniu umocnień Poznań na zewnętrzne promienie (rejony). „Pierwszy z nich miał 600 m i można było w nim wznosić jedynie prowizoryczne budowle z materiałów łatwopalnych (szopy, altany), aby w razie zagrożenia można je było szybko zniszczyć. Drugi promień (rejon) to pas o szerokości 375 m. Tutaj można było stawiać budynki mieszkalne i gospodarcze o konstrukcji szkieletowej (z tzw. pruskiego muru), ale nie wyższe niż dwa piętra [...]. Trzeci promień miał 1275 m, w nim jednak obostrzenia przepisów budowlanych nie były tak rygorystyczne. Sposób wytyczenia rejonów zależała od lokalnych warunków” (tamże, s. 14). Zob. też: J. Biesiadka, *Poznańskie fortyfikacje. Twierdza kontra miasto*, w: *Spółeczeństwo i fortyfikacje. Dawniej i dziś*, red. G. Urbanek, Wydawnictwo Pomost, Poznań 2016, s. 11–19.

Poznański dworzec składał się z budynków wybudowanych z pruskiego muru, pomiędzy którymi usytuowano halę kryjącą tory i perony. Był to tzw. dworzec końcówkowy, w obrębie którego ułożone szyny tworzyły półkole, dzięki czemu skład pociągu mógł szybko powrócić pod dach hali i rozpocząć kurs powrotny. W listopadzie 1867 roku na pierwszej stronie „Tygodnika Ilustrowanego” ukazał się artykuł zatytułowany *Dworzec kolei żelaznej w Poznaniu*, którego autor, komentując załączony drzeworyt, pisał:

Wystawiony został r. 1848 na wyniosłości panującej nad miastem od strony zachodniej, w położeniu ku Berlinowi, gdyż z Poznania pierwsza kolej żelazna do tej stolicy była poprowadzoną. [...] Dzisiejszy dworzec leży więc na gruncie wsi wiejskiej Jerzyce i niedaleko od niej jest odległy; od miasta zaś, albo raczej od jego fortecznych wałów, na kilka tysięcy kroków. Z miastem połączony jest drogą żwirową, drzewami we dwa rzędy wysadzoną. Zabudowania tego dworca wzniesione są zewnątrz drugiego promienia fortecznego, przeto tylko z drzewa, w tak zwaną reglówkę, mogły być stawiane.

Pomiędzy nimi znajduje się w środku 95 i pół stóp szeroki wolny przedział, pokryty dachem z drzewa i cynku. Światło wchodzi doń przez dwa rzędy okien ścianowych, a nadto przez kilka okien w dachu. Po obydwóch stronach rzeczonoego przedziału są galerye, z których siada się do wagonów, a między galeryami pięć rzędów kolei szynowych. Za temi zabudowaniami, już w obrębie trzeciego promienia fortecznego, stoi murowana, cynkiem pokryta, z trzech części złożona szopa dla lokomotyw, przeznaczona także na kuźnię, składy itp.

Cała rozległość dworca tak jest znaczna, że oprócz zabudowań, nie tylko dla urzędników kolei ogródki prywatne przeznaczyć było można, ale także dla publiczności poznańskiej założono wielki ogród przechadzkowy. Letnią porą rozłożyste drzewa dają tam cień i ochłodę, a muzyka w nim grywająca, liczne nieraz towarzystwo zwabia z miasta².

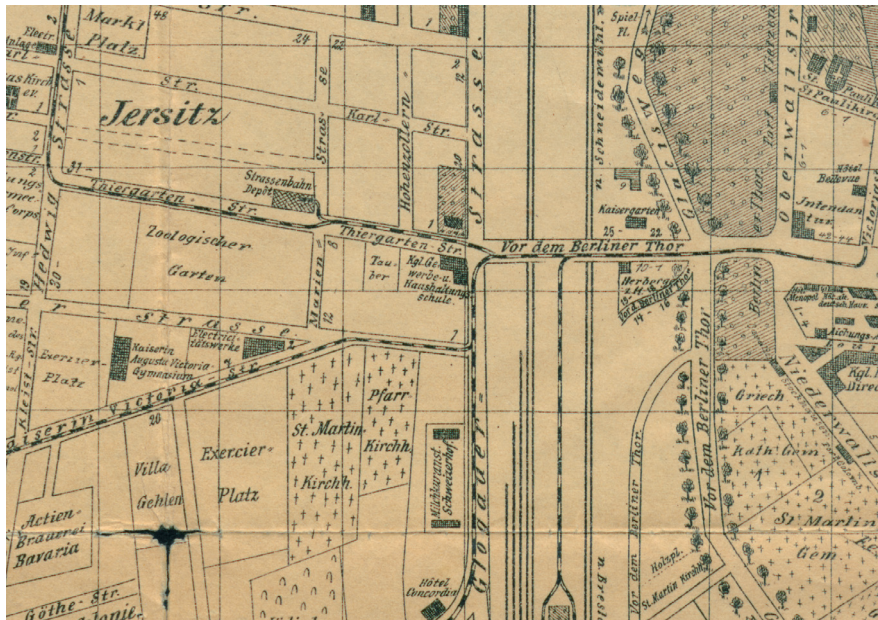
2 E. Kierski, *Dworzec kolei żelaznej w Poznaniu*, „Tygodnik Ilustrowany” 1867, nr 423 z 2 listopada, s. 205. Tekst został zacytowany (podobnie jak pozostałe fragmenty wykorzystanych w tym szkicu artykułów prasowych) z zachowaniem oryginalnej składni i interpunkcji.

Warto zwrócić uwagę na ostatnie fragmenty przywołanego opisu. Usytuowany wokół dworcowych zabudowań „wielki ogród przechadzkowy” od samego początku był traktowany jako miejsce wypoczynku i spacerów mieszkańców Poznania, jako rodzaj azylu pozwalającego choć na chwilę zapomnieć o uciążliwościach związanych z życiem w mieście zamkniętym w pierścieniu pruskich umocnień – wałów ziemnych, fos, fortów i reduct „wzniesionych z surowej cegły, nawiązujących do form cytadeli i tworzących wokół miasta przygniatające akcenty architektoniczne”, ograniczających podstawowe potrzeby życiowe ludności³. Zofia Ostrowska-Kębowska podkreślała, iż położony

[...] poza miastem, połączony z nim kasztanową aleją dworzec – przez charakter budynków i swobodny, willowy układ przestrzenny – przypominał bardziej stację eleganckiego kurortu niż stolicy dużej prowincji. [...] W pobliżu powstały wkrótce dwa inne koncertowe ogródki z różnymi urządzeniami rozrywkowymi, a dodatkową atrakcją stanowiły przyjeżdżające pociągi oglądane z takim zainteresowaniem, jak dziś samoloty w wielkich portach lotniczych⁴.

Funkcje rekreacyjno-rozrywkowe zdominowały ostatecznie omawianą przestrzeń po oddaniu do użytku (15 grudnia 1873) tymczasowego Dworca Centralnego, położonego w pierwszym rejonie fortecznym, niedaleko tzw. Szosy Wrocławskiej, na południowy zachód od miasta⁵. Dawny dwo-

- 3 Z. Ostrowska-Kębowska, *Budownictwo wojskowe. Zamknięcie Poznania pierścieniem fortyfikacji*, w: *Dzieje Poznania*, red. J. Topolski, t. 2, cz. 1: *Dzieje Poznania 1793–1918*, red. J. Topolski, L. Trzeciakowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa – Poznań 1994, s. 513. Powierzchnia miasta zamkniętego w murach twierdzy wynosiła około 1860 roku niespełna 940 ha. „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 – średniowieczny Poznań zmieściłby się na jego dziedzińcu!”. Zob. J. Biesiadka, A. Gawlak, Sz. Kucharski, M. Wojciechowski, *Twierdza Poznań. O fortyfikacjach miasta Poznania w XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Rawelin, Poznań 2006, s. 30; Z. Ostrowska-Kębowska, *Ogólne warunki i cechy zabudowy*, w: *Dzieje Poznania*, t. 2, cz. 1, s. 498–500; *Poznańskie fortyfikacje*, red. B. Polak, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1988, s. 83–142; W. Gostyński, Z. Pilarczyk, *Poznań. Fortyfikacje miejskie. Przewodnik*, Wydawnictwo Miejskie, Poznań 2004, s. 65–89.
- 4 Z. Ostrowska-Kębowska, *Architektura i budownictwo w Poznaniu w latach 1780–1880*, wyd. 2, Wydawnictwo Miejskie, Poznań 2009, s. 379–380.
- 5 W październiku 1874 roku rozpoczęto budowę stałego, nowoczesnego (przelotowo-wyspowego) Dworca Centralnego. Prace ukończono w listopadzie 1879 roku. Zob. W. Karol-



28. Ogród Zoologiczny w Poznaniu wraz z drogą dojazdową od strony Bramy Berlińskiej. Plan der Provincial-Hauptstadt Posen. Druck und Verlag der Hofbuchdruckerei W. Decker & Co., Posen 1902. Skala 1:13000. Format 38 × 49 cm. Dokument jednobarwny w języku niemieckim. Ze zbiorów autora.

rzec Kolei Stargardzko-Poznańskiej stracił swoje dotychczasowe znaczenie i w 1874 roku został zamknięty, lecz jego otoczenie wraz z restauracją, alejami spacerowymi i założeniem ogrodowym nadal służyło zielonym wypoczynku mieszkańcom. Dodatkową atrakcją restauracyjno-piwnego ogrodu była niewielka menażeria utrzymywana od 1871 roku, stopniowo powiększana, niezwykle chętnie odwiedzana przez mieszkańców Poznania⁶.

Urzędowa rejestracja stowarzyszenia Ogród Zoologiczny w Poznaniu (15 maja 1875) i przejęcie dzierżawy (dwuetapowo – w 1875 i 1877 roku) całego terenu od Związku Obrony Krajowej (Landwehrverein) można z dzisiejszej perspektywy potraktować jako formalny początek dziejów instytucji, która z powodzeniem funkcjonuje w stolicy Wielkopolski do dziś⁷. Rozbiórka peronów (1878), przebudowa i zagospodarowanie budynków dworcowych, zamontowanie nowoczesnego oświetlenia elektrycznego w sali restauracyjnej i jej otoczeniu (1887), umiejętne oddzielenie miejsc ekspozycji zwierząt od ogrodu restauracyjnego – wszystko to zadecydowało o ogromnej atrakcyjności tego miejsca. Dzięki staraniom pierwszych dyrektorów (Roberta Jaeckela i Stanisława Zielińskiego) możliwe było wykupienie w 1886 roku „od fiskusa kolejowego” całego terenu o łącznej powierzchni 5,24 ha, który „podzielono na dwie części: mniejszą jako park

czak, *Żelazne okiennice i czerwone klinkiery Augustina, czyli początki Dworca Głównego w Poznaniu*, „Kronika Miasta Poznania” 2013, nr 4, s. 78–91.

- 6 Wiesław Rakowski podkreślał, iż powstanie poznańskiego zwierzyńca wiązało się z dość ekscentrycznym żartem grupy stałych bywalców restauracji usytuowanej na terenie dworca. „By uczcić urodziny jednego z członków, darowali mu koledzy jego szereg różnych zwierząt, częściowo dzikich, a częściowo hodowlanych, a więc świnię, kozy, dziką, kota, kaczkę, gęś, koguta, królika, wiewiórkę, pawia i nabyte z obozu cygańskiego niedźwiedzia i małpę. Ucieszony solenizant umieścił okazy te w małych zagrodach dworcowej restauracji i próbował nadal zasilać ten mały zwierzyńiec najróżnorodniejszymi skrzydlakami i czworonogami i żart ten stał się fundamentem przyszłego ogrodu poznańskiego” (W. Rakowski, *Przeszłość i przyszłość poznańskiego ogrodu zoologicznego*, „Kronika Stołecznego Miasta Poznania” 1946, nr 1, s. 29). Stan kolekcji zwierząt z 1878 roku opisany został w dwuczęściowym artykule *Zwierzyńiec w Poznaniu*, opublikowanym na łamach pisma „Lech. Tygodnik ilustrowany poświęcony nauce, sprawom słowiańskim i rozrywce” 1878, nr 37 z 14 września, s. 294–295; nr 38 z 21 września, s. 304. Zob. też: *Ogród Zoologiczny w Poznaniu. Dzieje i perspektywy rozwoju*, red. J. Urbański, A. Taborski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Poznań 1975.
- 7 Stowarzyszenie zawiązało się 24 lutego 1874 roku. Zob. J. Śmiełowski, *Stary Ogród Zoologiczny w Poznaniu, jego historia, obiekty i zwierzęta*, „Kronika Miasta Poznania” 2000, nr 2, s. 201–202.

wraz z restauracją i większą na właściwy zwierzynek”⁸. W ciągu następnym trzech lat – jak zauważył Waldemar Karolczak – na terenie ogrodu rozrywkowego

[...] założono duży staw z małą wysepką, wzniesiono drewnianą kolumnadę dla ochrony przed deszczem, trybunę dla orkiestry, kręgielnię i efektowny pawilon w kształcie antycznej świątyni w stylu greckim. Przy wejściu do Zoo zbudowano piękną fontannę, ozdobioną figurą orła, w pobliżu której ustawiono pawilon widokowy na wysokich palach. Z uwagi na ograniczenia budowlane (ogród znajdował się w drugim rejonie forticznym) wszystkie budowle, z wyjątkiem fontanny, wykonane były z drewna⁹.

W artykule opublikowanym w maju 1894 roku na łamach „Dziennika Poznańskiego” anonimowy autor podkreślał, iż „najrozmaitsze kwitnące krzewy i drzewa, rozległe trawniki, obszerne stawy, liczne a piękne okazy zwierząt i ptaków nęcą lubowników do codziennych wycieczek, sprawiając miły tamże pobyt”¹⁰. Szczególne walory miejsca spowodowały, iż w ostatniej dekadzie XIX wieku Ogród Zoologiczny odwiedzało rocznie średnio 250 tysięcy osób.

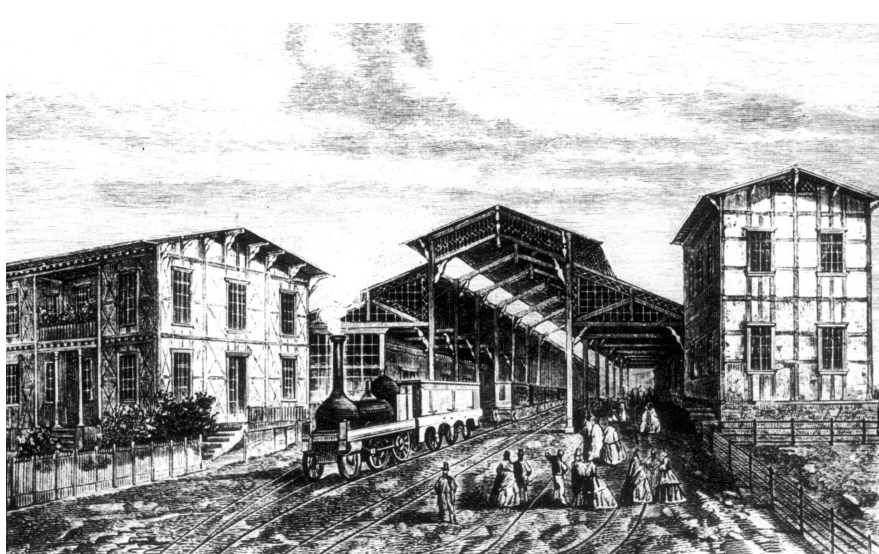
Jedną z największych i stałych atrakcji ogrodu restauracyjnego były koncerty muzyczne regularnie przygotowywane przez muzyków poznańskiego garnizonu – orkiestry 46. i 47. Pułku Piechoty oraz 6. Pułku Grenadierów¹¹. Wśród wykonawców przybywających na gościnne występy odnajdujemy także wielu sławnych i ówczesnie podziwianych wykonaw-

8 S. Runge, *60-lecie Ogrodu Zoologicznego w Poznaniu 1871–1931*, „Kronika Poznania” 1932, nr 4, s. 310–311.

9 W. Karolczak, *Mieszkańcy wysp Samoa, czyli niezwykle atrakcje ogrodu restauracyjnego Starego Zoo na Jeźyczach w latach 1875–1914*, „Kronika Miasta Poznania” 2000, nr 2, s. 223–224. W tym wartościowym poznawczo artykule omówione zostały poszczególne etapy przebudowy i modernizacji przestrzeni poznańskiego Zoo wraz z charakterystyką poszczególnych obiektów. Przedstawiając w syntetyczny sposób funkcje, jakie pełnił ogród restauracyjny, autor pomija jednak zupełnie konteksty społeczno-kulturowe.

10 „Dziennik Poznański” (dalej: DP) 1894, nr 108 z niedzieli 13 maja, s. 4.

11 W okresie letnim koncerty odbywały się zazwyczaj w środy, soboty i niedziele. W czasie jesienno-zimowych chłódów wykorzystywano salę restauracyjną, a zespoły grały najczęściej dwa razy w tygodniu.



30. Budynki pierwszego poznańskiego dworca na ilustracji opublikowanej na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” (1867, nr 423 z 2 listopada, s. 205). Widok od strony Bramy Berlińskiej.

ców – m.in. zespoły kierowane i prowadzone przez Edwarda Straussa¹² i Jana Straussa¹³. O skali popularności niektórych prezentacji możemy przeczytać na łamach ówczesnych poznańskich gazet. Jeden z recenzentów, nie kryjąc entuzjazmu, podkreślał, iż 13 maja 1891 roku, w trakcie koncertu Edwarda Straussa, „około 5000 osób zapełniło wszystkie części obszernych ogrodowych zakładów”, a dodatkową atrakcją wieczoru była iluminacja ogrodowych obiektów i alejek:

Po koncercie cały szeroki odstęp ogrodu wokół sztucznego stawku zajaśniał światłem różnokolorowej iluminacji; zwłaszcza czarodziejskie wrażenie robiła pysznie oświetlona grecka świątynia w głębi ogrodu. Publiczność do późnej nocy używała na dworze wyjątkowo pięknej pogody majowej¹⁴.

Swoistym dopełnieniem niektórych wieczorów muzycznych były pokazy fajerwerków oraz tzw. zabawy aeronautyczne, oparte na wykorzystaniu balonów wypełnionych gazem. Dla przykładu warto przypomnieć, iż po występie „kapeli gwardyjskiego pułku artylerii pieszej pod dyrekcją kapelmistrza p. Hauffe” w dniu 30 lipca 1882 roku, oprócz „przepysznego oświetlenia zakładu światłem elektryczno-bengalskim” oraz pokazu „wszelkich przepysznych ogni sztucznych”, organizator zapowiedział „wyścigi 7 balo-

- 12 Koncerty orkiestry Edwarda Straussa, przedstawianego jako „cesarsko-królewsko-austriackiego dyrektora muzyki bali nadwornych”, odbyły się w 1889 (31 maja i 1 czerwca), 1891 (13 i 14 maja; 5 i 6 czerwca) i 1898 roku (7 i 8 lipca). Zob. DP 1889, nr 124 z czwartku 30 maja, s. 6 (zapowiedź); nr 125 z soboty 1 czerwca, s. 6 (zapowiedź); nr 126 z niedzieli 2 czerwca, s. 3 (nota o występie); nr 127 z wtorku 4 czerwca, s. 3 (recenzja koncertu z 31 maja). DP 1891, nr 104 z czwartku 7 maja, s. 5 (zapowiedź); nr 107 ze środy 13 maja, s. 6 (zapowiedź); nr 108 z czwartku 14 maja, s. 6 (zapowiedź); nr 109 z piątku 15 maja, s. 4 (recenzja koncertu z 13 maja); nr 110 z soboty 16 maja, s. 3 (recenzja koncertu z 14 maja); nr 124 z czwartku 4 czerwca, s. 4 (zapowiedź); nr 125 z piątku 5 czerwca, s. 6 (zapowiedź); nr 126 z soboty 6 czerwca, s. 6 (zapowiedź); nr 128 z wtorku 9 czerwca, s. 4 (nota o występach z 5 i 6 czerwca). DP 1898, nr 151 ze środy 6 lipca, s. 4 (zapowiedź); nr 152 z czwartku 7 lipca, s. 4 (zapowiedź i dokładny program koncertów); nr 153 z piątku 8 lipca, s. 5 (zapowiedź).
- 13 Występy zespołu kierowanego przez Jana Straussa odbyły się w 1900 (od 7 do 9 czerwca), 1913 (27 i 28 sierpnia) i 1914 roku (22 i 23 maja). Zob. DP 1900, nr 127 ze środy 6 czerwca, s. 8 (zapowiedź); nr 129 z piątku 8 czerwca, s. 6 (zapowiedź); nr 130 z soboty 9 czerwca, s. 6 (zapowiedź).
- 14 DP 1891, nr 109 z piątku 15 maja, s. 4. Warto dodać, iż po kolejnej modernizacji ogrodu w 1897 roku zarówno sala restauracyjna, jak i ogród zostały wyposażone w nowoczesny system lamp elektrycznych.

nów, które w jednym czasie wzniosą się w powietrze”¹⁵. We wrześniu 1880 roku dzierżawiący restaurację Hermann Tauber zachęcał mieszkańców do spędzenia niedzielnego popołudnia (12 września) w ogrodzie, gdzie zaplanowanych zostało wiele następujących po sobie atrakcji:

Wielka zabawa aeronautyczna, koncert, wielkie ognie sztuczne, puszczanie wielkiej liczby kolorowych gazem napełnionych montgolfierów, które z wysokości wyrzucać będą na ziemię rozmaite rzeczy, dalej: puszczanie kilku figur naturalnej wielkości oraz puszczanie Ballon captif z fajerwerkami. [...] Początek o godz. 5. Koniec o godz. 9¹⁶.

W ramach widowisk aeronautycznych goście odwiedzający ogród mogli kilkakrotnie obserwować start i lot balonem. Na przykład w dniach 11 i 14 czerwca 1900 roku niejaki Spiegel „puścił się balonem w powietrze”, wywołując aplauz widzów. Dzięki relacji prasowej wiemy, iż pierwszy z odnotowanych lotów zakończył się dopiero „w Chomencicach pod Stęszewem”, a „żeglarz napowietrzny skoczył z wysokości 15 metrów na ziemię bez uszkodzenia”¹⁷.

Ogród restauracyjny poznańskiego Zoo stał się pod koniec XIX wieku przestrzenią prezentacji widowisk określanych mianem „wystaw etnologicznych” czy „wiosek etnologicznych”, które z dzisiejszej perspektywy budzą sprzeciw, zażenowanie i moralne wątpliwości, choć od lat siedemdziesiątych były zjawiskiem powszechnym wśród różnych nurtów zachodnioeuropejskiej branży rozrywkowej nastawionej na masowego odbiorcę. Trzeba w tym miejscu przywołać postać Carla Hagenbecka (1844–1913)¹⁸, niemieckiego tresera, hodowcy, przedsiębiorcy zajmującego się ogólnoswiatowym handlem egzotycznymi zwierzętami, właściciela kilku zespołów cyrkowych, założyciela ogrodu zoologicznego w Hamburgu (1907), który w latach 1874–1876 sprowadził do Europy przedstawicieli różnych

15 DP 1882, nr 172 z niedzieli 30 lipca, s. 6.

16 DP 1880, nr 209 z niedzieli 12 września, s. 6. „Zabawę aeronautyczną” Tauber urządził także w następną niedzielę, 19 września – zob. DP 1880, nr 215 z niedzieli 19 września, s. 6.

17 DP 1900, nr 134 z czwartku 14 czerwca, s. 4, 6.

18 E. Ames, *Carl Hagenbeck's Empire of Entertainments*, University of Washington Press, Seattle 2009. Zob. też wspomnienie pośmiertne: *Hagenbeck i jego przedsiębiorstwo*, „Kurier Lwowski” 1913, nr 185 ze środy 23 kwietnia, s. 4.

ras i grup etnicznych (m.in. Samończyków, Lapończyków, Nubijczyków, Inuitów, Masajów), aby przez następne lata pokazywać ich w ogrodach zoologicznych jako przedstawiciele nieskażonych cywilizacją „dziewiczych ras”. Zaledwie w ciągu jednego dnia 1879 roku przygotowana w Berlinie przez tego przedsiębiorcę prezentacja Nubijczyków, reklamowana jako „wystawa antropologiczno-zoologiczna”, przyciągnęła aż 58 tysięcy widzów. „Pokaz ten, przeniesiony następnie do Drezna, odwiedzało średnio 20 tysięcy osób dziennie, co uratowało tamtejszy ogród zoologiczny od bankructwa. Organizując pokaz Cejlończyków w Paryżu, Hagenbeck przyciągnął w ciągu 100 dni 2 mln osób”¹⁹. Aż do końca pierwszej dekady XX wieku oglądanie „egzotycznych ludów” było niezwykle popularną formą masowej rozrywki, co znalazło odzwierciedlenie m.in. w kolejnych edycjach wystaw światowych postrzeganych z jednej strony jako „materializacja postępu, terytoria, na których rozgrywał się utopijny teatr nowoczesności”²⁰, a z drugiej – jako manifestacje kolonialnych aspiracji i poczucia cywilizacyjnej wyższości²¹. Jak zauważyła Anna Wiczorkiewicz, „dzicy wspierali retorykę postępu” i byli ukazywani jako „etap rozwojowy przekroczony przez cywilizację zachodnią”²². W 1878 roku, w ramach paryskiej ekspozycji, wybudowano kilka wiosek, w których – aby zaspokoić ciekawość zwiedzających – przebywało ponad 400 mieszkańców francuskich

- 19 H. Schreiber, *Koncepcja „sztuki prymitywnej”. Odkrywanie, oswajanie i udomowienie Innego w świecie Zachodu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 149.
- 20 M. Litwinowicz-Drożdźiel, *Wiek ekspozycji. Kilka słów o praktyce dziewiętnastowiecznych wystaw*, „Napis” seria XX, 2014, s. 157. Zob. też: W. Benjamin, *Pasaże*, red. R. Tiedemann, tłum. I. Kania, posłowie Z. Bauman, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005 (tu: *Wystawienictwo, reklamy, Grandville*, s. 198–229); R. Salvadori, *Cristal Palace: mit pierwotny*, w: tegoż, *Mitologia nowoczesności*, tłum. H. Kralowa, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2004, s. 9–16; *Ekspozycje nowoczesności. Wystawy a doświadczenie procesów modernizacyjnych w Polsce (1821–1929)*, red. M. Litwinowicz-Drożdźiel, I. Kurz, P. Rodak, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2017. Wartym odnotowania i wartościowym poznawczo opracowaniem jest książka Kazimierza Ołdziejewskiego: *Wystawy powszechne, ich historia, organizacja, położenie prawne i wartość społeczno-gospodarcza*, słowo wstępne S. Wachowiak, Związek Towarzystw Kupieckich, Poznań 1928.
- 21 J. Osterhammel, *Historia XIX wieku. Przeobrażenie świata*, red. i posłowie W. Molik, tłum. I. Drozdowska-Broering, J. Kałużny, A. Peszke, K. Śliwińska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2013 (tu rozdział XVII: „Cywilizowanie” i wykluczanie, s. 1093–1151); E. Hobsbawm, *Wiek imperium 1875–1914*, tłum. M. Starnawski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015, s. 91–132.
- 22 A. Wiczorkiewicz, *Monstrarium*, wyd. 2, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2019, s. 195. Rozdział VIII tej znakomitej książki (*Dzikość opanowana*, s. 175–199) stanowi zasadniczy punkt odniesienia dla rozważań zawartych w tym szkicu.

kolonii w Azji, Afryce i Oceanii. Z czasem powstały osobne firmy, które specjalizowały się

[...] w organizowaniu tubylczych pokazów (m.in. International Anthropological Exhibit Company, William Foote & Co. African American Characters), które zaczęły przybierać różnorodne formy: wioski tubylczych (jedną z najstłynniejszych była „wioska senegalska”, z którą europejscy impresariowie jeździli od jednej wystawy do drugiej), egzotycznych ulic (np. słynna „La rue du Caire” z wystawy paryskiej z 1889 roku), pokazów jazdy konnej czy tańców wojennych, jak podczas Wielkiej Wystawy Brytyjskiej z 1899 roku, na której wystawiono 174 tubylców z dopiero co podbitej Afryki Południowej. Byli wśród nich członkowie ludu San (jednego z najstarszych ludów na świecie), wystawieni w części poświęconej historii naturalnej Afryki razem z pawianami²³.

Ta niezwykle dwuznaczna z perspektywy moralnej forma zaspokajania fascynacji egzotyką i nieznanymi szerzej kulturami stała się źródłem ogromnych dochodów, dzięki czemu „wioski tubylcze” odwiedzały wiele ważnych europejskich miast, docierając również m.in. do Warszawy, Wrocławia²⁴ i Poznania. Według niektórych relacji podczas prezentacji Tunezyjczyków na terenie wrocławskiego Zoo tylko w ciągu jednego dnia (3 lipca 1904) ogród odwiedziło ponad 41 tysięcy widzów. Paweł Cywiński słusznie zauważył, iż wydarzenia określane przez niektórych badaczy jako „ludzkie zoo”²⁵, dobrze wpisywały się

23 H. Schreiber, *Koncepcja „sztuki prymitywnej”...*, s. 148. Zob. też: M. Kłós, *Szkice z wystawy paryskiej*, nakładem Autora (odbitka z „Kuriera Rzeszowskiego”), Rzeszów 1890 (tu m.in. rozdział V: *Wystawa kolonialna*). Interesujące sprawozdanie z paryskiej wystawy światowej otwartej w 1899 roku opublikował „Kurier Poznański” (1899, nr 122 z wtorku 28 maja, s. 3; nr 123 ze środy 29 maja, s. 3; nr 126 z niedzieli 2 czerwca, s. 3).

24 H. Wieczorek, *Thumy w zoo na... pokazach plemion*, „Gazeta Wrocławska” z 8 kwietnia 2014.

25 P. Blanchard, *Human Zoos. Science and Spectacle in the Age of Colonial Empires*, Liverpool University Press, Liverpool 2008; P. Blanchard, N. Bancel, S. Lemaire, *From human zoos to colonial apotheoses: the era of exhibiting the Other*, www.ces.uc.pt/formacao/materiais_racismo_pos_racismo/From_human_zoos_to_colonial_apotheoses_the_era_of_exhibiting_the_Other.htm [dostęp: 19.11.2016]; H. Schreiber, *Z „czarnych” kart historii stosunków międzynarodowych – „ludzkie zoo”*, „Społeczeństwo i Polityka” 2014, nr 1–2, s. 37–50.

[...] w krajobraz mentalny zachodnich społeczeństw. Pod postacią rodzinnej rozrywki były istotnym elementem imperialno-kolonialnej propagandy. Czarni zamknięci w klatkach, ubrani w spódniczki ze słomy wzbudzali wśród zwiedzających poczucie naturalnej wyższości rasowej i cywilizacyjnej, tak potrzebnej do społecznego poparcia działalności kolonizacyjnej. A i to nie koniec. Dzięki ściągnięciu wielu „okazów” do zachodnich miast armia ewolucjonistów, eugeników i antropologów zyskała szeroką możliwość wykonywania swych badań i pomiarów. Mało się o tym mówi, ale „ludzkie zoo” to jedna z najczarniejszych kart w historii antropologii kulturowej²⁶.

Nie może więc dziwić fakt, iż podobne „ekspozycje” urządzano także w Poznaniu, usytuowanym w granicach mocarstwa, które pod koniec XIX wieku miało spore ambicje kolonialne²⁷. Należy także założyć, iż władze miasta i ogrodu chciały zaferować mieszkańcom modny wtedy na całym kontynencie i opisywany przez prasę sposób... spędzenia wolnego czasu. Pomimo że zachowane źródła wskazują, iż poznańskie prezentacje nie odbywały się za ogrodzeniem, obok lub wewnątrz zwierzęcych klatek, lecz w specjalnych namiotach rozstawionych na terenie ogrodu restauracyjnego, to przyjęta przez organizatorów konwencja oraz rozciągająca się tuż obok przestrzeń zwierzyńca nie tylko w zdecydowany sposób wpływają na współczesną ocenę omawianych zjawisk, lecz także oddają stosunek obserwatorów do „egzotycznych gości”, którzy „zostają wystawieni, opisani, zaklasyfikowani w ramach wiedzy-władzy dominującej cywilizacji”²⁸.

26 P. Cywiński, *Polowanie na dzikusa*, „Magazyn Świąteczny Gazety Wyborczej” z 29 grudnia 2012, http://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,13108812,Polowanie_na_dzikusa.html [dostęp: 19.11.2016].

27 Hanna Schreiber odnotowała, iż „tylko w Niemczech w latach 1875–1900 zorganizowano ponad 100 różnych pokazów ludów, liczących od 3 do 100, a raz nawet 250 osób” (H. Schreiber, *Koncepcja „sztuki prymitywnej”...*, s. 150). Zob. też: J.J. Pawlik, *Egzotyzm – wątpliwy zachwyty odmiennością*, w: *Misje w XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, red. P.A. Sokołowski, Misyjne Seminarium Duchowne Księży Werbistów, Pieniężno 2008, s. 38. Kolonialne aspiracje odzwierciedlał również język prasowych ogłoszeń nie tylko niemieckich, lecz także polskich gazet ukazujących się w stolicy Wielkopolski. W sierpniu 1901 roku „Dziennik Poznański” ogłaszał: „Samończycy, czyli jak ich nazywają *nowi współobywatele* rzeszy, rozpoczęli wczoraj swe występy w zoologicznym ogrodzie” (nr 199 z soboty 31 sierpnia, s. 3). Autor notatki chciał zapewne przypomnieć, iż 14 lutego 1900 roku zachodnia część Archipelagu Samoa znalazła się (na prawie 14 lat) pod niemieckim panowaniem.

28 M. Środa, *Obcy, inny, wykluczony*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2020, s. 56.

Już sam język prasowych relacji zamieszczanych w polskich i niemieckich gazetach odzwierciedlał europocentryczny, emanujący poczuciem rasowej i kulturowej wyższości punkt widzenia. Nie zachowały się do dziś świadectwa oddające reakcje przybywających do ogrodu, złąknionych wrażeń mieszkańców Poznania. Trudno jednak przemilczeć fakt instrumentalnego, przedmiotowego i motywowanego chęcią zysku traktowania ludzi reprezentujących odmienną kulturę i niezrozumiały dla większości obserwatorów świat wartości. Trzeba też zaznaczyć, iż omawiane wizyty opierały się zazwyczaj na przygotowanych wcześniej widowiskach, zapowiadanych przez miejscową prasę wraz z podaniem tematu pokazu (np. polowanie, tańce, karawana, walka). Zachowane relacje nie wskazują na to, aby mieszkańcy Poznania obserwowali przybyszów w trakcie intymnych, codziennych czynności życiowych, co ówczasie praktykowano w wielu krajach (choć nie można wykluczyć takiej ewentualności). Aby jak najdłużej zatrzymać zgromadzonych w ogrodzie gości (i pomnożyć zyski restauratora), po ostatnim (w danym dniu) pokazie rozpoczynał się zazwyczaj koncert orkiestry garnizonowej.

W 1879 roku do Poznania przybyło kilkoro wywodzących się z północnej Afryki Nubijczyków. Prowadzona przez przedsiębiorcę Reichego grupa przyjechała do miasta 13 sierpnia, wieczornym pociągiem, po występach w Zgorzelicach (dziś: Zgorzelec). Wśród przywiezionych i towarzyszących w trakcie pokazów zwierząt znalazło się „6 wielbłądów, 2 słonie, 2 konie nilowe, girafa, oślica i koń”²⁹. Na łamach „Kuriera Poznańskiego” ukazała się krótka charakterystyka „nubijskiej karawany”, której

[...] przewodzić będzie szejik Ali Bital. Jest on naczelnikiem plemienia, liczącego 1600 dusz i pochodzi z Berberu w Mundarin Chartum nad Nilem i jest lennikiem vice-króla egipskiego. Córka piętnastoletnia szejika zwie się Allah Vagiel i ma być, jak opisują, wysmukłą i delikatnie zbudowaną dziewczicą; synowica szejika, Vadel el Karim, jest 10 lat starszą od córki tegoż, wzrostu jest wielkiego i kibici wysmukłej. Prócz tych 3 osób należy do karawany 8 mężczyzn, z któ-

29 DP 1879, nr 187 z piątku 15 sierpnia, s. 3. „Dziennik Poznański” informował: „Pierwsze wystąpienie Reichego karawany Nubijczyków w dniu 14 sierpnia r. b. przed południem od godz. 10–12, po południu od godz. 3–7 i w dniach następnych aż do dnia 19go b.m. włącznie. Cena wnijsia: od osoby 50 fen., dzieci niżej 10 lat po 25 fen. Krzesła kosztują 25 fen. więcej” (1879, nr 186 z czwartku 14 sierpnia, s. 4).

rej 6 należy do plemienia Hadendra, 1 do plemienia Ghaali, 1 do plemienia Halenga. Karawana ta pokazywać będzie swe sprzęty domowe, jako też broń, której na wojnie i na polowaniu używa³⁰.

Goście prezentowali poznańskiej publiczności swoje zwyczaje i przedmioty codziennego użytku, inscenizowali sceny polowania, formowali karawanę, przygotowywali w warunkach polowych pożywienie. „Z powodu wielkiego napływu ciekawych” przedsiębiorca Reiche zdecydował się przedłużyć prezentację o jeden dzień (do 20 sierpnia)³¹. Wydarzenie to najprawdopodobniej zapoczątkowało serię „wystaw etnologicznych”, których do 1914 roku w restauracyjnym ogrodzie odbyło się jeszcze przynajmniej szesnaście³².

Od 1 do 6 marca 1883 roku mieszkańcy Poznania mogli oglądać grupę przybyłych z północno-zachodniej Syberii Samojedów³³, którzy – jak donosiła prasa – zbudowali obozowisko oraz zagrody dla zwierząt (reniferów, psów syberyjskich). Jedną z atrakcji ich pobytu miała być „półgodzinna jazda sankami zaprzężonymi w cztery reny” dla chętnych widzów³⁴.

30 „Kurier Poznański (dalej: KP) 1879, nr 186 z czwartku 14 sierpnia, s. 3.

31 DP 1879, nr 190 ze środy 20 sierpnia, s. 3.

32 Do 1900 roku Poznań odwiedzili: Papuasi oraz Aborygeni (1882), Samojedzi (1883), Siuxowie (1884), Kałmucy (1884), Zulusi (1885), Dahomejskie Amazonki (1892), Suahili (1893), Lapończycy (1897), Kirgizi i Tatarzy (1898), Sudańczycy (1899). W pierwszych latach XX wieku zorganizowano jeszcze pokazy mieszkańców archipelagu Samoa (1901), plemion z Togo oraz Singalezów z Cejlonu (1901), Derwiszów (1902), ludów północnej Afryki (1904), plemion „z nizin Nilu” (1914). Należy także odnotować „wioskę tubylczą”, manifestującą kolonialne zdobycze w Afryce, zbudowaną na potrzeby ekspozycji odbywającej się w ramach Wschodnioniemieckiej Wystawy Przemysłu, Rzemiosła i Rolnictwa (Ostdeutsche Ausstellung für Industrie, Gewerbe und Landwirtschaft Posen) od 14 maja do 1 października 1911 roku. Objęta patronatem cesarza Wilhelma II impreza, gromadząca ponad 1000 wystawców, ulokowana na terenie dzisiejszych Międzynarodowych Targów Poznańskich oraz parku Wilsona, była bojkotowana przez większość Polaków (K. Ołdziejewski, *Wystawy powszechne...*, s. 85–86; *W sprawie wystawy*, DP 1911, nr 108 z piątku 12 maja, s. 1; *Na otwarcie wystawy*, „Orędownik” 1911, nr 112 ze środy 17 maja, s. 1). Relację z otwarcia oraz opis ekspozycji (wraz z ilustracjami przedstawiającymi wzniesione z okazji Wystawy obiekty) zamieścił „Posener Tageblatt” 1911, nr 229 z 16 maja. Zob. też: T. Dohnalowa, *Wystawy gospodarcze w Poznaniu w XIX i na początku XX wieku*, „Kronika Miasta Poznania” 1996, nr 2, s. 73–76.

33 Samojedzi to zbiorowa nazwa kilku narodów (Nieńcy, Eńcy, Nganasanie, Selkupowie, Kamasyńcy).

34 DP 1883, nr 48 z czwartku 1 marca, s. 4. W innym numerze tej gazety (nr 50 z soboty 3 marca, s. 5) można było przeczytać, iż „karawana Samojedów” po opuszczeniu Poznania uda się do Wrocławia, „gdzie zabawią dni kilka, a stamtąd udadzą się w daleką podróż do krajów ojczyстых. Zarządowi ogrodu zoologicznego wypada wyrazić uznanie za

W 1884 roku (od 18 do 29 kwietnia) odbywały się pokazy grupy 20 Indian należących do plemienia Siuksów, zapowiadanych przez lokalną prasę jako „bardzo nieprzychylnych wszelkiej cywilizacji [...] dzikich mieszkańców dziewiczych lasów Ameryki”³⁵. Pomiedzy rozstawionymi w ogrodzie trzema namiotami przybysze prezentowali m.in. rytualne tańce i śpiewy, a także wytwory rękodzieła. Szczególnym powodzeniem u publiczności cieszyły się pokazy umiejętności jeździeckich, polowania oraz strzelania z łuku. Jak odnotował „Dziennik Poznański”, 25 kwietnia „etnologiczną wioskę” odwiedziło m.in. „kilka tysięcy chłopców i dziewcząt ze szkół ludowych i z wielką tylko trudnością można ich było oderwać od nęcącego widowiska”³⁶. Kilka tygodni później (od 22 maja do 4 czerwca) w Poznaniu przebywała składająca się z 24 osób grupa Kałmuków oraz towarzyszące im zwierzęta – 20 wielbłądów, 16 koni stepowych i 10 owiec³⁷. Przedstawiciele koczowniczego ludu zostali sprowadzeni „wprost z dalekiej Rosji” do zachodniej Europy przez Carla Hagenbecka. Grupa prezentowała tematyczne widowiska opatrzone tytułami (m.in. *Wędrowni stepowcy; Wycieczki, tańce, śpiewy; Wesele Kałmuków*), które spotkały się z niezwykle dużym zainteresowaniem publiczności³⁸. W niedzielę 25 maja 1884 roku ogród restauracyjny odwiedziło według korespondenta „Kuriera Poznańskiego” kilka tysięcy osób, a szczególne powodzenie w trakcie kolejnych dni miały pokazy przyrządzania kumysu „z kobyłego mleka, herbaty, masła i soli”³⁹.

W 1885 roku do miasta przyjechała, po ponad sześciomiesięcznym pobycie w Berlinie, grupa wywodząca się z afrykańskiego plemienia Zulusów, która występowała od 12 do 21 maja. W jej skład wchodziło pięć osób: „[...] córka sławnego króla Zulusów Cetewayo, jej 7-letni synek i or-

wyrobienie jego wpływem zezwolenia u przedsiębiorcy karawany Samojedów wolnego wstępu do ogrodu zoologicznego i obejrzenia karawany wszystkim tutejszym miejskim zakładom sierot”.

35 DP 1884, nr 89 z czwartku 17 kwietnia, s. 3.

36 DP 1884, nr 98 z niedzieli 27 kwietnia, s. 3. W innym numerze tej gazety (nr 94 ze środy 23 kwietnia, s. 4) opublikowano informacje o pochodzeniu plemienia wraz z charakterystyką tańców i sposobu ubierania. Na zakończenie anonimowy autor podkreślał, iż „postawione w ogrodzie zoologicznym trzy namioty, jako też wszelkie sprzęty, niezbędnie potrzebne do domu Indyanina, przywieźli ci dzicy z sobą z dalekiej swej ojczyzny, z zachodu. Tak samo tańce i wszelkie przedstawienia odzwierciedlają wiernie ich zwyczaje domowe i narodowe”.

37 DP 1884, nr 118 z czwartku 22 maja, s. 4; nr 119 z soboty 24 maja, s. 6; nr 120 z niedzieli 25 maja, s. 3.

38 DP 1884, nr 126 z niedzieli 1 czerwca, s. 5, 10.

39 KP 1884, nr 122 ze środy 28 maja, s. 3.

Ogród Zoologiczny.
Tylko przez kilka dni

Karawana Zulusów

córka i wnuk sławnego króla Zulusów **Cetewayo** se świta.
Po południu o godz. 2, 3, 4, 5, 6 i 7 przedstawienia: tańce, śpiewy
na łowach i wojenne rzucanie asagajem etc. (2168)

Wstęp: dla dorosłych 50 fen. dla dzieci i wojska aż do feldwebela 20 fen.
Członkowie płacą połowę, a więc 25 fen., a dzieci 10 fen. Członkowie winni okazać kartę przy wstępie.

31. „Kurier Poznański” 1885, nr 107 z wtorku 12 maja, s. 4.

Ogród Zoologiczny
od dzisiaj począwszy tylko na krótki czas
trupa amazonek.

Przedstawienia co godzinę począwszy od 4-tój po poł.
Wstęp do zwierzyńca po cenie zwyczajnej.
Do **amazonek** osobne wstępne od dorosłych 80 fen., od dzieci
niżej lat 10-ciu 15 fen. (2009)
Wstępne do amazonek muszą opłacać i członkowie towarzystwa.

32. „Kurier Poznański” 1892, nr 142 z czwartku 23 czerwca,
s. 4.



33. „Kurier Poznański” 1892, nr 143 z piątku 24 czerwca, s. 4.

szak trzech bojowników”⁴⁰. Gazety zapowiadały codzienne przedstawienia „po południu o godz. 2, 3, 4, 5, 6, 7”, które trwały średnio 20 minut, a na ich program złożyły się „tańce, śpiewy na nutę bojową i myśliwską, rzucanie asagajem, przyczem naczelnik Incomo nadzwyczajną odznacza się zręcznością. Jak w Berlinie, tak i tutaj został ulubieńcem zwiedzających mały 7-letni wnuczek królewski, Ungane, który nie tylko, że śmiały i zabawny, ale też silnie i celnie rzuca dzirytem”. Na jednej ze ścian namiotu, w której przebywali przybysze z Czarnego Łądu, „wymalował malarz Krusche krajobraz z Kongo”⁴¹. Egzotyczne stroje, śpiew w nieznanym języku, sprawność fizyczna wojowników i nietypowe formy polowania wzbudziły ogromne zainteresowanie.

Sukcesem frekwencyjnym i finansowym zakończyły się także pokazy obyczajów i tańców Amazońki z Dahomej, które odbywały się od 23 czerwca do 3 lipca 1892 roku⁴². Jak odnotował „Dziennik Poznański”, występy z niedzieli, 26 czerwca obejrzało ponad cztery tysiące widzów⁴³. Podobnie liczne grupy obserwatorów towarzyszyły inscenizowaniu karawan prowadzonych przez lud Suahili (od 26 maja do 11 czerwca 1893)⁴⁴, a także Kirgizów i Tatarów (od 25 maja do 5 czerwca 1898)⁴⁵. Druga z wymienionych, składająca się z 30 osób grupa wykorzystywała nie tylko wielbłądy i stepowe konie, lecz także sokoły, które w trakcie niektórych prezentacji wykorzystywano do polowań.

Atrakcją pobytu (od 31 maja do 11 czerwca 1899) wywodzących się z Sudanu wojowników Mahdiego były nie tylko rytualne tańce, pieśni i bra-

40 KP 1885, nr 107 z wtorku 12 maja, s. 3, 4. Charakterystykę „karawany Zulusów” opublikował także „Wielkopoleńca” 1885, nr 108 ze środy 13 maja, s. 3.

41 KP 1885, nr 111 z niedzieli 17 maja, s. 3, 6. W cytowanym fragmencie przywołany został malarz Friedrich Krusche.

42 DP 1892, nr 142 z czwartku 23 czerwca, s. 6; nr 143 z piątku 24 czerwca, s. 6; nr 144 z soboty 25 czerwca, s. 6; nr 148 z piątku 1 lipca, s. 6.

43 DP 1892, nr 147 ze środy 29 czerwca, s. 4.

44 DP 1893, nr 120 z niedzieli 28 maja, s. 10; nr 122 ze środy 31 maja, s. 6; nr 123 z czwartku 1 czerwca, s. 6, 8 (tu m.in. szczegółowy opis cech anatomicznych, strojów i zwyczajów „ludu Suaheli”); nr 127 ze środy 7 czerwca, s. 6; nr 131 z niedzieli 11 czerwca, s. 10. W zapowiedzi opublikowanej na łamach „Kuriera Poznańskiego” (1893, nr 118 z piątku 26 maja, s. 3) można było przeczytać: „Suaheli dadzą się poznać w swych zwyczajach narodowych, śpiewach i tańcach. Dyrekcyja ogrodu zoologicznego w Budapeszcie i prezydent powszechnej wystawy krajowej w Pradze poświadczają, że Suaheli nadzwyczaj tam wielkie budzili zaniepokojenie pomiędzy publicznością”.

45 DP 1898, nr 118 ze środy 25 maja, s. 3, 6; nr 119 z czwartku 26 maja, s. 6; nr 120 z piątku 27 maja, s. 4; nr 123 ze środy 1 czerwca, s. 4; nr 126 z soboty 4 czerwca, s. 6.

wurowe sceny walk, ale także spożywanie wspólnie z publicznością upieczonego nad ogniskiem barana „podług swego zwyczaju”⁴⁶. Korespondent „Kuriera Poznańskiego” pisał:

Wojownicy proroka w Ogrodzie zoologicznym cieszą się wielkiem powodzeniem. Karawana liczy 18 mężczyzn, 14 niewiast i 3 dzieci 8, 7 lat i 4 miesiące mających. Żyją bardzo skromnie, piją herbatę, jedzą groch, a mięso raz lub dwa razy w tydzień – przeważnie kurczęta i jagnięta. Są wesołego usposobienia, silnie i zgrabnie zbudowani; gotują w ogrodzie [...]. Ubiory zastosowane do zwyczajów europejskich. Mężczyźni okryci skórami dzikich zwierząt i muszlami mają na głowie hełmy z pióropuszami. Przedstawienia składają się z tańca i ćwiczeń wojennych: na lance i pałasze⁴⁷.

Pomimo padającego deszczu i chłodnego wiatru dwudziestosześciorosobową grupę mieszkańców archipelagu Samoa oglądało w 1901 roku (od 29 sierpnia do 2 września) dziennie „kilka tysięcy osób”, a na przedpołudniowych prezentacjach „gromadziły się dzieci szkolne nie tylko z Poznania, ale i z dalszych okolic”⁴⁸. Korespondent „Wielkopolanina” informował:

Samoanie przybyli do ogrodu zoologicznego w liczbie 8 mężczyzn, 17 niewiast i jednego chłopca. Dają przedstawienia co godzinę – a są to sceny z ich życia domowego. Rozpoczynają śpiewem na kilka głosów melodyjnych przy biciu taktów na bębnie i kłapkach z drzewa. Tańczą, przebijając zręcznie kształtnymi nogami – dają obraz bitwy, w której zabierają niewolników i rannych – taniec wojenny poprzedza naśladowanie bitwy⁴⁹.

Jedna z gazet odnotowała również wizytę stojącego na czele prowincji dostojnika państwowego. Dowiadujemy się bowiem, iż „po południu był obecny na przedstawieniu także naczelny prezes pan dr Bittner z małżon-

46 KP 1899, nr 130 z soboty 10 czerwca, s. 3. Zob. też: DP 1899, nr 122 ze środy 31 maja, s. 6; nr 125 z niedzieli 4 czerwca, s. 3.

47 KP 1899, nr 124 z soboty 3 czerwca, s. 3.

48 DP 1901, nr 200 z niedzieli 1 września, s. 4.

49 „Wielkopolanin” 1901, nr 199 z soboty 31 sierpnia, s. 3. W dalszej części przywołanego artykułu zawarta została charakterystyka Wysp Samoa i ich rdzennych mieszkańców.



(1893) **Ogród Zoologiczny.**

W niedzielę d. 28 maja r.

**Wielki
Koncert wojskowy.**

Początek o godz. 4.

Ceny o połowę niższe.

**Wieczore i iluminacyjne oświetlenie
ogrodu.**

Karawana szczepu Suabeli.

Wystawa otwarta od godz. 10 rano.

**Przedstawienie co godzinę począwszy
od 4 po południu.**

Osobne wstępne 80 fen., dzieci 15 fen.



Ogród Zoologiczny.

Tylko na krótki czas:

Karawana murzynów z Toko i Singhalesów

60 osób, mężczyzn, kobiet i dzieci.
Tego rodzaju największa wystawa.
Afrykańsko-azyatyckie życie
i zwyczaje.

Przedstawienia o godz. 8^{1/2}, 4^{3/4} i 6.

Wstępne osobne 80 fen.

Dzieci 20 fen. (296)

ką”⁵⁰. Anonimowy autor artykułu zamieszczonego na łamach „Dziennika Poznańskiego” odniósł się do towarzyszących „wystawie Samończyków” warunków atmosferycznych i wynikających z nich niedogodności. Język tego tekstu odzwierciedla w bolesny sposób stosunek mieszkańców ówczesnej Europy do gości z egzotycznych krain:

Wesoły narodek huczy, piszczy, goni się, skacze, że aż miło popatrzyć na siłę tryskającą z oczu, mięśni i giętkości członków. Żal tylko gdy się widzi, jak to wszystko marznie. Jeżeli się temperatura nie zmienia, przypuszczać należy, że większa część towarzystwa, przy całym zdrowym wyglądzie, ciężko zapadnie na zdrowiu i do zamorskiej ojczyzny chyba nie wszyscy wrócą. Radzimy każdemu odwiedzić samończyków w zoologicznym ogrodzie. Nikt nie pożałuje wydatku 25 fen.⁵¹

W podobnej stylistyce utrzymane były relacje związane z pobytem (od 10 do 18 września 1901) pięćdziesięcioosobowej grupy składającej się z przedstawicieli plemienia zamieszkującego Togo oraz pochodzących z Cejlonu Syngalezów. Korespondent „Dziennika Poznańskiego” podkreślał, iż „karawana togonerów i singalezów” podczas paryskiej wystawy światowej w 1900 roku „miała wielkie powodzenie”⁵². Z artykułu zawierającego m.in. charakterystykę „murzynów z niemieckiej kolonii Togo” dowiadujemy się, iż widzowie przybywający wtedy do poznańskiego Ogrodu Zoologicznego mogli usłyszeć patriotyczne pieśni niemieckie w wykonaniu... grupy czarnoskórych kobiet:

Murzyni, chociaż kobiet między niemi najwięcej, nie bardzo są sympatyczni. Ani porównania z samończykami! Twarze brzydkie,

50 KP 1901, nr 398 (wydanie południowe) z wtorku 3 września, s. 3. Karl Julius Rudolf von Bittner (1846–1914) zarządzał prowincją poznańską w latach 1899–1903.

51 DP 1901, nr 199 z soboty 31 sierpnia, s. 3.

52 DP 1901, nr 207 z wtorku 10 września, s. 4, 6. Wystawa światowa w Paryżu w 1900 roku trwała od 14 kwietnia do 12 listopada. Według oficjalnych danych zwiedziło ją prawie 51 milionów widzów. Powierzchnia ekspozycyjna zajmowała w Paryżu ok. 120 ha oraz 110 ha w Vincennes. W książce *Powszechna wystawa paryzka 1900* (Drukarnia „Przeglądu Tygodniowego”, Warszawa 1902, s. 128) można przeczytać, iż „sekcja kolonii” zajmowała ponad „50 000 m. k.” Stosunek autora cytowanej relacji do sprowadzonych na wystawę przedstawicieli innych ras obrazuje zdanie: „Nadmienić musimy, że liczne grono dahojskich dzikusów zamieszkuje podczas wystawy ten zakątek Paryża” (tamże, s. 131).



36. Poznański Ogród Zoologiczny na pocztówce opublikowanej na przełomie XIX i XX wieku. Ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej UAM (sygn. Wid-I-0596).

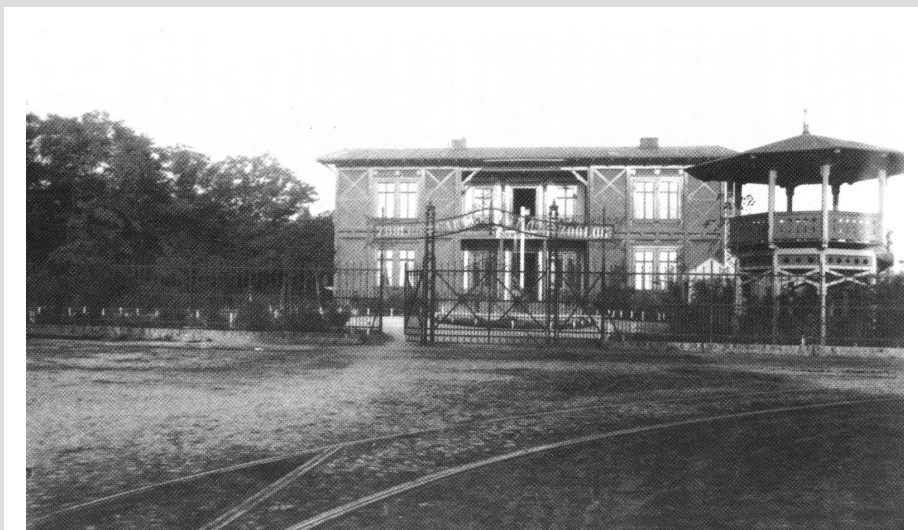
włosy nastrzępione, o ile nie ujęte w różne węzły i rogi. Kształty ciała niezgrabne, nogi chude, biodra ogromne, tusza u niektórych kobiet zbyt obfita. W ruchach sztywność naturalna, bo niepodobna, żeby już przyswojoną była przez regiment niemiecki, tak jak te patryotyczne pieśni niemieckie, które chór tego-murzynek śpiewa, że aż uszy bołą. Tańce bez gracyi, wykonują się więcej rękoma, łokciami i biodrami, jak nogami. Sensacją sprawia otyła murzynka, tańcząca z przywiązaniem na plecach i biodrach dzieckiem jednorocznem⁵³.

W 1904 roku władze Ogrodu zapraszały mieszkańców Poznania na „widok ludów północ. Afryki”. Od 7 do 12 lipca, wokół pieczolowicie odtworzonego obozowiska, odbywały się rozbudowane pokazy, w których uczestniczyły także przywiezione specjalnym pociągiem zwierzęta. W programie pobytu „beduińskiej karawany” znalazły się również prezentacje rękodzieła, popisy tancerzy i śpiewaków, rekonstrukcje plemiennych uroczystości, a nawet publiczna modlitwa wyznawców islamu. Na łamach „Dziennika Poznańskiego” można było przeczytać:

W ogrodzie zoologicznym przedstawia się obecnie orszak Tunezańczyków, bardzo liczny i okazały. Występują mężczyźni, kobiety i dzieci w strojach barwnych narodowych i popisują się muzyką, śpiewem i tańcami oraz w pochodach konnych i na wielbłądach. Prawdziwe konie berberyjskie zachwycać mogą każdego znawcę i amatora. Jeźdźcy odznaczają się zwinnością niesłychaną. Szejk bogato ubrany rozpoczyna ćwiczenia modlitwą i pokłonami na cześć Allaha. Poskromiciel węzów jadowitych poczyna z drużyną swą niebezpieczną. Nadobna beduinka tańczy z dzbanem na głowie, do pełna nalany wodą. Maskowani rycerze wykonują tańce wojenne a nareszcie cała karawana pieszo, konno i na wielbłądach przedstawia pochod orszaku weselnego. Namioty, kuchnie i legowisko przedstawione są wedle natury z pustyni. [...] Nie ma zgoła humbugu, tylko rzetelna prawda⁵⁴.

53 DP 1901, nr 209 z czwartku 12 września, s. 4.

54 DP 1904, nr 154 z piątku 8 lipca, s. 5.



37. Brama wejściowa oraz budynek restauracyjny poznańskiego Ogrodu Zoologicznego na zdjęciu J. Engelmana z około 1890 roku. Ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej UAM.



38. Budynek małpiarni poznańskiego Ogrodu Zoologicznego około 1934 roku. Ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego.

Przyjazd „afrykańskich gości” został także odnotowany przez korespondenta „Kuriera Poznańskiego”, który po pierwszym dniu prezentacji pisał z nieukrywaniem entuzjazmem:

Afrykańscy goście w ogrodzie zoologicznym zgromadzili tam wczoraj liczną publiczność, która z żywym zainteresowaniem przypatrywała się niebywałym dotychczas w Poznaniu produkcjom. Malownicze stroje, szaty, ogniska, przy których gotowały się stawy, dzikie tańce, ewolucje na koniach, ogłuszająca muzyka, wykonana za pomocą bębnow, prymitywnych strunowych instrumentów i kastanietek, której towarzyszył monotony, gardłowy śpiew, pięknie ubrane wielbłądy, konie, muły, węże, słowem cały ten północno-afrykański aparat składał się na całość barwną, ruchliwą, egzotyczną, która interesowała w wysokim stopniu publiczność, przywykłą do szarej monotoności naszej wysoko ucywilizowanej i zniwelowanej strefy. Postacie, jak gdyby wykute z brązu, to znów zwięzłe kształty negrów, barwy czekoladowej, odbijały od miedzianych ciał kobiet, które poruszały się energicznie, zamasyście, z wyraźnym akcentem siły, miarkowanej dyskretną gracją i wytworną subtelnością prawdziwych dzieci natury, noszących w krwi niezatarte piętno starej rasy. Modlitwa mahometańska, o której się tyle słyszało, a nie widziało się jej nigdy, interesowała najwięcej. Szeik nie zapomniał o dystynkcji odprawiając ją, każdy jego ruch był piękny i szlachetny. Ładny był także taniec Sassii, która z dzbankiem wody na głowie, zgrabne i malownicze wykonywała ewolucje, można by ją polecić, jako przykład niektórym danserkom, które w walcu skakają, jak wróble na nitce. Oryginalny pochód weselny, i produkcje w konnej jeździe poprzedzały końcowy pochód całej karawany.

Rzemieślnicy arabscy, którzy wykonują w osobnych szałasach swe prace, n.p. tkackie i cyzelierskie, zdumiewają zręcznością a przede wszystkim pilnością. Cyzelier tam pracujący, prawie zapamiętywa się przy swej robocie, coś bajecznego, ta pewność i niezmordowana ruchliwość!⁵⁵

55 KP 1904, nr 154 z piątku 8 lipca, s. 2–3. Artykuł został podpisany inicjałem R.

Postępująca od ostatnich lat XIX wieku rozbiorcza Brama Berlińska i pierścienia otaczających miasto fortyfikacji, włączenie Jeżyc w granice miasta (1900), zniesienie przez Niemców części restrykcyjnych przepisów budowlanych i związane z nim cywilne inwestycje – wszystkie te elementy przyczyniły się do spadku atrakcyjności Ogrodu Zoologicznego i otaczających go terenów rekreacyjnych. Obszar ten znalazł się bowiem na początku XX wieku – jak zauważyli Maria i Lech Trzeciakowscy – „w obrębie przestrzeni dość gęsto zabudowanej i nie stanowił już atrakcyjnego miejsca wycieczkowego. Poznańscy znacznie chętniej udawali się do nowych, modnych podmiejskich miejscowości wypoczynkowych” – m.in. do Puszczykowa, Mosiny oraz Ludwikowa⁵⁶. Pomimo zmniejszającej się liczby gości kontynuowana była tradycja koncertowa, a prawdopodobnie jeden z ostatnich „pokazów etnologicznych” został zorganizowany w 1914 roku – od 8 do 26 lipca przedstawiano „rasy ludzkie z nizin Nilu”⁵⁷.

Praktyka budowania „tubylczych wiosek” oraz organizowania komercyjnych pokazów ludzi reprezentujących egzotyczne (z europejskiego punktu widzenia) rasy i grupy etniczne nie znalazła do tej pory odpowiedniego odzwierciedlenia w pracach polskich historyków. Problematyka ta może jednak w wyraźny sposób uzupełnić zarówno obraz życia codziennego, jak i sposobów postrzegania świata z perspektywy europocentrycznej, inspirowanej złudną ideą cywilizacyjnego postępu oraz przesyconymi poczuciem rasowej wyższości kolonialnymi aspiracjami ówczesnych mocarstw. Zagadnienia te uzupełniają także nasz stan wiedzy o mentalności oraz sposobach spędzania wolnego czasu przez mieszkańców Poznania w XIX i na początku XX wieku, stanowiąc z dzisiejszej perspektywy jeden ze wstydliwych, przemilczanych i niechlubnych wątków w dziejach miasta.

56 M. i L. Trzeciakowscy, *W dziewiętnastowiecznym Poznaniu*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1987, s. 404.

57 DP 1914, nr 153 ze środy 8 lipca, s. 8; nr 154 z czwartku 9 lipca, s. 8. Autor tego szkicu świadomie pominął wizytę Derwiszów, którzy (od 7 do 15 czerwca 1902) prezentowali swoje zwyczaje w ogrodzie restauracyjnym. Pobyt tej grupy, anonsowanej jako „arabski teatr – tańczący i wyjący Derwisze”, znalazł minimalne odzwierciedlenie na łamach poznańskich gazet (DP 1902, nr 129 z soboty 7 czerwca, s. 6).



„CHWYTAMY W PŁUCA SZEROKI DECH WOLNOŚCI...”
NIEZWYKŁY POCZĄTEK SEZONU 1918/1919
W TEATRZE POLSKIM W POZNANIU



W kwietniu 1918 roku Nuna i Bolesław Szczurkiewiczowie przybyli do Poznania, aby – po przerwie wymuszonej przez wybuch wojny – ponownie objąć dyrekcję Teatru Polskiego. W swoich wspomnieniach Nuna Młodziejowska przywołała wrażenia i emocje, które towarzyszyły jej w pierwszych miesiącach po powrocie do stolicy Wielkopolski. Pisała m.in.:

Miasto było jeszcze „niemieckie”. Znaleźliśmy wszystkie nasze bagaże sprzed wojny nie tknięte – zabezpieczone przez Bogumiła Bieczyńskiego, który prowadził w czasie naszej nieobecności „działówkę” aktorską. Bardzo prędko doszliśmy do porozumienia ze „Spółką Teatralną” i otrzymaliśmy z jej rąk „klucze” do prowadzenia teatru. Nadeszło lato 1918 roku. Na początek sezonu wybraliśmy *Kordiana* Słowackiego. [...] I tak nadeszły ważne dla Poznania dni grudniowe 1918 roku. Przyjechał Paderewski, zaczęło się powstanie, poległ Franciszek Ratajczak – grano właśnie u nas *Betlejem Polskie* Rydla, gdy ktoś wpadł do teatru, krzycząc głośno, że Niemcy zwyciężeni i że Poznań jest znowu polski!¹

- 1 N. Młodziejowska-Szczurkiewiczowa, *Kartki z niedokończonego pamiętnika*, w: *Poznańskie wspominki. Starzy poznaniacy opowiadają*, przedmowa J. Maciejewski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1960, s. 249. Wspomniany w cytowanym fragmencie Bogumił Bieczyński przed wybuchem wojny zajmował się w Teatrze Polskim kwestiami administracyjnymi i finansowymi, a jako członek Spółki dbał o teatralny majątek. Na przełomie 1915 i 1916 roku zebrał niewielką grupę przebywających w mieście aktorów, stanął na czele „towarzystwa działowego” (członkowie zespołu dzielili między sobą dochody z kolejnych przedstawień) i zaczął organizować występy. Ewa Guderian-Czaplińska w znakomitej

Poznań.
Teatr Polski.



39. Gmach Teatru Polskiego wraz z fragmentem dziedzińca. Stan z początku XX wieku. Pocz-
tówka ze zbiorów autora.

Należy przypomnieć, iż Szczurkiewiczowie prowadzili wspólnie poznańską scenę od 6 września 1912 do 30 kwietnia 1914 roku, a wybuch wojny zastał ich na Wołyniu, skąd ewakuowali się w głąb Rosji. Pracowali następnie w moskiewskim Teatrze Polskim (1915–1916) oraz legendarnym kijowskim Teatrze Studya kierowanym przez Stanisławę Wysocką (1916–1917). Początkowo wydawało się, iż powrót artystów do Poznania w 1918 roku będzie się wiązał z kontynuacją artystycznych i administracyjnych rozwiązań, które w trakcie dwóch sezonów ich dyrekcji doprowadziły – jak pisał Czesław Kędziński – do „prawdziwego odrodzenia Teatru Polskiego”². „Dziennik Poznański” zamieścił informację, iż „z dniem 20 sierpnia zarząd Teatru Polskiego przechodzi pod wyłączny kierunek dyr. N. i B. Szczurkiewiczów”³. Stało się jednak inaczej. Ostatecznie Szczurkiewicz podjął się misji samodzielnego prowadzenia poznańskiej sceny, choć w praktyce, tak jak dawniej, podejmował większość decyzji artystycznych wspólnie z żoną.

monografii dziejów scen poznańskich w dwudziestoleciu międzywojennym zauważyła, iż „była to niedźwiedzia przysługa wyrządzona samemu teatrowi i jego starej, wiernej publiczności. Bieczyńskiemu szło bowiem głównie o »kasę«, stąd królowała na scenie prymitywny repertuar i także wykonanie [...], widzowie coraz bardziej demonstracyjnie odwracali się od teatru. Wszyscy niecierpliwie wyglądali powrotu Szczurkiewiczów” (E. Guderian-Czaplińska, *Teatralna Arkadia. Poznańskie teatry dramatyczne 1918–1939*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2004, s. 36). Także Elżbieta Baniewicz negatywnie oceniła działania Bieczyńskiego realizowane pod nieobecność Szczurkiewiczów w trakcie „wojennych sezonów” 1916/17 oraz 1917/18 (E. Baniewicz, *Życie teatralne w Poznaniu w okresie I wojny światowej*, w: *Teatr polski w latach 1890–1918. Zabór austriacki i pruski*, red. T. Sivert, R. Taborski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987, s. 376–384).

- 2 Cz. Kędziński, *Bolesław Szczurkiewicz (Na dzień jego jubileuszu)*, „Kurier Poznański” (dalej: KP) 1926, nr 175 z soboty 17 kwietnia (wydanie wieczorne), s. 2. Autor tego artykułu był księgarzem, społecznikiem, publicystą, pisarzem, a przede wszystkim dziennikarzem związanym w latach 1908–1939 z „Kurierem Poznańskim”, w którym pełnił nie tylko funkcję sekretarza redakcji, lecz także zajmował się pisaniem recenzji z przedstawień i wystaw. Charakterystykę sezonów 1912/13 i 1913/14 w Teatrze Polskim kierowanym przez Szczurkiewiczów przedstawiła M.K. Maciejewska, *Teatr Polski w Poznaniu w latach 1912–1914. Dyrekcja Nuny i Bolesława Szczurkiewiczów*, w: *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szwejkowskiemu*, red. S. Furmanik i in., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1966, s. 582–596. Zob. też: E. Guderian-Czaplińska, R. Włodek, hasło *Szczurkiewicz Bolesław (1875–1933)*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. XLVII, z. 195, red. A. Romanowski i in., Instytut Historii PAN, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Warszawa – Kraków 2011, s. 498–502.
- 3 *Z teatru*, „Dziennik Poznański” (dalej: DP) 1918, nr 188 z niedzieli 18 sierpnia, s. 2. Artykuł o powrocie Szczurkiewiczów opublikował także KP (1918, nr 93 z wtorku 23 kwietnia, s. 2). Można w nim było przeczytać, iż „teatr nasz odzyskał wreszcie swego ojca, że skończył się wreszcie smutny aż nadto okres sieroctwa sceny poznańskiej”. We wszystkich relacjach prasowych cytowanych w niniejszym artykule zachowana została oryginalna pisownia i składnia.



40. Teatr Polski na pocztówce z początku XX wieku. Ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej UAM w Poznaniu.

Można dziś postawić tezę, że silna więź emocjonalna i realizacja ważnych dla obojga celów artystycznych przyczyniły się do użycia w cytowanym wyżej fragmencie liczby mnogiej w sformułowaniu „otrzymaliśmy z jej rąk »klucze« do prowadzenia teatru”. Chciałbym jednak zwrócić uwagę na inny aspekt przywołanych wspomnień. Nuna Młodziejowska-Szczurkiewiczowa wskazała na wzajemne związki i przenikanie się wydarzeń teatralnych ze społeczno-politycznymi, na wyjątkowe i intensywne nasylenie przestrzeni widowisk emocjami panującymi na poznańskich ulicach w ostatnich tygodniach 1918 roku. Symbolem tego miał być człowiek, który przerwał przedstawienie *Betlejem polskiego* Lucjana Rydla, aby obwieścić zebranych na widowni odzyskanie niepodległości... Z pewnością nie chodzi w tym przypadku wyłącznie o efektowną teatralną legendę, która z biegiem lat nabrzmiewała nowymi znaczeniami. Nieprzypadkowo również Czesław Kędzierski, omawiając w 1926 roku artystyczne dokonania Bolesława Szczurkiewicza, zwrócił uwagę na tę szczególną współzależność:

[...] w pierwszych miesiącach 1918 przedziera się do Polski, ażeby możliwie najprędzej stanąć z powrotem na opuszczonej placówce w Poznaniu. – Teraz rozpoczyna się już drugi okres w jego dyrekcji poznańskiej. Ostatnie utarczki z policją pruską o każde słowo Kor djana – rewolucja niemiecka – „Wesele” i „Betlejem Polskie”, „Kościuszko pod Raclawicami” – powstanie wielkopolskie – Wolność⁴.

Także współczesna historyczka teatru Ewa Guderian-Czaplińska, analizując dzieje poznańskiej sceny w 1918 i 1919 roku, opatrzyła ten fragment monografii tytułem *Sezon patriotyczny* i podkreśliła, iż powszechne było oczekiwanie

[...] że pierwszy powojenny sezon w jedynym miejskim teatrze stanie się wielką manifestacją polskości; inaczej po prostu być nie mogło, teatr musiał potwierdzić swój mit. Sposób spełnienia oczekiwań był tylko jeden – dobór odpowiedniego repertuaru: sięgnięcie po te sztuki polskie z narodowego kanonu, które dotąd nie mogły pojawić się na cenzurowanych scenach, a które jednocześnie

4 Cz. Kędzierski, *Bolesław Szczurkiewicz...*, s. 3.



41. Nuna Młodziejowska-Szczurkiewiczowa (1884–1958) – aktorka, reżyserka, dyrektorka teatru na fotografii z 1932 roku. Zdjęcie ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego.



42. Bolesław Szczurkiewicz (1875–1933) przy wejściu do Teatru Polskiego w Poznaniu około 1926 roku. Zdjęcie ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego.

wzmacniałyby patriotyzm, dobitnie przypominając o duchowej wielkości narodu⁵.

Uzupełniając te słowa, należy stwierdzić, że Szczurkiewicz nie tylko odpowiednio dobrał repertuar, dając zresztą wyraz swoim osobistym fascynacjom dokonania Wyspiańskiego i Słowackiego, lecz także wykorzystał emocje widzów w trakcie tworzenia scenicznej rzeczywistości. Z góry założył, iż część zaprezentowanych przedstawień publiczność będzie łączyć z bieżącymi wydarzeniami politycznymi, a rozgrywające się w przestrzeni miejskiej patriotyczne demonstracje będą najistotniejszym kontekstem interpretacyjnym dla premier przygotowywanych w tak szczególnym momencie historycznym. Dobór i tematyka wystawianych sztuk musiały mocno wpływać na nastroje widowni. Zdzisław Grot (1903–1984), uczestnik i świadek wydarzeń poznańskich z grudnia 1918 roku, wybitny badacz dziejów Wielkopolski, w swoich wspomnieniach jednoznacznie stwierdził, iż ówczesny „teatr w budzeniu nastrojów powstańczych odegrał wielką rolę”⁶. Tej problematyce, dotychczas słabo zaakcentowanej w istniejących opracowaniach, poświęcona zostanie zasadnicza część tego szkicu odnoszącego się do pierwszych pięciu miesięcy sezonu artystycznego 1918/19.

Uroczysta inauguracja „powojennej” dyrekcji została zaplanowana na 3 października 1918 roku. Nie bez powodu w tym dniu postanowiono wystawić *Kordiana*. Szczurkiewicz jednak zaczął – jako prowadzący scenę dyrektor – dawać regularne przedstawienia już od 22 sierpnia (zob. *Aneks*). Czekał na przyjazd sporej grupy zaangażowanych do zespołu artystów, dyrektor zaproponował niskoobsadowe sztuki „lżejszego swojskiego i obcego repertuaru”⁷, które wypełniły czas oczekiwania na inscenizację dramatu Słowackiego.

5 E. Guderian-Czaplińska, *Teatralna Arkadia...*, s. 46.

6 Z. Grot, *Szkolne lata*, w: *Poznańskie wspominki z lat 1918–1939*, red. T. Kraszewski, T. Światała, przedmowa J. Maciejewski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1973, s. 62. Sylwetkę historyka przedstawił B. Piotrowski, *Zdzisław Grot (1903–1984)*, w: *Wybitni historycy wielkopolscy*, red. J. Strzelczyk, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010, s. 455–466.

7 *Z teatru*, DP 1918, nr 188 z niedzieli 18 sierpnia, s. 2. Ostatnim spektaklem przygotowanym pod kierownictwem Bieczyńskiego było *Zaczarowane koło* Lucjana Rydla. Przedstawienie zostało zagrane 19 sierpnia 1918 roku (relację opublikował KP 1918, nr 190 ze środy 21 sierpnia, s. 2). W opublikowanej na łamach „Dziennika Poznańskiego” (1918, nr 193 z soboty 24 sierpnia, s. 2) recenzji *Klubu kawalerów* można było przeczytać, iż zagrany 22 sierpnia spektakl był „przedstawieniem inauguracyjnym” w Teatrze Polskim „już

Próby poprzedzające wystawienie romantycznego arcydzieła trwały ponad cztery tygodnie, co w ówczesnej praktyce scenicznej nie zdarzało się często i świadczyło o szczególnym stosunku realizatorów do przygotowywanego widowiska. Unikająca nachalnego naturalizmu, akcentująca głębię scenicznej przestrzeni i umowna scenografia autorstwa Wiktora Gosienieckiego pozwoliła reżyserowi Bolesławowi Szczurkiewiczowi na wyeksponowanie aktorskich kreacji, a przede wszystkim poetyckiego słowa – jego magicznego rytmu i emocjonalnego zabarwienia. Tragizm Kordiana miał się opierać na rozdarciu między potrzebą odnalezienia sensu i celu indywidualnej egzystencji a historyczną koniecznością utożsamienia się z dylematami walczącej o wolność narodowej wspólnoty. W pierwszych czterech przedstawieniach w tytułowej roli wystąpił młody, dwudziestosześcioletni aktor Władysław Bracki – artysta związany z Teatrem Polskim od 1913 roku, rodowity poznanianin, który swój sceniczny warsztat kształtował m.in. w berlińskiej szkole dramatycznej prowadzonej przez Maxa Reinhardta w Deutsches Theater. Warunki fizyczne (był wysoki i przystojny) sprawiały, iż na początku swojej kariery „wyróżniał się jako zdolny odtwórca ról amantów i bohaterów w tzw. wielkim repertuarze”⁸. W opublikowanej na łamach „Postępu” popremierowej recenzji można było przeczytać, iż „gra p. Brackiego była miejscami bardzo silna, porywała targanem bólem i żądzą czynu”⁹. Wanda Brzeska¹⁰, posługująca się pseudonimem Zbigniew Topór, w relacji zamieszczonej w „Kurierze Poznańskim” podkreślała, iż Bracki w roli Kordiana „zadziwił silnem i pew-

wyłącznie pod kierownictwem państwa Szczurkiewiczów”. Administracyjne uwarunkowania początku sezonu opisała m.in. M. Nawrocka-Theus, *Pierwsze lata wolności w Teatrze Polskim w Poznaniu (1918–1924)*, „Przegląd Archiwalno-Historyczny” 2016, t. 3, s. 41–56.

- 8 Zob. hasło *Bracki Władysław Jan (27 lub 28 V 1892 Poznań – 29 V 1970 Warszawa)*, w: *Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. II: 1900–1980, red. Z. Wilski i in., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 67–69.
- 9 *Teatr Polski w Poznaniu*, „Postęp” 1918, nr 229 z soboty 5 października, s. 3.
- 10 Wanda Brzeska (ur. 18 listopada 1893 w Krotoszynie – zm. 10 marca 1978 w Jabłonie Pomorskim) – etnografka, poetka, powieściopisarka, krytyczka literacka i teatralna, muzealnica. W 1926 roku uzyskała na Uniwersytecie Poznańskim stopień doktora filozofii. Po II wojnie światowej była związana m.in. z Uniwersytetem Mikołaja Kopernika w Toruniu. Zob. J. Szajbel, hasło *Brzeska Wanda (1893–1978)*, w: *Wielkopolski słownik biograficzny*, red. A. Gąsiorowski, J. Topolski i in., Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Poznań 1981, s. 83. Poświęcone Brzeskiej hasło osobowe zamieszczone zostało w internetowej wersji *Wielkopolskiego słownika pisarek*: http://pisarki.wikia.com/wiki/Wanda_Brzeska [dostęp: 31.07.2020].



43. Władysław Bracki (1892–1970) w roli Kordiana na scenie Teatru Polskiego (premiera 3 października 1918). Fotografia ze zbiorów Katedry Teatru i Sztuki Mediów UAM.

nem ujęciem postaci bohatera”¹¹. Recenzentka zwróciła jednak uwagę na pewne niedostatki warsztatowe i błędy interpretacyjne mające związek – jej zdaniem – z brakiem scenicznego doświadczenia. Pisała:

A jednak ostateczne uwypuklenie tragedji kordjanowskiej nie wyszło tak, jakby sobie tego należało życzyć. Niedostawało tutaj tej najgłębszej bezpośredniej ekspresji, na którą zdobyć się może tylko pierwszorzędnny mistrz sztuki scenicznej, opanowujący także technikę deklamatorską w całej pełni. W scenie spiskowej zarzucić by można p. Brackiemu niedostateczne rozróżnienie i podcienianie partji lirycznych i tragicznych, lecz w całości utrzymał się na linii. Bądź jak bądź występu tego należy powinszować młodemu artyście, gdyż świadczy on o wybitnym talencie i poważnej jego pracy nad sobą, której wyniki oznaczają postęp niezaprzeczonej¹².

Pozytywnie ocenił też wysiłki Brackiego recenzent „Dziennika Poznańskiego”, który w obszernym omówieniu dramatu i przedstawienia stwierdził:

P. Bracki dał nam bardzo wiele. Doskonałe warunki, jakie posiada, kwalifikują go niewątpliwie do roli Kordjana, powtórnie uderzył we właściwy ton i utrzymał się w nim do końca, wyposażając bohatera pewną niezbędną romantycznością. Od chwili, gdy Kordjan po-

- 11 Z. Topór [właśc. W. Brzeska], *Ze sceny. Juliusza Słowackiego: „Kordjan”*, KP 1918, nr 229 z soboty 5 października, s. 2.
- 12 Tamże. Autorka szczególnie wysoko oceniła w swojej recenzji scenę konfrontacji wielkiego księcia Konstantego z bratem: „Najwięcej dramatycznego napięcia jest niewątpliwie w obrazie VIII, w scenie między carem a W. księciem Konstantym. Obraz ten wypadł też najlepiej i to szczególnie dzięki znakomitej grze p. Topolskiego, który w roli Konstantego mógł po raz pierwszy na scenie naszej rozwinąć całe bogactwo swych zdolności. Artysta opracował rolę w najdrobniejszych szczegółach i dał nam tak prawdziwą postać Wielkiego księcia, który »wściekł się carowi«, że czując pulsujące życie przed sobą zapominało się o grze i teatrze”. Warto dodać, iż w obsadzie przedstawienia znaleźli się: Nuna Młodziejowska-Szczurkiewiczowa (Laura), Pelagia Relewiczówna (Violetta), Halina Ponorska (Panna), Tadeusz Lechowski (Grzegorz, stary sługa), Władysław Konarski (Prezes), Stanisław Szatkowski (Ksiądz, Szlachcic), Bolesław Rosiński (Starzec, Diabeł), Jan Świątkowski (Stary żołnierz), Kajetan Kopczyński (Szewc), Józef Sipiński (Garbus, Szydłwach), Stanisław Fiszer (Obywatel, Strach), Jan Lange (Mieszczanin), Mieczysław Kamiński (I Młodzieniec), Antoni Tabernacki (II Młodzieniec), Leszek Stępowski (Ksiądz spowiednik), Władysław Stoma (Car), Edward Topolski (Wielki książę), Zygmunt Morecki (Adiutant), Helena Czechowska (Imaginacja).

czyna działać, gra pana Brackiego zyskała. Brak pogłębienia nagradzał nam romantyczną pozą, ładnym gestem. Wyszedł przeto z tej ogniowej próby zaszczytnie¹³.

W piątym z kolei przedstawieniu *Kordiana* (9 października 1918) w tytułowej roli zaprezentował się legendarny aktor Michał Tarasiewicz (1871–1923), który rozpoczął serię występów gościnnych na scenie Teatru Polskiego¹⁴. Poznańska publiczność mogła obejrzeć artystę, który ze względu na niezwykłą barwę głosu (silny baryton), dopracowaną do perfekcji umiejętność scenicznego „mówienia wierszem”, dyskretną i oszczędną grę, pogłębioną indywidualną analizę postaci, dopracowaną mimikę i fascynację możliwościami związanymi z charakteryzacją, był postrzegany jako jeden z najwybitniejszych wykonawców repertuaru romantycznego¹⁵. Do fundamentów jego artystycznej legendy należała właśnie rola Kordiana zagrana na scenie krakowskiej w trakcie prapremiery (25 listopada 1899) utworu. Liczący 47 lat, doświadczony artysta przedstawił inną interpretację roli, która spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem publiczności i recenzentów. Na stronach „Kuriera Poznańskiego” można było przeczytać, iż

[...] wrażenie potężne wywarł artysta zaraz od pierwszej chwili. Wspaniała barwa głosu [...] działała na widza jak muzyka. [...] U Tarasiewicza każde słowo wychodzi jak wyrzeźbione, niezależnie od tego, czy artysta mówi szeptem, czy głosem podniesionym. Świetne obrazy przyrody, ujęte w cudny język Słowackiego, stawają

13 M. Wierzbński, *Otwarcie sezonu teatralnego. „Kordjan” Słowackiego*, DP 1918, nr 229 z soboty 5 października, s. 3. Kreację Brackiego pozytywnie ocenił także recenzent „Gońca Wielkopolskiego” (1918, nr 229 z soboty 5 października, s. 2).

14 Zob. hasło *Tarasiewicz Michał January (19 IX 1871 Kraków – 16 X 1923)*, w: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, red. Z. Raszewski i in., Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973, s. 732–733. W okresie od 9 października do 5 listopada 1918 roku ten wybitny artysta zagrał gościnnie na scenie Teatru Polskiego również rolę Gustawa w *Ślubach panińskich* Aleksandra Fredry, *Chłopickiego w Warszawiance* Stanisława Wyspiańskiego, a także tytułową rolę w *Fantazym* Juliusza Słowackiego. W roli Kordiana wystąpił po raz ostatni 3 listopada 1918 roku. Później poznańska publiczność mogła oglądać ponownie kreację Brackiego w inscenizacji sztuki Słowackiego. Zapowiedź występów Tarasiewicza zob. KP 1918, nr 232 ze środy 9 października, s. 3; nr 233 z czwartku 10 października, s. 3.

15 Po wystąpieniu na scenie krakowskiej w tytułowej roli w *Fantazym* Juliusza Słowackiego (u boku Heleny Modrzejewskiej jako Idalii) na łamach „Czasu” (1903, nr 10 z 14 stycznia, s. 1, wydanie poranne) K. Rakowski pisał: „Z polskich artystów mówi p. Tarasiewicz dziś bez wątpienia wiersz polski najpiękniej i najdoskonalej”.



44. Michał Tarasiewicz (1871–1923) na fotografii portretowej. Ze zbiorów autora.

w odtworzeniu Tarasiewicza żywe, jakby podchwycone aparatem błyskawicznym. Swobodnie artysta przechodzi z jednego nastroju w drugi, a słowom towarzyszy piękna gra twarzy, rąk i ruchy ciała. Jedno miało się wrażenie, że talent artysty jest przede wszystkim refleksyjny. Każdy poryw poddaje pod rozagę rozumu [...]¹⁶.

Maciej Wierzbiński w bardzo emocjonalnej relacji zamieszczonej w „Dzienniku Poznańskim” pisał:

[...] mogliśmy oczekiwać od niego bardzo wiele. I przyznać trzeba, że p. Tarasiewicz oczekiwań tych nie zawiódł. Już w obrazie pierwszym ujawniło się, że wystudjował on tę rolę „con amore”, wycieniował ją, wypieścił. Wszystko, gest, poza i wyraz twarzy, było odczute i przemyślane, celowe, logiczne. Dzięki temu scena ta zyskała niezmiernie, nabrała prawdy, zwłaszcza, że wprowadził w nią nieco arcypożądanego ruchu, a wreszcie moment, w którym młody bajronista bliskim jest samobójstwa, odtworzył przekonująco. [...]

Jakoż każde zdanie, każde słowo przesączone było tchnieniem głębokiego zrozumienia, tak niezbędnego przy interpretacji takich dzieł jak *Kordjan*, a tyrady jego – jak ongi u Modrzejewskiej – toczyły się po linii granicznej między deklamacją a mówieniem. Ten kunszt zaś daje aktorowi patent na artystę dramatycznego. Więc *Kordjan* zstąpił z koturnu niedosiężnej poezji na ziemię a jednocześnie podnosił „zjadaczów chleba” w sferę poetyckiej twórczości. A czyż, wystawiając *Kordjana*, chodzi o co innego?¹⁷

Trudno dziś stwierdzić, czy poznańska publiczność podzieliła swoje sympatie pomiędzy dwie różne kreacje romantycznego bohatera. Można na podstawie zachowanych świadectw domniemywać, że obydwie propozycje spotykały się z żywiołowym odbiorem osób gromadzących się na widowni. Przeglądając dziś prasę z października 1918 roku, można bez trudu zauważyć, iż ogłoszenia teatralne pojawiają się obok ogromnej liczby doniesień dotyczących sytuacji na frontach, przesilenia gabinetowego i kry-

16 Pierwszy występ gościnny Michała Tarasiewicza, KP 1918, nr 234 z piątku 11 października, s. 2–3.

17 M. Wierzbiński, *Z teatru. Tarasiewicz jako Kordjan*, DP 1918, nr 234 z piątku 11 października, s. 2.

zysu monarchii, a także gwałtownych zmian społeczno-gospodarczych wynikających z długotrwałej blokady realizowanej przez państwa ententy. Tak szczególny kontekst musiał wpłynąć na odbiór inscenizacji *Kordiana*, która – jak wspominał cytowany już wcześniej Zdzisław Grot – „z miejsca zdobyła publiczność”. Przyszły historyk, który w chwili poznańskiej prapremiery dzieła Słowackiego miał niespełna 15 lat, podobnie jak jego rówieśnicy i starsi koledzy wsłuchiwał się w wypowiedane przez aktorów słowa, które rozpałały wyobraźnię, budowały poczucie narodowej wspólnoty i inspirowały do walki z okupantem. Grot pisał:

My młodzi dostaliśmy wprost zawrotu głowy. Obaj odtwórcy roli Kordiana, Michał Tarasiewicz i Władysław Bracki, stali się niezmiernie popularni i niejedyn widz powtarzał wyuczone na pamięć porywające strofy Słowackiego. Może nigdy w dziejach nie spełnił *Kordian* tak doniosłej roli społecznej [...]. Nietrudno stwierdzić, że teatr w budzeniu nastrojów powstańczych odegrał wielką rolę¹⁸.

Przywołana relacja skłania do stwierdzenia, iż ta swoista „teatralna lektura” *Kordiana* mogła być dla wielu przyszłych uczestników powstania wielkopolskiego rodzajem wtajemniczenia w historię, uświadomienia sobie konieczności niepodległościowego czynu. *Kordian* za sprawą inscenizacji Szczurkiewicza mógł być dla sporej grupy przyszłych powstańców rodzajem rozpalającej wyobraźnię „książki zbójczej”, która – jak pisał Wojciech Karpiński – „otwiera szerzej oczy, pozwala dostrzec rzeczywistość, usłyszeć żywy głos, mówiący do nas, tu i teraz, o dniu wczorajszym, dzisiejszym, jutrzejszym”¹⁹. Czy zebrana na widowni Teatru Polskiego młodzież mogła dojrzeć w wypowiedanym przez aktorów tekście prefigurację niepodległościowego zrywu?²⁰ Tezy te znajdują potwierdzenie w pamięt-

18 Z. Grot, *Szkolne lata*, s. 61–62.

19 W. Karpiński, *Książki zbójcze*, wyd. 4 rozszerzone i uzupełnione, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2009, s. 10.

20 Problem takiego odczytywania literatury omówiła w swoim kanonicznym studium M. Janion, *Literatura romantyczna jako dokument spisów*, w: *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, t. 2, red. M. Janion, M. Dernałowicz, M. Maciejewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, s. 7–46. Według autorki „misją poety romantycznego stało się nie sekretarzowanie historii [...], lecz »zstępowanie do głębi«, odkrywanie moralnego sensu rzeczywistości, odczytywanie znaków zapowiadających zjawiska ukrywające się pod powierzchnią”. Badaczka zwróciła uwagę na zawarty w literaturze romantycznej „nakaz skierowania w przyszłość wszystkich mocy poznawczych, gdyż tylko przyszłość



45. Michał Tarasiewicz jako Kordian na scenie krakowskiej (premiera 25 listopada 1899).
Ze zbiorów autora.

niku Grota, który, chcąc wziąć czynny udział w powstaniu, pod koniec grudnia 1918 roku zgłosił się do tzw. służby gończej, której zadaniem było m.in. przenoszenie meldunków między posterunkami i punktami dowodzenia. W zapiskach tych odnajdujemy ważny dla niniejszych rozważań fragment:

Biegałem do koszar niemieckich pionierów na Wildzie, do koszar na Solnej i Gołędzinie, do arsenału na Wielkich Garbarach. Obyło się zawsze bez przygód, lubo się za nimi tęskniło. Marzył się w rozgorączkowanej wyobraźni Kordian²¹.

Świadectwo wyrażonej przez Grota szczególnej intensywności przeżywania sztuki i historii zawarte jest również w recenzji, jaka ukazała się po premierze *Kordiana* na łamach „Kuriera Poznańskiego”. W artykule znalazła się polemika z niektórymi tezami artykułu autorstwa M. Ruszczyńskiej opublikowanego w towarzyszącym spektaklowi programie. Recenzentka, ukrywająca się pod pseudonimem Zbigniew Topór, nie godziła się na postrzeganie Strachu i Imaginacji jako materializacji typowo „polskich cech”, które – bez względu na historyczny kontekst – paraliżują wolę i zniewalają zbiorową wyobraźnię. Pisała m.in.:

Dyrekcya do zwykłych programów dołączyła kilka słów pod n. *Okolo Kordyjana*, skreślonych pięknym, barwnym stylem przez p. M. Ruszczyńską. Zrozumieć tylko nie można było zupełnie zdania: „przeszkadzają mu polskie cechy: strach i imaginacja”, czyż zdaniem autorki słabość nerwów pojedynczego człowieka, paraliżująca jego działalność, jest cechą istotną narodu? Narodu, który nie jednego, ale miliony wydał Winkelriedów?²²

Cytowanych słów nie można odczytywać tylko w kontekście krytycznej polemiki wzbogacającej teatralną recenzję. Wanda Brzeska swoją nie-

niosła w sobie zapowiedź spełnienia największego marzenia romantyków polskich – marzenia o wyzwolonej ojczyźnie” (tamże, s. 8–9). Zob. też: M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978 (tu m.in. podrozdział *Spisek i „książki zbójeckie”*, s. 338–351).

21 Z. Grot, *Szkolne lata*, s. 67 (podkreślenie autora artykułu).

22 Z. Topór [właśc. W. Brzeska], *Ze sceny. Juliusza Słowackiego: „Kordjan”*, s. 2.

zgodę na taki sposób myślenia wyraziła czynem – kilka tygodni później wzięła udział w powstaniu wielkopolskim jako sanitariuszka, a w czasie II wojny światowej zaangażowała się w działalność Polskiego Państwa Podziemnego.

Zestawienie tytułów premier wystawionych na scenie Teatru Polskiego przez Bolesława Szczurkiewicza w ciągu następujących trzech miesięcy wyraźnie potwierdza tezę o świadomym nawiązywaniu do bieżących wydarzeń społeczno-politycznych, a także rozbudzaniu wśród widzów poczucia narodowej wspólnoty. *Kordian* – jak słusznie zauważyła Ewa Guderian-Czaplińska – „był przygrywką do patriotycznego uniesienia”²³.

Podczas jednego wieczoru 31 października 1918 roku zaprezentowano *Sędziów* oraz *Warszawiankę* Stanisława Wyspiańskiego. W inscenizacji drugiego z wymienionych dramatów rolę Chłopickiego zagrał gościnnie Michał Tarasiewicz, który – jak pisał recenzent – „wysunął się z natury rzeczy na pierwszy plan”. W tej samej relacji czytamy, iż „nastrój wieczoru dzięki *Warszawiance* był nader uroczysty”, a kiedy zabrzmiały „pierwsze dźwięki *Oto dziś dzień krwi i chwały*, publiczność powstała i śpiewała wspólnie z artystami”²⁴.

Podobne emocje na widowni wywołała inscenizacja *Wesela* w reżyserii Bolesława Szczurkiewicza, której premiera odbyła się w Teatrze Polskim 26 listopada 1918 roku. Dyrektor wystąpił w roli Chochoła, nadając swojej postaci „piętno wybitnie groźne”, dzięki czemu „opanował nie tylko weselników, ale i widzów”. Nuna Młodziejowska-Szczurkiewiczowa „jako Rachel wyglądała ogromnie stylowo [...], każdy wyraz i każdy ruch były opanowane i wystudiowane doskonale”²⁵. Podkreślano, iż „przedstawienie przygotowane było we wszystkich szczegółach z pietyzmem godnym nieśmiertelnego dzieła Wyspiańskiego”²⁶. Dla niniejszych rozważań naj-

23 E. Guderian-Czaplińska, *Teatralna Arkadia...*, s. 50.

24 *Teatr Polski w Poznaniu*, „Postęp” 1918, nr 253 z niedzieli 3 listopada, s. 3. Zob. też: M. Wierbiński, *Z teatru. „Sędziowie” i „Warszawianka” Wyspiańskiego*, DP 1918, nr 254 z wtorku 5 listopada, s. 3. Posługujący się inicjałami J.S. recenzent KP (1918, nr 253 z niedzieli 3 listopada, s. 2) stwierdził, iż wyreżyserowany przez Bolesława Szczurkiewicza spektakl okazał się „prawdziwym sukcesem”, a „*Warszawianka* sprawiła wrażenie głębokie i artystycznie doskonałe, chwyciła za serca nie tylko tem, co uczynił z niej Wyspiański, lecz i tem, jak wykonali jego pomysł nasi artyści”. Rola Marii zagrała w przedstawieniu Nuna Młodziejowska-Szczurkiewiczowa, a Starego Wiarusa – Edward Topolski.

25 Z. Topór [właśc. W. Brzeska], *Ze sceny. Stanisława Wyspiańskiego „Wesele”*, KP 1918, nr 273 z czwartku 28 listopada, s. 3.

26 R., *Wesele*, DP 1918, nr 275 z soboty 30 listopada, s. 2.

istotniejsze są jednak nie opinie na temat samego wykonania i interpretacji ról, lecz uwagi recenzentów dotyczące aktualności *Wesela* i zawartej w utworze filozofii dziejów. Są one ważnym świadectwem niezwykle intensywnego doświadczania czasu i przekonania o szczególnym momencie w polskiej historii, jaki nastąpił pod koniec 1918 roku. Możemy bez ryzyka założyć, iż zawarte w prasie opinie odzwierciedlały nastroje panujące na teatralnej widowni.

Według korespondenta „Dziennika Poznańskiego” symbolika i przesłanie dramatu odnosiły się przede wszystkim do sytuacji poprzednich pokoleń, które z różnych powodów nie mogły odmienić swojego losu i tkwiły w swoistym letargu. Z wypowiedzi tej emanowało przekonanie o nadejściu wyjątkowej chwili w dziejach Polaków, którą należy wykorzystać i zdobyć się na zbrojny czyn symbolizowany przez „złoty róg”:

Wesele jako akt wypowiedzania narodu z jego małości ma dla nas posmak pewnego anachronizmu, czujemy, że to wszystko nie do nas już się odnosi, lecz do jakiejś generacji, która była – wedle czasu niedawno temu – ale której już nie ma i nie będzie. [...]

W istocie – czujemy to – nie z naszego to już ducha świat, który zamykają siwe ściany szopki. W istocie brzmi nam złoty róg...²⁷

Zdecydowanie dobitniej wyraziła podobną opinię Wanda Brzeska, która na łamach „Kurieria Poznańskiego” pisała:

W formę szopki ujął Wyspiański ideę swoją, że Rzeczywistość zwycięża nad Ideałem, że niewolnicy życia codziennego wyzwolić nie umieją się, by służyć tylko Sprawie. Namalował barwnie a żywo nastrój współczesnych sobie, sięgnął im w głąbię dusz, by odkryć owo rozdwojenie między Idealizmem nie mogącym się wcielić w czyn a materjalizmem realizowanym codziennym życiem, by wskazać owo bezowocne zapatrzenie się w przeszłość, by wyświetlić ówczesną ułudę całego narodu i bankructwo idei ludowej. To wszystko była „maska podła”. Dziś? Tak dziś jest to rzeczywistością! Ideał wcielony w czyn. Zbratanie wszystkich dokonuje się, nie utopij-

27 Tamże. Podkreślenie dokonane przez autora niniejszego szkicu.

ne dla śpiewek i obrazków, ale ku budowaniu. „Potęga, wieczysta Potęga. Nieprzeparta” ucieleśnia się ze snu, dziś nie zaśniemy już w błędnym kole przy chochołowej muzyce, ale Złoty Róg do ust przytknął Duch Narodu, woła wszystkich!²⁸

Przywołanych wyżej rozważań nie należy traktować jako dowodu na odrzucenie przez publiczność dokonanej przez Szczurkiewicza inscenizacji. Według wszystkich zachowanych relacji spektakle *Wesela* wywoływały niezwykle emocjonalne reakcje widzów, którzy wypełniali widownię do ostatniego miejsca²⁹. Spektakl wpisał się bez wątpienia w debatę dotyczącą konieczności podjęcia przez polskie społeczeństwo działań adekwatnych do zmieniającej się sytuacji politycznej, działań odrzucających mesjanistyczną martyrologię na rzecz „niepodległościowego czynu”. Jeśli spojrzymy na problem z tej perspektywy, decyzja repertuarowa dyrektora Teatru Polskiego stanie się kolejnym argumentem potwierdzającym chęć inspirowania i podtrzymywania panującego w mieście „patriotycznego uniesienia”. Spektakl zagrany 3 grudnia 1918 roku obejrzało wielu delegatów, którzy przybyli do Poznania na obrady Polskiego Sejmu Dzielniczowego, w trakcie których wielokrotnie wyrażano wolę odrodzenia niepodległego państwa polskiego³⁰. Na łamach „Zdroju” ukazała się krótka relacja z tego przedstawienia. Dowiadujemy się z niej, iż „publiczność przyszła »rozkończana w polskość«, „słuchała w skupieniu, rozumiała, przejmowała się głęboko”³¹. Przedstawienie zostało w tym dniu poprzedzone okolicznościowym wystąpieniem doktora Gantkowskiego, który – „uproszony o to przez Radę Ludową dla miasta Poznania”³² – omówił zagadnienia związa-

28 Z. Topór [właśc. W. Brzeska], *Ze sceny. Stanisława Wyspiańskiego „Wesele”*, s. 3.

29 W cytowanej już wcześniej relacji prasowej (R., *Wesele*, s. 2) można było przeczytać: „Nie mogę zakończyć tego sprawozdania nie wyraziwszy rzetelnej radości z faktu, że publiczność – i to nie tylko ta z łóż i krzeseł – tłumnie uczęszcza na przedstawienia *Wesela*. Cenna to wskazówka dla kierownika sceny naszej”.

30 Poznańska prasa polska zamieszczała regularne relacje z obrad. Zob. m.in.: *Porządek obrad polskiego Sejmu dzielnicowego, który odbędzie się na sali Apollo, Piekary 17 w dniach 3, 4 i 5 grudnia 1918 r.*, KP 1918, nr 274 z piątku 29 listopada, s. 1; *Sejm dzielnicowy*, DP 1918, nr 278 ze środy 4 grudnia, s. 1–2; *Pierwszy dzień Sejmu*, DP 1918, nr 279 z czwartku 5 grudnia, s. 1; *Drugie zebranie Sejmu dzielnicowego*, DP 1918, nr 280 z piątku 6 grudnia, s. 1–2; *Po Sejmie*, DP 1918, nr 281 z soboty 7 grudnia, s. 1. Ciekawe spostrzeżenia zawarł w swoich wspomnieniach B. Hulewicz, *U progu nowej epoki*, w: *Poznańskie wspominki...*, s. 53–55.

31 „Zdrój” 1919, z. 1, s. 30–31.

32 KP 1918, nr 277 z wtorku 3 grudnia, s. 3.



Tx
Pierwsze posiedzenie Dzielnicowego
Sejmu Polskiego d. 3. 12. 48 w Poznaniu

46. Posiedzenie Sejmu Dzielnicowego na pocztówce wydanej przez oficynę J. Themala (Poznań, około 1919). Ze zbiorów autora.

ne z możliwościami interpretacji dramatu Wyspiańskiego. Według korespondenta „Kuriera Poznańskiego” na sali panowała niezwykle podniosła atmosfera, a sam wykład stał się pretekstem do zmanifestowania (przez aktorów i publiczność) patriotycznych uczuć:

Wykład był pełen treści, ognia, pouczał i krzepił, nagrodzono go też rzesistemi oklaskami, poczem stojąc, widownia cała wraz z zgromadzonymi na scenie w pozach malowniczych artystami odśpiewała po zwrotce „Oto dziś dzień krwi i chwały” i „Jeszcze Polska nie zginęła”. O godz. 8 rozpoczęto przedstawienie [...]. Teatr przystrojono w narodowe znaki i zieleń, widownia była przepełniona³³.

Emocje na widowni podczas spektaklu 3 grudnia 1918 roku korespondowały z wyjątkowym wystrojem miasta, którego mieszkańcy chcieli zmanifestować solidarność z przybyłymi do Poznania delegatami na Sejm dzielnicowy. Korespondent „Dziennika Poznańskiego” pisał:

Z dachów i balkonów powiewają chorągwie o barwach narodowych, okna przystrojono w orły polskie. Poprzez ulice przeciągano girlandy zielone, szarfami narodowemi strojone. Gdzie spojrzysz obrazy patriotyczne w witrynach, widzimy podobiznę Kościuszki, Poniatowskiego, Sobieskiego – a nawet oblicze Wilsona. – Transparenty z napisem *Witamy*. Tu i ówdzie: widać gwiazdasty sztandar Stanów Zjednoczonych, powiewa krzyżowy proporzec Albionu a i nieraz sztandar Rzeczypospolitej francuskiej. Dzieci biegają z chorągiewkami narodowemi – słowem nastrój uroczysty, podniosły jak przystało w dniu wielkiego święta narodu – brak tylko Dowburczyków lub żołnierzy Hallera.

Od Chwaliszewa, najpiękniej przystrojonego, tonącego literalnie w powodzi barw czerwono-białych sztandarów i wieńcy, publiczność tworzy szpaler przez ulicę Szeroką, Rynek, Jezuicką do Fary. Wszędzie widzimy porządek. Prymas przejeżdża wśród gromkich okrzyków: „Niech żyje”.

33 *Ze sceny*, KP 1918, nr 279 z czwartku 5 grudnia, s. 3. Autor relacji pisał m.in.: „Wykład swój zakończył prelegent apelem do wszystkich, by nie przesłyszeli historycznego dźwięku, by, mimo pewnych zgrzytów, jakie są w obecnej polityce naszej, dzierżyli silnie Złoty Róg”.

Przed Bazarem obrazek godny pędzla malarza: dwoje siwowłosych pochylonych wiekiem starsuszków w cennych szubach sobolich, obejmując się, szlochając, wskazując sobie orły i barwy narodowe – płaczą ze wzruszenia, że dane im było doczekać chwili tej radosnej, gdy Poznań się przybrał w szatę uroczystą, żeby uczcić pierwszy raz od 150 lat Sejm narodowy.

Mnóstwo tych ozdób świadczy już na zewnątrz, do jakiego stopnia Poznań jest miastem polskim³⁴.

Premiera *Betlejem polskiego*, przywołana w cytowanych wcześniej wspomnieniach Nuny Młodziejowskiej-Szczurkiewiczowej, odbyła się 21 grudnia 1918 roku, zaledwie kilka dni przed wybuchem powstania wielkopolskiego³⁵. Napięta, nasycona oczekiwaniem na ostateczną konfrontację z okupantem atmosfera społeczno-polityczna w mieście³⁶ w oczywisty sposób wpłynęła na odbiór przedstawienia zderzającego historię Narodzenia Pańskiego z różnymi wątkami narodowej martyrologii. Możemy domniemywać, iż spore emocje na widowni Teatru Polskiego wywołał dialog pomiędzy Herodem (granym przez Stanisława Szatkowskiego) a Kanclerzem (w tej roli Władysław Konarski), w niezwykle wyrazisty sposób przedstawiający stosunek zaborczych mocarstw do Polaków:

34 *Sejm dzielnicowy*, DP 1918, nr 278 ze środy 4 grudnia, s. 1.

35 *Betlejem polskie*, jasełka w trzech aktach z dwoma intermediami Lucjana Rydla. Spektakl wyreżyserował Kajetan Kopczyński, a autorem dekoracji był Wiktor Gosieniecki. Afisz premierowego przedstawienia znajduje się w zbiorach Biblioteki Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej UAM. Trzeba także dodać, iż ten niezwykle popularny w pierwszej połowie XX wieku utwór miał swoją prapremierę na scenie Teatru Miejskiego we Lwowie 28 grudnia 1904 roku (w reżyserii Ludwika Solskiego, z muzyką Michała Świerzyńskiego i dekoracjami Stanisława Jasieńskiego). Od tej pory tekst zyskał ogromną popularność nie tylko w kręgach zawodowych, lecz także amatorskich. Pierwotny tekst Rydla był często modyfikowany, uzupełniany o dodatkowe postaci i pieśni. Pierwsze pełne wydanie utworu (w wersji autorskiej) ukazało się w Krakowie w 1906 roku (nakładem D.E. Friedleina, z planszami W. Tetmajera).

36 B. Miśkiewicz, *Czyn zbrojny Powstania Wielkopolskiego*, w: *Powstanie Wielkopolskie 1918–1919*, red. Z. Grot, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1968, s. 149–176; G. Łukomski, B. Polak, *Powstanie Wielkopolskie 1918–1919. Działania bojowe – aspekty polityczne – kalendarium*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Inżynierskiej w Koszalinie, Koszalin – Warszawa 1995, s. 182–208 (tu kalendarium wydarzeń z grudnia 1918). Interesujące spostrzeżenia zawiera relacja K. Rzepeckiego, *Powstanie grudniowe w Poznaniu*, w: *Wspomnienia z Powstania Wielkopolskiego*, wybór i oprac. J. Karwat, Wydawnictwo Miejskie, Poznań 2007, s. 1–32.

KANCLERZ

występuje i składa trzy niskie ukłony

Samodzierżawny Panie!
Nakłoń ucho łaskawe
Ku pokornemu słudze.
Przebacz, jeśli gniew budzę,
Ale nie z mojej winy
Zwiastuję złe nowiny:
Ten naród buntowniczy
Trwa w milczącym uporze,
Na siły własne liczy,
Na miłosierdzie Boże;
Żyje w ojców swych wierze,
Mówi ojców językiem,
Zwyczajów dawnych strzeże.
Tam każdy buntownikiem;
Małe dziecko w kolebce
Ssie bunt z matczynym mlekiem.
Buntem są te pacierze,
Które matka mu szepce;
Bunt zięje z ich oddechu,
Bunt z oczu im wyziera,
I z każdego uśmiechu.
W buncie żyje lub cały,
Z buntem w sercu umiera.
Gdyby odkopać kości,
Co już w grobie zbutwiały,
Toby jeszcze zadrżały
Do ojczyzny, wolności!

HEROD

Ukaz wydaj surowy,
Że w szkole ni w urzędzie
Już im nie wolno będzie
Użyć ojczystej mowy.



47. Ignacy Jan Paderewski witany na dworcu poznańskim w grudniu 1918 roku. Ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego.

Ich działwę buntowniczą
W szkołach nauczyciele
W naszej mowie niech ćwiczą:
Opór przed tą nauką
Niechaj karzą na ciele,
Niech katują, niech tłuką!
[...]
Kaź zamykać świątynie,
Znoś modlitwy, ofiary,
Aż i duch buntu zginie³⁷.

Akcja utworu rozgrywała się w przestrzeni zaprojektowanej przez Wiktora Gosienieckiego, który „wykonał malatury kulis łącząc motywa polskie ludowe z indywidualną pomysłowością, łącząc barwę i linię w zespół harmonijny, zdecydowany”³⁸, wykorzystując przy tym symbolikę nawiązującą do dawnych dziejów Polski. W trakcie drugiego intermedium, pomiędzy aktem drugim i trzecim, grany przez Franciszka Rylla Dziaduś, po otrzymaniu (do żebraczej torby) dukata od Pana Twardowskiego (w tej roli Władysław Łuczak), wchodził na widownię i prosił o datki. W czasie pierwszego spektaklu „zwrócił się z pustym swym workiem do pobliskich łóż”, częstował tabaką i zagadywał żartobliwie widzów, dzięki czemu zebrano „na gwiazdkę dla polskiego żołnierza 805 mk.”, a publiczność opuszczała teatr „zadowolona i pod nastrojem uroczystym”³⁹. W popremierowej recenzji zamieszczonej w „Dzienniku Poznańskim” Bronisław Ruczyński postulował, aby „te wzruszenia, które przeżywamy w szopce, przetrwały wieczór widowiska, aby popychały w pewnym kierunku wolę naszą i czyny nasze na pewien ton nastrajały”⁴⁰. Słowa te wkrótce zostały skonfrontowane z rzeczywistością. Kilka dni po premierze *Betlejem polskiego* na pierwszej

37 L. Rydel, *Betlejem polskie*, wyd. 5, Lwów – Warszawa 1938, s. 35–36.

38 Z. Topór [właśc. W. Brzeska], *Ze sceny. Lucjana Rydla: Betleem polskie*, KP 1918, nr 295 z wtorku 24 grudnia, s. 3.

39 „Postęp” 1918, nr 295 z wtorku 24 grudnia, s. 2. Swoją „zbiórkę” wśród publiczności Franciszek Ryll powtarzał w trakcie wszystkich grudniowych przedstawień. Pod koniec miesiąca DP (1918, nr 298 z niedzieli 29 grudnia, s. 3) informował: „Dziadek z *Betleemu* p. Ryll zebrał na przedstawieniach świątecznych przeszło 800 mk. Sumę tę przeznaczyła dyrekcyja dla głodnych dzieci na ręce ks. dziekana Mayera”.

40 B. Ruczyński, *Betleem polskie*, DP 1918, nr 295 z wtorku 24 grudnia, s. 3. Zawarty w tytule niniejszego szkicu cytat został zaczerpnięty właśnie z tego artykułu.

stronie jednego z poznańskich dzienników ukazał się artykuł rozpoczynający się od słów: „Krew polała się wczoraj na ulicach Poznania”⁴¹. Relacjonujący walki na ulicach miasta, jakie miały miejsce w dniach 28 i 29 grudnia 1918 roku, dziennikarz „Dziennika Poznańskiego” w swoim tekście podkreślał: „W chwili, gdy przeglądamy korektę niniejszego artykułu, przenikają z ulicy odgłosy strzałów karabinowych”⁴².

W pierwszych dniach stycznia ustały walki w centrum miasta, a już 8 stycznia 1919 roku Komisariat Naczelnej Rady Ludowej przesłał do Berlina notę informującą o formalnym przejęciu władzy w Poznaniu. Rząd pruski nie uznał tej decyzji i zapowiedział podjęcie adekwatnych działań militarnych. Usytuowanie linii frontu kilkudziesiąt kilometrów od Poznania oraz groźba kontrofensywy przyspieszyły działania związane z formowaniem regularnych jednostek wojskowych⁴³. Funkcję głównodowodzącego Armii Wielkopolskiej objął (formalnie w dniu 16 stycznia 1919) generał Józef Dowbor-Muśnicki (1867–1937)⁴⁴. Niezwykle ważnym momentem w dziejach oswobodzonego miasta była, zorganizowana na placu Wolności 26 stycznia, uroczysta przysięga, jaką – w obecności tłumów poznaniaków – złożył dowódca powstania, korpus oficerski oraz reprezentanci poszczególnych formacji wojskowych. Wydarzenie to miało nie tylko ogromne znaczenie propagandowe i polityczne. Rozmach i symbolika tego szczególnego widowiska pozwalały umocnić patriotyczny zapał Wielkopolan, którzy z niezwykłym zaangażowaniem i poświęceniem wspierali idee niepodległościowe, a także ponosili ogromne koszty wyposażenia polskich oddziałów. W programie uroczystości, oprócz mszy polowej, przysięgi, przekazania i poświęcenia sztandaru, okolicznościowych przemówień (m.in. Wojcie-

41 *Dzień wczorajszy*, DP 1918, nr 298 z niedzieli 29 grudnia, s. 1. Przejmujące opisy walk oraz listy poległych i rannych w trakcie starć, jakie rozegrały się w dniach 27–30 grudnia 1918 roku, opublikował KP (1918, nr 298 z niedzieli 29 grudnia, s. 1–2; nr 299 z wtorku 31 grudnia, s. 1–2).

42 *Zaburzenia w Poznaniu*, DP 1918, nr 298 z niedzieli 29 grudnia, s. 3. Interesującą relację z walk w mieście przedstawił ich bezpośredni uczestnik Karol Rzepecki (1865–1931) w książce *Oswobodzenie Poznania 27. 12. 1918 – 5. 1. 1919*, Wielkopolska Księgarnia Nakładowa, Poznań 1923.

43 A. Czubiński, *Poznań w powstaniu wielkopolskim (27 grudnia 1918 roku – 18 czerwca 1919 roku)*, w: *Dzieje Poznania 1918–1945*, red. J. Topolski, L. Trzeciakowski, t. 2, część 2, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa – Poznań 1998, s. 809–816; hasło *Armia Wielkopolska*, w: *Encyklopedia Powstania Wielkopolskiego 1918–1919*, red. J. Karwat, M. Rezler, Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, Poznań 2018, s. 24–33.

44 P. Bauer, *Generał Józef Dowbor-Muśnicki (1867–1937)*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1988.



48. Uroczystość zaprzysiężenia wojsk powstańczych na placu Wilhelmowskim w Poznaniu w styczniu 1919 roku. Fot. Kazimierz Greger. Ze zbiorów Cyfrowego Repozytorium Lokalnego w Poznaniu (CYRYL_61_13_10_MKS15_0012_1).



49. Zaprzysiężenie wojsk wielkopolskich na poznańskim placu Wilhelmowskim w styczniu 1919 roku. Fot. Kazimierz Greger. Ze zbiorów Cyfrowego Repozytorium Lokalnego w Poznaniu (CYRYL_61_13_10_MKS15_0013_1).



50. Defilada wojsk powstańczych w trakcie uroczystości zaprzysiężenia na placu Wilhelmowskim w styczniu 1919 roku. Fot. Kazimierz Greger. Ze zbiorów Cyfrowego Repozytorium Lokalnego w Poznaniu (CYRYL_61_13_10_MKS15_0022_1).

cha Korfantego), znalazła się także defilada nowo utworzonych oddziałów wojska polskiego. W szczegółowej relacji z tego wydarzenia, opublikowanej na łamach „Dziennika Poznańskiego”, można było przeczytać:

Wczoraj od rana ulice miasta Poznania przyozdobione były licznymi chorągwiami polskimi. Po godzinie 9 z różnych stron miasta nadciągały liczne szeregi wojsk polskich na plac Wilhelmowski. Po stronie wschodniej placu na podwyższeniu stał ołtarz, przed którym niegdyś Sobieski pod Wiedniem wysłuchał mszy św. gdy miał pobić Turków i oswobodzić Wiedeń. W pobliżu ołtarza stały wysokie słupy ozdobione chorągwiami. Oddziały wojsk polskich stanęły w szyku na placu, naokoło którego zgromadziły się nader liczne rzesze publiczności. Bardzo wielu też stało w otwartych oknach domów przy placu [...].

O godzinie trzy kwadranse na 10 wyruszyli z Bazaru na plac Wilhelmowski członkowie komisariatu naczelnej rady ludowej, ks. prałat Adamski, panowie Korfanty i Poszwiński, przedstawiciele władz, przedstawiciele władz, duchowieństwa i prasy, deputacja pań i kilku oficerów francuskich i stanęli potem w pobliżu ołtarza. Przed ołtarzem już stał pod baldachimem w asyście ks. prałat i kanonik Łukomski, aby odprawić mszę św. połową.

Przy ołtarzu jedna z pań deputacji trzymała nowy sztandar amarantowy z białym orłem po jednej stronie a krzyżem po drugiej i z orłem białym na końcu drzewca.

Orkiestra zagrała „Jeszcze Polska nie zginęła”. Wchodzi na plac generał Dowbor-Muśnicki z oficerami sztabu. Stawa przed każdym z osobna oddziałem wojsk, salutuje i pozdrawia żołnierzy, mówiąc:

– Czołem ułani itp.

Żołnierze odpowiadają:

– Czołem, panie generale!

Potem generał ze sztabem stawa przed ołtarzem. Przed generałem stanęli członkowie komisariatu naczelnej rady ludowej. Następnie komenda do żołnierzy:

– Czapki zdjąć!

Rozpoczyna się msza św. Podczas ewangelii oficerowie staropolskim zwyczajem dobyli do połowy szpady z pochwy, a żołnierze

prezentowali broń. Po ewangelii celebrans ks. prałat Łukomski poświęca nowy sztandar. Orkiestra gra „Boże coś Polskę”.

Po mszy, złożeniu przysięgi i przemówieniach

[...] rozpoczęła się przy dźwiękach orkiestry defilada wojsk polskich. Na czele kroczył generał Dowbor-Muśnicki, za nim jego sztab, potem liczne szeregi wojsk piechoty, artylerji polnej, strzelców, ciężkiej artylerji, ułanów z lancami zdobnemi w biało-czerwone chorągiewki, saperów. Publiczność z wielkim entuzjazmem wznosiła okrzyki na cześć wojsk polskich⁴⁵.

O skali emocji zebranych na uroczystości Wielkopolan świadczą wydarzenia, które nastąpiły po zakończeniu defilady. Według korespondenta „Kuriera Poznańskiego”

[...] zapał był tak ogromny, że gdy po ukończonej defiladzie generał Dowbor-Muśnicki zamierzał udać się do oczekującego nań samojazdu tłum porwał go na ramiona i od Domu Przemysłowego aż do Biblioteki Raczyńskich poniósł go do automobilu. Automobil posuwał się następnie wolno, objeżdżając cały plac dokoła wśród wybuchów radości tysięcznych tłumów. Generał, stojąc przez cały czas, ścisnął wyciągnięte ku sobie dłonie, a z okien padały na niego kwiaty. Był to objazd prawdziwie tryumfalny wodza naczelnego – przepiękne zakończenie tej wzruszającej do głębi, krzepiącej i pamiętnej uroczystości⁴⁶.

Publikowanym w poznańskiej prasie informacjom o wspomnianych wyżej wydarzeniach towarzyszyły doniesienia o organizowanych na szeroką skalę obchodach – przypadającej na dzień 28 stycznia 1919 roku – setnej rocznicy śmierci Jana Kilińskiego (1760–1819). Podkreślano, iż jest to pierwszy bohater narodowego panteonu, któremu można oddać należną cześć, bez ingerencji pruskiej policji i cenzury, „na progu wolnej nowej

45 *Zaprzyśiężenie wojsk polskich*, DP 1919, nr 22 z wtorku 28 stycznia, s. 1.

46 KP 1919, nr 22 z wtorku 28 stycznia, s. 1. Zob. także artykuł *Uroczyste zaprzyśiężenie żołnierza polskiego w Poznaniu*, „Postęp” 1919, nr 22 z wtorku 28 stycznia, s. 1.

Polski”. Sama postać urodzonego w wielkopolskim Trzemesznie mistrza szewskiego, spiskowca, bohatera insurekcji warszawskiej 1794 roku, pułkownika powstańczej armii, miała być w styczniu 1919 roku źródłem inspiracji i nadziei dla walczących o odzyskanie swojego państwa Wielkopolan. Na łamach „Dziennika Poznańskiego” anonimowy autor, wspominając dokonania Kilińskiego, deklarował, iż „ideały, które przyświecały jego życiu i uczucia, które rodziły czyny jego: ideał wolnej Polski i bezinteresowna miłość ojczyzny, także nasze życie i nasze czyny ożywiać będą”⁴⁷. Oprócz uroczystej mszy w poznańskiej Katedrze odprawionej przez prymasa Edmunda Dalbora (28 stycznia 1919), z towarzyszeniem chóru katedralnego prowadzonego przez Wacława Gieburowskiego⁴⁸, w samym Poznaniu oraz wielkopolskich miastach odbyło się kilkadziesiąt spotkań, koncertów, wieczornic organizowanych przez polskie towarzystwa społeczno-kulturalne i koła śpiewacze. O randze poznańskich obchodów może świadczyć fakt, iż w kilku wydarzeniach wziął udział generał Dowbor-Muśnicki wraz z grupą najbliższych oficerów. Dla przykładu warto przypomnieć uroczystości zorganizowane w niedzielę 26 stycznia „na sali Wzgórza św. Łazarza staraniem Towarzystwa Młodzieży Hasła”. W programie – oprócz wystąpienia Dowbora-Muśnickiego – znalazły się „wykład o Janie Kilińskim, deklamacje, śpiewy solowe, występy muzyczne oraz koncert Kółka muzycznego Towarzystwa Hasła”⁴⁹.

Także prowadzona przez Bolesława Szczurkiewicza scena włączyła się w cykl poświęconych Janowi Kilińskiemu wydarzeń. W poniedziałek 27 stycznia 1919 roku w Teatrze Polskim odbyła się premiera pięcioaktowego obrazu historycznego Jana Załęgi [właśc. Michała Bałuckiego] pt. *Kiliński*⁵⁰, którego wystawienie nie tylko znakomicie wpisywało się w rocz-

47 *Kilińskiemu*, DP 1919, nr 22 z wtorku 28 stycznia, s. 1.

48 Opis przebiegu nabożeństwa wraz z charakterystyką repertuaru zaprezentowanego przez ówczesny chór katedralny opublikowany został na łamach KP 1919, nr 23 ze środy 29 stycznia, s. 1 (artykuł zatytułowany *Pamięci bohatera. W rocznicę zgonu Jana Kilińskiego*). Zob. też artykuł *Nabożeństwo z powodu setnej rocznicy zgonu Jana Kilińskiego*, „Postęp” 1919, nr 24 z czwartku 30 stycznia, s. 1.

49 *Generał Dowbor-Muśnicki na obchodzie Kilińskiego na św. Łazarzu*, DP 1919, nr 23 ze środy 29 stycznia, s. 2. Zob. też DP 1919, nr 24 z czwartku 30 stycznia, s. 2 (tu artykuł zawierający relację z obchodów setnej rocznicy śmierci Jana Kilińskiego zorganizowanych 27 stycznia w poznańskiej Czytelnicy dla kobiet prowadzonej przez Ognisko Wielkopolanek).

50 Nie była to prapremiera tego utworu na poznańskiej scenie. Napisany przez Bałuckiego w 1892 roku dramat został wprowadzony do repertuaru Teatru Polskiego (premierą w sobotę 11 lutego 1893) w trakcie dyrekcji Franciszka Dobrowolskiego i w latach 1893–1896

nicowe celebracje, lecz także przenosiło na scenę idee i emocje wyrażane w różny sposób na poznańskich ulicach.

Utwór Bałuckiego był ciekawym przykładem popularnego ujęcia historycznych wątków, które na przełomie XIX i XX wieku współtworzyły kanon narodowo-niepodległościowej mitologii. Pod względem gatunkowym nie był typowym dramatem historycznym. Widoczne są nawiązania do melodramatu, komedii, a także „obrazów ludowych” i scen rodzajowych, które – jak zauważyła Dobrochna Ratajczakowa – „otworzyły szansę heroizmu przed ludowym bohaterem – szewcem”⁵¹. Akcja utworu rozgrywała się w Warszawie między 2 a 17 kwietnia 1794 roku i przedstawiała ciąg wydarzeń rozpoczynający się od przybycia emisariuszy Kościuszki z aktem ogłoszenia powstania aż do szturm i zdobycia pałacu ambasadora rosyjskiego Igelströma. W dość schematyczny i pozbawiony psychologicznej motywacji sposób Bałucki próbował oddać duszną i przesyconą zagrożeniem atmosferę ostatnich godzin przed wybuchem insurekcji, a także zaproponować widzowi atrakcyjne sceny zbiorowe związane z walkami ulicznymi oraz szturmem na siedzibę znienawidzonego rosyjskiego dostojnika. Jeśli rzeczywiście utwór Bałuckiego był „dramatyzacją *Pamiętników Kilińskiego*”⁵², to z całą pewnością zabiegi dramaturgiczne nie zmierzały w kierunku precyzyjnego nakreślenia konkretnych epizodów z dziejów insurekcji, lecz przede wszystkim służyły oddaniu zbiorowych emocji skon-

został zagrany z dużym powodzeniem kilkadziesiąt razy. *Kilińskiego* grano także w 1900 roku, w czasie dyrekcji Edmunda Rygiera. Szczególnie gorąco utwór był przyjmowany przez prowincjonalną publiczność Wielkopolski, Kujaw i Pomorza Zachodniego w trakcie letnich objazdów poznańskiego zespołu. Recenzję z poznańskiej premiery sztuki opublikował „Dziennik Poznański” 1893, nr 41 z niedzieli 19 lutego, s. 4–5. Zob. też: A. Przybyszewska, *Repertuar Teatru Polskiego w Poznaniu za dyrekcji Franciszka Dobrowolskiego (1883–1896)*, Biblioteka Raczyńskich, Poznań 2015, s. 154, 161, 192, 213; teje, „*Etyczny utylitarysta*”. *Edmund Rygier w Teatrze Polskim w Poznaniu (1896–1908)*, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2016, s. 332; K. Kurek, *Teatr poznański w podróży (1870–1900). Repertuary występów i źródła do dziejów sceny polskiej w zaborach pruskim i rosyjskim*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2019, *passim*.

- 51 D. Ratajczakowa, *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*, Wiedza o kulturze, Wrocław 1994, s. 198.
- 52 A. Kuligowska-Korzeniewska, „Patriotyczny” *Kiliński*, czyli *pośmiertne zwycięstwo Bałuckiego*, w: *Świat Michała Bałuckiego*, red. T. Budrewicz, Collegium Columbinum, Kraków 2002, s. 87–88. Problemami formalno-gatunkowymi utworu zajęła się A. Sobiecka, „*Kiliński*” *Michała Bałuckiego wobec wyznaczników gatunkowych dramatu historycznego*, w: *Dramat w historii – historia w dramacie*, red. K. Latawiec, R. Stachura-Lupa, J. Waligóra przy współpracy E. Łubieniekiej, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2009, s. 143–151.

centrowanych na wspólnotowym doświadczeniu wolności i zwycięstwa osiągniętego (choćby na chwilę) dzięki zbiorowemu wysiłkowi wszystkich grup społecznych. W trakcie spotkania członków sprzysiężenia Kiliński mówił:

Kiliński

[...] Panowie bracia! Wezwałem was tutaj, aby wam powiedzieć, że ważna chwila zbliża się dla nas mieszczan, rękodzielników, bo kiedy dotąd szlachta tylko stawiała do obrony Rzeczypospolitej, teraz i my mieszczenie pokażmy światu, że, równie jak szlachta, walczyć umiemy w obronie kraju, w obronie praw naszych i konstytucji.

Wszyscy

Wszyscy bić się będziemy i za ojczyznę życie nasze damy.

Kiliński

Niechże więc każdy z was pójdzie po warsztatach, po jatkach, po domach znajomych i objaśni tych, co nie wiedzą jeszcze, że naród powstaje i dlaczego. Niech wzmocnią słabych, zachęcą lękliwych, zawstydzą tchórzów, i jak wichur porwą za sobą jak najwięcej ludu.

Wszyscy

Pójdziemy – pójdziemy.

Kiliński

Niech każdy co może przygotuje żelastwa i wszelkiej broni, noże, tasaki, co znajdzie pod ręką, niech wyostrzy topory i szable, opatrzy strzelbinę, jaką ma.

Ks. Majer

(wychodzi na środek)

A przede wszystkim do spowiedzi, bo kto z Bogiem, to Bóg z nim. Wypowiadajacie się więc Panu Bogu z grzechów waszych, aby, kto padnie, miał żywot wieczny. Nie chrześcijańska to rzecz przelewać krew ludzką, ale Bóg widzi, że robimy to z potrzeby, w obronie własnej i rodzin naszych.

Kiliński

A więc we czwartek rano, rychło świt albo i przed świtaniem jeszcze niech każdy wyjdzie z czem może i gromadzi się albo przed kościołem ojców Bernardynów, albo koło świętego Krzyża, albo na Świętojerskiej, albo koło Saskiego placu, gdzie komu bliżej i łączy się z wojskiem naszym.

Jeden z mieszczan

A jeżeli kto nie ma nijakiej broni?

Sierakowski

To niech idzie z gołymi rękami, a broń sobie zdobędzie na wrogu⁵³.

Tak demokratyczna wizja niepodległościowego zrywu doskonale wpiły się w nastroje panujące w styczniu 1919 roku na ulicach Poznania. Związki te zauważył recenzent „Dziennika Poznańskiego”, który charakteryzował *Kilińskiego* jako „dla pokrzepienia serc pisaną”, „dobrą patriotyczną sztukę przeznaczoną dla szerokiej masy przeciętnej publiczności”. Sama sztuka, choć pozbawiona głębszych psychologicznych motywacji i przedstawiająca skrajnie uproszczoną wizję rewolucyjnego zrywu, posiadać miała spore walory widowiskowe, a „zewnątrznymi efektami usiłowała działać na wyobraźnię i uczucia widza”. Według recenzenta sam Bałucki myślał o wzmocnieniu efektów wizualnych i emocjonalnych

[...] wprowadzając olbrzymie masy ludzi na scenę, ukazując ich przy radzie, w gwarze konspiracji, w zgiełku bitwy, wyodrębniając z tej masy kilka wybitnych figur, a wszelkie światła skupiając na postaci bohatera, portret którego [...] skreślił możliwie zgodnie z tem wyobrażeniem, jakie ustaliło się w duszy przeciętnego widza⁵⁴.

53 *Kiliński*. Obraz dramatyczny w pięciu aktach przez Jana Załęgę, nakładem redakcji „Kuryera Polskiego”, Kraków 1893, s. 57–58. Warto przypomnieć, iż teatralny maszynopis utworu, pochodzący prawdopodobnie z początku XX wieku, znajduje się w zbiorach Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu (sygn. Rkp. T-3274, papier zapisany jednostronnie, k. 1–155). Na pierwszej stronie maszynopisu umieszczono tytuł „*Kiliński*. Obraz historyczny w 5-ciu aktach Michała Bałuckiego”.

54 *Z teatru*, DP 1919, nr 23 ze środy 29 stycznia, s. 2.



51. Powstanie wielkopolski – fotografia pozowana w mundurze. Fot. R.S. Ulatowski. Ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego.

W przedstawieniu brał udział niemal cały zespół, choć szczególną uwagę publiczności i recenzentów zwracał Władysław Stoma w tytułowej roli – „piękny w masce, a w interpretacji stosujący się do wymagań Bałuckiego”⁵⁵. Wielu widzów oglądających spektakl i „z zapałem oklaskujących poszczególne sceny”⁵⁶ wiedziało, iż aktor grający Kilińskiego na przełomie 1918 i 1919 roku walczył z Niemcami jako żołnierz powstania wielkopolskiego. Ten niemal symboliczny związek, scalający artystyczną kreację z historycznym konkretem, nie tylko budził szczególne emocje siedzących na widowni osób, lecz także sytuował poznańską scenę w samym centrum politycznych zdarzeń. Nie bez powodu Stoma po latach wspominał, iż usytuowany dziś przy ulicy 27 Grudnia 8/10 gmach był w najtrudniejszych czasach „instytucją społeczno-narodową”, „chlubą nie tylko miasta, ale i całej ziemi wielkopolskiej”⁵⁷.

55 Cz.K., *W teatrze poznańskim*, KP 1919, nr 23 ze środy 29 stycznia, s. 1–2. Warto przypomnieć, iż Władysław Stoma (właśc. W. Łuczak; 1888–1968) był ostatnim przedwojennym (sezon 1938/39) i pierwszym powojennym dyrektorem Teatru Polskiego w Poznaniu.

56 Tamże, s. 2.

57 W. Stoma, „*Zdziebko*” o teatrze, w: *Poznańskie wspominki. Starzy poznaniacy opowiadają*, przedmowa J. Maciejewski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1960, s. 236.

ANEKS

Rekonstrukcja repertuaru dziennego Teatru Polskiego w Poznaniu zaprezentowanego od 22 sierpnia 1918 do 1 lutego 1919 roku w trakcie dyrekcji Bolesława Szczurkiewicza⁵⁸

1918

- 22 VIII – *Klub kawalerów*, kom. w 3 a. Michała Bałuckiego. Reż. Bolesław Szczurkiewicz (premiera)
- 23, 24 VIII – *Klub kawalerów*, kom. w 3 a. Michała Bałuckiego. Reż. Bolesław Szczurkiewicz
- 25 VIII – godz. 15.00: *Świerszcz za kominem*, kom. w 3 a. według utworu Charlesa Dickensa.
godz. 19.15: *Klub kawalerów*, kom. w 3 a. Michała Bałuckiego.
- 27 VIII – *Tamten*, dramat w 5 a. Gabrieli Zapolskiej.
- 28, 29 VIII – *Odrodzenie*, kom. w 3 a. Franza Koppel-Ellfelda i Franza Schönthana (tytuł oryg. *Renaissance*).
- 30, 31 VIII – *Klub kawalerów*, kom. w 3 a. Michała Bałuckiego.
- 1 IX – godz. 15.00: *Pod gwiazdzistą banderą*, wodewil z tańcami w 5 a. Cyryła Danielewskiego.
godz. 19.15: *Klub kawalerów*, kom. w 3 a. Michała Bałuckiego.
- 2 IX – *Tamten*, dramat w 5 a. Gabrieli Zapolskiej.
- 3 IX – *Odrodzenie*, kom. w 3 a. Franza Koppel-Ellfelda i Franza Schönthana (tytuł oryg. *Renaissance*).
- 4 IX – *Świerszcz za kominem*, kom. w 3 a. według utworu Charlesa Dickensa.
- 5 IX – *Klub kawalerów*, kom. w 3 a. Michała Bałuckiego.
- 6 IX – *Tamten*, dramat w 5 a. Gabrieli Zapolskiej.

58 Autorzy opracowań dotyczących dyrekcji Bolesława Szczurkiewicza w sezonie 1918/19 podawali do tej pory wyłącznie daty i podstawowe dane dotyczące kolejnych premier. Ze względu na podejmowaną tutaj problematykę zdecydowałem się na chronologiczną rekonstrukcję kompletnego repertuaru dziennego zagranego w omawianym okresie. Takie rozwiązanie pozwoli dokładniej spojrzeć na rytm ówczesnego życia teatralnego z perspektywy najważniejszych wydarzeń społeczno-politycznych. Zestawienie sporządzone zostało na podstawie „doniesień teatralnych” zamieszczanych regularnie na łamach „Dziennika Poznańskiego” 1918, nr 189–299; 1919, nr 2–26. W kilku przypadkach korzystałem z informacji opublikowanych przez „Kurier Poznański” oraz „Gońca Wielkopolskiego”.

- 7 IX – *Klub kawalerów*, kom. w 3 a. Michała Bałuckiego.
- 8 IX – godz. 15.00: *Pod gwiazdzistą banderą*, wodewil z tańcami w 5 a. Cyryła Danielewskiego.
godz. 19.15: *Odrodzenie*, kom. w 3 a. Franza Koppel-Ellfelda i Franza Schönthana (tytuł oryg. *Renaissance*).
- 9 IX – *Klub kawalerów*, kom. w 3 a. Michała Bałuckiego.
- 10 IX – *Tamten*, dramat w 5 a. Gabrieli Zapolskiej.
- 11 IX – *Odrodzenie*, kom. w 3 a. Franza Koppel-Ellfelda i Franza Schönthana (tytuł oryg. *Renaissance*).
- 12 IX – *Milady czyli Polka w Ameryce*, dramat w 3 a. Stanisława Kozłowskiego. Reż. Franciszek Ryll.
- 13, 14 IX – *Milady czyli Polka w Ameryce*, dramat w 3 a. Stanisława Kozłowskiego.
- 15 IX – godz. 15.00: *Pod gwiazdzistą banderą*, wodewil z tańcami w 5 a. Cyryła Danielewskiego.
godz. 19.00: *Milady czyli Polka w Ameryce*, dramat w 3 a. Stanisława Kozłowskiego.
- 16 IX – *Klub kawalerów*, kom. w 3 a. Michała Bałuckiego.
- 17, 18 IX – *Milady czyli Polka w Ameryce*, dramat w 3 a. Stanisława Kozłowskiego.
- 19 IX – *Diabeł*, kom. w 3 a. Ferencza Molnára (właśc. Ferencza Neumann; tytuł oryg. *Az ördög*). Reż. Bolesław Szczurkiewicz.
- 20, 21 IX – *Diabeł*, kom. w 3 a. Ferencza Molnára (właśc. Ferencza Neumann; tytuł oryg. *Az ördög*).
- 22 IX – godz. 15.00: *Tamten*, dramat w 5 a. Gabrieli Zapolskiej.
godz. 19.15: *Milady czyli Polka w Ameryce*, dramat w 3 a. Stanisława Kozłowskiego.
- 23 IX – *Diabeł*, kom. w 3 a. Ferencza Molnára (właśc. Ferencza Neumann; tytuł oryg. *Az ördög*).
- 24 IX – *Milady czyli Polka w Ameryce*, dramat w 3 a. Stanisława Kozłowskiego.
- 25 IX – *Tamten*, dramat w 5 a. Gabrieli Zapolskiej.
- 26 IX – *Klub kawalerów*, kom. w 3 a. Michała Bałuckiego.
- 27 IX – *Diabeł*, kom. w 3 a. Ferencza Molnára (właśc. Ferencza Neumann; tytuł oryg. *Az ördög*).
- 8 IX – *Milady czyli Polka w Ameryce*, dramat w 3 a. Stanisława Kozłowskiego.

- 29 IX – godz. 15.00: *Klub kawalerów*, kom. w 3 a. Michała Bałuckiego.
godz. 19.15: *Diabeł*, kom. w 3 a. Ferencza Molnára (właśc. Ferencza Neumanna; tytuł oryg. *Az ördög*).
- 30 IX – *Milady czyli Polka w Ameryce*, dramat w 3 a. Stanisława Kozłowskiego.
- 1 X – *Diabeł*, kom. w 3 a. Ferencza Molnára (właśc. Ferencza Neumanna; tytuł oryg. *Az ördög*).
- 3 X – oficjalna inauguracja sezonu artystycznego 1918/19
(premiera) *Kordian*, część pierwsza trylogii Juliusza Słowackiego (w tytułowej roli Władysław Bracki). Reż. Bolesław Szczurkiewicz, dekoracje Wiktor Gosieniecki.
- 4, 5 X – *Kordian*, część pierwsza trylogii Juliusza Słowackiego.
- 6 X – godz. 15.00: *Tamten*, dramat w 5 a. Gabrieli Zapolskiej.
godz. 19.15: *Milady czyli Polka w Ameryce*, dramat w 3 a. Stanisława Kozłowskiego.
- 7 X – *Kordian*, część pierwsza trylogii Juliusza Słowackiego.
- 8 X – *Diabeł*, kom. w 3 a. Ferencza Molnára (właśc. Ferencza Neumanna; tytuł oryg. *Az ördög*).
- 9 X – *Kordian*, część pierwsza trylogii Juliusza Słowackiego (początek występów gościnnych Michała Tarasiewicza w roli Kordiana).
- 10 X – *Milady czyli Polka w Ameryce*, dramat w 3 a. Stanisława Kozłowskiego.
- 11, 12 X – *Kordian*, część pierwsza trylogii Juliusza Słowackiego.
- 13 X – godz. 15.00: *Milady czyli Polka w Ameryce*, dramat w 3 a. Stanisława Kozłowskiego.
godz. 19.15: *Kordian*, część pierwsza trylogii Juliusza Słowackiego.
- 14 X – *Kordian*, część pierwsza trylogii Juliusza Słowackiego.
- 15 X – *Diabeł*, kom. w 3 a. Ferencza Molnára (właśc. Ferencza Neumanna; tytuł oryg. *Az ördög*).
- 16 X – *Kordian*, część pierwsza trylogii Juliusza Słowackiego.
- 7 X – *Śluby panieńskie, czyli magnetyzm serca*, kom. w 5 a. wierszem
(premiera) Aleksandra Fredry (gościnnie Michał Tarasiewicz w roli Gustawa).
- 18, 19 X – *Śluby panieńskie, czyli magnetyzm serca*, kom. w 5 a. wierszem Aleksandra Fredry.

- 20 X – godz. 15.00: *Milady czyli Polka w Ameryce*, dramat w 3 a. Stanisława Kozłowskiego.
godz. 19.15: *Kordian*, część pierwsza trylogii Juliusza Słowackiego.
- 21 X – *Śluby panińskie, czyli magnetyzm serca*, kom. w 5 a. wierszem Aleksandra Fredry.
- 22 X – *Kordian*, część pierwsza trylogii Juliusza Słowackiego.
- 23 X – *Śluby panińskie, czyli magnetyzm serca*, kom. w 5 a. wierszem Aleksandra Fredry.
- 24 X – *Fantazy, czyli Nowa Dejanira*, dramat w 5 a. Juliusza Słowackiego (premiera) go (gościnnie Michał Tarasiewicz w tytułowej roli).
- 25, 26 X – *Fantazy, czyli Nowa Dejanira*, dramat w 5 a. Juliusza Słowackiego.
- 27 X – godz. 15.00: *Klub kawalerów*, kom. w 3 a. Michała Bałuckiego.
godz. 19.15: *Śluby panińskie, czyli magnetyzm serca*, kom. w 5 a. wierszem Aleksandra Fredry.
- 28 X – *Fantazy, czyli Nowa Dejanira*, dramat w 5 a. Juliusza Słowackiego.
- 29 X – *Kordian*, część pierwsza trylogii Juliusza Słowackiego.
- 30 X – *Śluby panińskie, czyli magnetyzm serca*, kom. w 5 a. wierszem Aleksandra Fredry.
- 31 X – *Sędziowie*, trag. Stanisława Wyspiańskiego; *Warszawianka*. (premiera) *Pieśń z roku 1831* Stanisława Wyspiańskiego (gościnnie Michał Tarasiewicz w roli Chłopickiego).
- 1, 2 XI – *Sędziowie*, trag. Stanisława Wyspiańskiego; *Warszawianka*. *Pieśń z roku 1831* Stanisława Wyspiańskiego.
- 3 XI – godz. 15.00: *Kordian*, część pierwsza trylogii Juliusza Słowackiego (ostatni gościnny występ Michała Tarasiewicza w tytułowej roli).
godz. 19.15: *Sędziowie*, trag. Stanisława Wyspiańskiego; *Warszawianka*. *Pieśń z roku 1831* Stanisława Wyspiańskiego.
- 4 XI – *Śluby panińskie, czyli magnetyzm serca*, kom. w 5 a. wierszem Aleksandra Fredry (ostatni występ Michała Tarasiewicza w roli Gustawa).
- 5, 6 XI – *Sędziowie*, trag. Stanisława Wyspiańskiego; *Warszawianka*. *Pieśń z roku 1831* Stanisława Wyspiańskiego (ostatni występ gościnny Michała Tarasiewicza w roli Chłopickiego).

- 7 XI – *Wicek i Wacek*, kom. w 4 a. Zygmunta Przybylskiego.
(premiera)
- 8, 9 XI – *Wicek i Wacek*, kom. w 4 a. Zygmunta Przybylskiego.
- 10 XI – godz. 15.00: *Klub kawalerów*, kom. w 3 a. Michała Bałuckiego.
godz. 19.15: *Wicek i Wacek*, kom. w 4 a. Zygmunta Przybylskiego.
- 11 XI – *Diabeł*, kom. w 3 a. Ferencza Molnára (właśc. Ferencza Neumann; tytuł oryg. *Az ördög*).
- 12 XI – *Wicek i Wacek*, kom. w 4 a. Zygmunta Przybylskiego.
- 13 XI – *Kordian*, część pierwsza trylogii Juliusza Słowackiego (w tytułowej roli ponownie Władysław Bracki).
- 15 XI – *Ułani księcia Józefa*, krotchwila w 4 a. ze śpiewami i tańcami
(premiera) L. Mazura (?). Reż. Kajetan Kopczyński.
- 16 XI – *Ułani księcia Józefa*, krotchwila w 4 a. ze śpiewami i tańcami
L. Mazura (?).
- 17 XI – godz. 15.00 – *Kordian*, część pierwsza trylogii Juliusza Słowackiego.
godz. 19.15 – *Ułani księcia Józefa*, krotchwila w 4 a. ze śpiewami i tańcami L. Mazura (?).
- 18 XI – *Wicek i Wacek*, kom. w 4 a. Zygmunta Przybylskiego.
- 19 XI – *Ułani księcia Józefa*, krotchwila w 4 a. ze śpiewami i tańcami
L. Mazura (?).
- 20 XI – *Milady czyli Polka w Ameryce*, dramat w 3 a. Stanisława Koźłowskiego.
- 21 XI – *Wicek i Wacek*, kom. w 4 a. Zygmunta Przybylskiego.
- 22, 23 XI – *Ułani księcia Józefa*, krotchwila w 4 a. ze śpiewami i tańcami
L. Mazura (?).
- 24 XI – godz. 15.00: *Wicek i Wacek*, kom. w 4 a. Zygmunta Przybylskiego.
godz. 19.15: *Ułani księcia Józefa*, krotchwila w 4 a. ze śpiewami i tańcami L. Mazura (?).
- 26 XI – *Wesele*, dramat w 3 a. Stanisława Wyspiańskiego. Reż. Bolesław Szczurkiewicz.
(premiera)
- 27, 28, 29, – *Wesele*, dramat w 3 a. Stanisława Wyspiańskiego.
- 30 XI
- 1 XII – godz. 15.00: *Wicek i Wacek*, kom. w 4 a. Zygmunta Przybylskiego.

- godz. 19.15: *Ułani księcia Józefa*, krotchwila w 4 a. ze śpiewami i tańcami L. Mazura (?).
- 2 XII – *Ułani księcia Józefa*, krotchwila w 4 a. ze śpiewami i tańcami L. Mazura (?).
- 3 XII – *Wesele*, dramat w 3 a. Stanisława Wyspiańskiego; przed spektaklem zaplanowano „wykład dr. Gantkowskiego” poświęcony interpretacjom utworu.
- 4 XII – godz. 15.00 i 19.15: *Obrona Częstochowy*, obraz historyczny Józefa Popławskiego (na podstawie fragmentów *Potopu* Henryka Sienkiewicza).
- 5 XII – godz. 15.00: *Obrona Częstochowy*, obraz historyczny Józefa Popławskiego (na podstawie fragmentów *Potopu* Henryka Sienkiewicza).
- godz. 19.15: *Wesele*, dramat w 3 a. Stanisława Wyspiańskiego.
- 6 XII – *Ułani księcia Józefa*, krotchwila w 4 a. ze śpiewami i tańcami L. Mazura (?).
- 7 XII – *Wesele*, dramat w 3 a. Stanisława Wyspiańskiego.
- 8 XII – godz. 15.00: *Obrona Częstochowy*, obraz historyczny Józefa Popławskiego (na podstawie fragmentów *Potopu* Henryka Sienkiewicza).
- godz. 19.15: *Wesele*, dramat w 3 a. Stanisława Wyspiańskiego.
- 9 XII – *Ułani księcia Józefa*, krotchwila w 4 a. ze śpiewami i tańcami L. Mazura (?).
- 10 XII – *Wesele*, dramat w 3 a. Stanisława Wyspiańskiego.
- 11 XII – *Sędziowie*, trag. Stanisława Wyspiańskiego; *Warszawianka. Pieśń z roku 1831* Stanisława Wyspiańskiego (w roli Chłopskiego Włodzimierz Jewasiński).
- 12, 13 XII – *Wesele*, dramat w 3 a. Stanisława Wyspiańskiego.
- 14 XII – *Sędziowie*, trag. Stanisława Wyspiańskiego; *Warszawianka. Pieśń z roku 1831* Stanisława Wyspiańskiego.
- 15 XII – godz. 15.00: *Obrona Częstochowy*, obraz historyczny Józefa Popławskiego (na podstawie fragmentów *Potopu* Henryka Sienkiewicza).
- godz. 19.15: *Ułani księcia Józefa*, krotchwila w 4 a. ze śpiewami i tańcami L. Mazura (?).
- 16 XII – *Wesele*, dramat w 3 a. Stanisława Wyspiańskiego.

- 17 XII – *Ułani księcia Józefa*, krotchwila w 4 a. ze śpiewami i tańcami L. Mazura (?).
- 18 XII – *Wesele*, dramat w 3 a. Stanisława Wyspiańskiego.
- 19 XII – *Sędziowie*, trag. Stanisława Wyspiańskiego; *Warszawianka. Pieśń z roku 1831* Stanisława Wyspiańskiego.
- 21 XII – *Betlejem polskie*, jasełka w 3 a. z 2 intermediami Lucjana Ry-
(premiera) dla. Reż. Kajetan Kopczyński, dekoracje Wiktor Gosieniecki.
- 22, 23, 25, – *Betlejem polskie*, jasełka w 3 a. z 2 intermediami Lucjana Ry-
26, 27 XII dla (w dniach 22, 25, 26 i 27 XII po dwa spektakle dziennie,
godz. 15.00 i 19.00; 23 XII grano tylko raz, o godz. 19.00).
- 28 XII – z powodu walk w mieście odwołano zaplanowane na ten
dzień przedstawienia *Betlejem polskiego* i *Wesela*.
- 29 XII – godz. 15.00: *Betlejem polskie*, jasełka w 3 a. z 2 intermediami
Lucjana Rydla.
godz. 19.00: *Wicek i Wacek*, kom. w 4 a. Zygmunta Przybył-
skiego.
- 30 XII – godz. 15.00: „na dochód artystów” – *Betlejem polskie*, jasełka
w 3 a. z 2 intermediami Lucjana Rydla.
godz. 19.00: *Sędziowie*, trag. Stanisława Wyspiańskiego.
Warszawianka. Pieśń z roku 1831 Stanisława Wyspiańskiego.
- 31 XII – *Betlejem polskie*, jasełka w 3 a. z 2 intermediami Lucjana
Rydla.

1919

- 2 I – *Betlejem polskie*, jasełka w 3 a. z 2 intermediami Lucjana
Rydla.
- 3 I – *Sędziowie*, trag. Stanisława Wyspiańskiego.
Warszawianka. Pieśń z roku 1831 Stanisława Wyspiańskiego.
- 4 I – *Milady czyli Polka w Ameryce*, dramat w 3 a. Stanisława Ko-
złowskiego.
- 5 I – godz. 15.00: *Betlejem polskie*, jasełka w 3 a. z 2 intermediami
Lucjana Rydla.
godz. 19.00: *Ułani księcia Józefa*, krotchwila w 4 a. ze śpiewa-
mi i tańcami L. Mazura (?).
- 6 I – godz. 15.00 i 19.00: *Betlejem polskie*, jasełka w 3 a. z 2 interme-
diami Lucjana Rydla.

- 7 I – *Carewicz*, dramat w 3 a. Gabrieli Zapolskiej.
(premiera)
- 8, 9 I – *Carewicz*, dramat w 3 a. Gabrieli Zapolskiej.
- 10 I – *Betlejem polskie*, jasełka w 3 a. z 2 intermediami Lucjana Rydla.
- 11 I – *Carewicz*, dramat w 3 a. Gabrieli Zapolskiej.
- 12 I – godz. 15.00: *Betlejem polskie*, jasełka w 3 a. z 2 intermediami Lucjana Rydla.
godz. 19.00: *Wesele*, dramat w 3 a. Stanisława Wyspiańskiego.
- 13 I – *Carewicz*, dramat w 3 a. Gabrieli Zapolskiej.
- 14 I – *Betlejem polskie*, jasełka w 3 a. z 2 intermediami Lucjana Rydla.
- 15 I – *Carewicz*, dramat w 3 a. Gabrieli Zapolskiej.
- 16 I – *Betlejem polskie*, jasełka w 3 a. z 2 intermediami Lucjana Rydla.
- 17, 18 I – *Carewicz*, dramat w 3 a. Gabrieli Zapolskiej.
- 19 I – godz. 15.00: *Betlejem polskie*, jasełka w 3 a. z 2 intermediami Lucjana Rydla.
godz. 19.00: *Carewicz*, dramat w 3 a. Gabrieli Zapolskiej.
- 20 I – *Betlejem polskie*, jasełka w 3 a. z 2 intermediami Lucjana Rydla.
- 21 I – *Carewicz*, dramat w 3 a. Gabrieli Zapolskiej.
- 22 I – *Betlejem polskie*, jasełka w 3 a. z 2 intermediami Lucjana Rydla.
- 23 I – *Carewicz*, dramat w 3 a. Gabrieli Zapolskiej.
- 24 I – *Betlejem polskie*, jasełka w 3 a. z 2 intermediami Lucjana Rydla.
- 25 I – *Carewicz*, dramat w 3 a. Gabrieli Zapolskiej.
- 26 I – godz. 15.00 i 19.00: *Betlejem polskie*, jasełka w 3 a. z 2 intermediami Lucjana Rydla.
- 27 I – *Kiliński*, obraz historyczny w 5 a. Michała Bałuckiego.
(premiera)
- 28, 29 I – *Kiliński*, obraz historyczny w 5 a. Michała Bałuckiego.
- 30 I – *Betlejem polskie*, jasełka w 3 a. z 2 intermediami Lucjana Rydla.
- 31 I – *Kiliński*, obraz historyczny w 5 a. Michała Bałuckiego.
- 1 II – *Kiliński*, obraz historyczny w 5 a. Michała Bałuckiego.

DELEGACJA Z BELUDŹYSTANU,
CZYLI MIEJSKI PERFORMANS ROMUALDA GANTKOWSKIEGO (1924)



Biografia Romualda Gantkowskiego (1903–1989) może dziś zainteresować zarówno badaczy dziejów teatru, jak i kina¹. Warto przypomnieć, iż ten aktor, reżyser, scenarzysta, producent filmowy i specjalista od dubbingu swą karierę artystyczną rozpoczął w 1923 roku w stolicy Wielkopolski, na scenie Teatru Polskiego. Był absolwentem Wydziału Dramatycznego Konserwatorium Muzycznego w Poznaniu, gdzie kształtował swój warsztat aktorski m.in. pod opieką Romana Żelazowskiego i Nuny Młodziejowskiej-Szczurkiewiczowej². Poznańska publiczność mogła w tym okresie zobaczyć Gantkowskiego m.in. w rolach: Rycerza Czarnego (*Wesele* S. Wyspiańskiego, premiera 31 października 1924), Horacego (*Gra miłości i śmierci* R. Rollanda, premiera 25 czerwca 1926), Lucypera (*Uczta Herodiady* J. Kasprowicza, premiera 29 września 1926), Pankracego (*Nie-boska komedia* Z. Kasińskiego, premiera 30 listopada 1926). W 1927 roku artysta wyjechał do Berlina, gdzie uczył się reżyserii u M. Reinhardta, a także kierował objazdowym zespołem grającym w centrach polonijnych. Doświadczenia zdobyte w Niemczech postanowił wykorzystać za oceanem. W 1929 roku wyjechał do Stanów Zjednoczonych i występował dla Polaków m.in. w Chicago i Nowym Jorku. Bankructwo teatralnego przedsiębiorstwa (1930) skłoniło go do podjęcia nowych wyzwań zawodowych. Zajął się dubbingiem (w języku polskim i niemieckim) i związał z wytwórnią Astoria Studio Pa-

1 *Słownik biograficzny teatru polskiego 1910–2000*, t. 3: A–Ł, red. zbior., Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2017, s. 300–301.

2 Z. Wilski, *Polskie szkolnictwo teatralne 1811–1944*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków 1978, s. 163.



52. Romuald Gantkowski (po prawej) w towarzystwie Ludwika Solkiego w 1938 roku. Ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego.

ramount (oddział w Nowym Jorku)³. Latem 1930 roku wyjechał do Francji, gdzie słynna wytwórnia otwierała swój europejski oddział. Gantkowski pracował tam (jako aktor, reżyser i producent) do 1934 roku. Powrócił do Polski, gdzie niemal całkowicie poświęcił się reżyserii i produkcji filmowej (m.in. współtworząc Polską Spółkę Filmową⁴), manifestując aktywnością środowiskową swoje poparcie dla ówczesnych władz i idei państwa narodowego. W następnych latach, wykorzystując polityczną koniunkturę, wyreżyserował m.in. dwa filmy fabularne (*Płomienne serca*, 1937; *Dziewczyna szuka miłości*, 1938), które historycy kina uważają za „przykład ścisłej współpracy branży filmowej z rządem”⁵. Szczególne znaczenie w jego dorobku ma „film oświatowy” zatytułowany *Geniusz sceny* (1939), w którym zaprezentowany został wykład Adama Grzymały-Siedleckiego zilustrowany trzynastoma fragmentami najwybitniejszych kreacji aktorskich Ludwika Solskiego, które znakomity artysta odegrał „przed obiektywem kamery Alberta Wywerki, w maju 1938 roku”⁶. Po wybuchu II wojny światowej znalazł się we Francji, gdzie – jako kierownik Sekcji Kinematograficznej i Teatralnej przy Rządzie Polskim – zajmował się produkcją filmów propagandowych. Po przyjeździe do Stanów Zjednoczonych (1940) kontynuował swoją działalność producencką i reżyserską. Jednym z jego najważniejszych dzieł był, zrealizowany w 1943 roku, film krajoznawczo-propagandowy pt. *The Land of My Mother (Kraj mojej matki)*. Narratorką była córka polskiej noblistki – Eve Curie (1904–2007), która emocjonalnym i podniosłym tonem opowiadała o historii Polski, „akcentując utracone bogactwo zabytków dawnej historii i kultury narodu”⁷. Gantkowski wykorzystał tu m.in. unikatowe, kolorowe ujęcia przedwojennych polskich miast i regionów kręcone w latach 1938–

3 K.F., *Pierwszy Polak przed mikrofonem wytwórni amerykańskiej*, „Kino. Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 9 z niedzieli 3 marca, s. 11, 15.

4 „Ośrodek produkcyjny Polska Spółka Filmowa, którego znak firmowy zdobił orzeł z rozwiniętymi husarskimi skrzydłami, a główną cechą była aryjskość, powstał w 1936 roku, by przetworzyć na język filmu lansowane przez koła rządowe hasło o szczególnym znaczeniu wojska w życiu narodu”. Zob. B. Armatys, L. Armatys, W. Stradomski, *Historia filmu polskiego*, t. II: 1930–1939, red. J. Toeplitz, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988, s. 280.

5 Tamże, s. 281. Zob. też: T. Lubelski, *Historia kina polskiego 1895–2014*, Universitas, Kraków 2015, s. 118–119.

6 B. Armatys, L. Armatys, W. Stradomski, *Historia filmu polskiego*, t. II, s. 295–296.

7 *Historia filmu polskiego*, t. III: 1939–1956, red. J. Toeplitz, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974, s. 59–60. Komentarz wypowiediany przez narratorkę napisał Jan Lechoń.

1939 na potrzeby reportażu *Beautiful Poland*, promującego Rzeczpospolitą na Wystawie Światowej w Nowym Jorku w 1939 roku⁸.

Po 1945 roku Gantkowski pozostał w Stanach Zjednoczonych. Reżyserował i grał na scenach polonijnych, a także wykładał w Pepperdine University w Kalifornii.

Intrygującą i bogatą biografię Romualda Gantkowskiego współtworzy ciekawy epizod, który znakomicie ilustruje „poznański okres” w jego karierze. Między innymi dzięki barwnym wspomnieniom Aleksandra Janty-Pończyńskiego (1908–1974) wiemy, iż w trakcie pracy w Teatrze Polskim (1923–1927) młody wtedy aktor emanował „porywającym temperamentem urodzonego prowodyra”, „posiadał tupet doprawdy nieporównany, bezczelność właściwie niesamowitą i pozwalał sobie na rzeczy, które na pewno nikomu poza nim nie potrafiłyby ująć w Poznaniu”⁹. Efektem takiej postawy był niezwykle żart, który z dzisiejszej perspektywy mógłby być postrzegany jako swoisty miejski performans, jako świadome i precyzyjnie przygotowane działanie w przestrzeni miejskiej, nastawione na bezpośredni udział mieszkańców, realizowane w przestrzeni nasyconej historycznymi znaczeniami, prowokacyjnie demaskujące i ośmieszające społeczne formy zachowań. W czerwcu 1924 roku Gantkowski, wraz z grupą utalentowanych teatralnie studentów Uniwersytetu Poznańskiego, wystawił na próbę poczucie humoru i tolerancję wielu obywateli stolicy Wielkopolski.

Korzystając z aparatu zarejestrowanego poza granicami miasta Gantkowski zadzwonił do redakcji poznańskich gazet, władz miasta oraz Wojewódzkiego Wydziału Bezpieczeństwa. Poinformował, iż jest urzędnikiem wydziału prasowego Ministerstwa Spraw Zagranicznych, który otrzymał zadanie nadzorowania nieoficjalnej wizyty misji dyplomatycznej Beludżystanu. Aktor wyjaśnił, iż Beludżystan to kraj „leżący w Azji na południowy wschód równiny Iranu”, a wywodzących się z arystokratycznych rodów gości przyjmie „Polsko-Tureckie Towarzystwo”. Członkowie misji mieli rzekomo przyjechać wprost z trwającej (od 23 kwietnia 1924) Wystawy Imperium Brytyjskiego na Wembley Park¹⁰. Krótkie zapowiedzi wizyty zostały opublikowane w poznańskich gazetach (m.in. „Przeglądzie Porannym” i „Kurierze Poznańskim”). Dzięki wspomnieniom Janty-Pończyńskiego wie-

8 Autorami barwnych zdjęć byli Stanisław Lipiński i Stanisław Urbanowicz.

9 A. Janta-Pończyński, *Duch niespokojny*, „Gryf”, Londyn 1957, s. 96.

10 K. Ołdziejewski, *Wystawy powszechne. Ich historia, organizacja, położenie prawne i wartość społeczno-gospodarcza*, nakładem Związku Towarzystw Kupieckich, Poznań 1928, s. 34–38.

my, iż role książąt „wzięli na siebie Feliks Bogusławski (student Wydziału Rolniczego) oraz Janusz Wilatowski (student prawa), Henryk Roguski (Wydział Rolniczy) wystąpić miał w charakterze boya, N. Kałużniacki natomiast (student chemii) jako towarzyszący misji sekretarz, czy też radca”¹¹.

Wczesnym rankiem w czwartek 12 czerwca 1924 roku, w jednej z wili na poznańskiej Starołęce, wszyscy współtwórcy opisywanego zdarzenia dokonali charakteryzacji, a także przebrali się w kostiumy pozyskane wcześniej przez Gantkowskiego z teatralnych magazynów. Cała „delegacja” wsiadła do specjalnie wypożyczonej limuzyny francuskiej firmy Berliet. W pojeździe – jak relacjonował kilka dni później „Dziennik Poznański” – „znajdowało się trzech osobników w turbanach, szofer oraz pan w cylindrze”. Mieli to być „członkowie rządu Beludżystanu”, „jakiś książę krwi dynastii Beri” wraz z przedstawicielem rządu polskiego¹². Kiedy około godziny 11.00 samochód pojawił się pod budynkiem dworca głównego „już biegła za nim zaciekawiona gawieź a grupki ludzi przystawały i komentowały ten przyjazd niezwykle gości”¹³. Przed dworcem „delegacji” zameldował się ubrany w odświętny mundur oficer policji, który zapewnił o podjęciu specjalnych działań zabezpieczających pobyt niecodziennych gości. Pierwszym, zaplanowanym przez Gantkowskiego, punktem programu wizyty było zwiedzanie Zamku Cesarskiego i spotkanie z pracownikami Uniwersytetu Poznańskiego. Samochód od dworca eskortowała policja konna. Sam Gantkowski wmieszał się w tłum i z bezpiecznej odległości obserwował przebieg zdarzeń. Przed wejściem do Zamku „stał intendent gmachu w towarzystwie jednego z dziekanów uniwersytetu, obaj w żakietach i ze świtą, w której można było zauważyć nawet kilku profesorów”¹⁴. Po spotkaniu i rozmowach (w języku francuskim) z przedstawicielami poznańskiej uczelni wolno jadąca limuzyna przystanąła na chwilę przed gmachami Teatru Wielkiego i Teatru Polskiego. W trakcie przejazdu ulicą 27 Grudnia zgromadził się „olbrzymi tłum, tak, że tramwaje stanęły na parę minut”¹⁵. „Delegacja” zatrzymała się na dłużej przy zakładzie fotograficznym Stanisława Markiewicza, który – uprzedzony przez Gantkowskiego o planach „dokonania migawkowego zdjęcia wycieczki zagranicz-

11 A. Janta-Pończyński, *Duch niespokojny*, s. 97.

12 „Dziennik Poznański” 1924, nr 137 z niedzieli 15 czerwca, s. 3.

13 A. Janta-Pończyński, *Duch niespokojny*, s. 100.

14 Tamże, s. 101.

15 „Dziennik Poznański” 1924, nr 137 z niedzieli 15 czerwca, s. 3.



53. Ulica 27 Grudnia i fragment placu Wolności w Poznaniu na fotografii z 1932 roku. Ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego.



54. Hotel Bazar w Poznaniu wraz z fragmentem dzisiejszej ulicy I.J. Paderewskiego. Stan z lat trzydziestych XX wieku. Fot. J. Puciński, Poznań. Ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego.

nej¹⁶ – przystroił wejście do swojego atelier girlandami, a na chodniku ułożył purpurowy dywan. Po wykonaniu zdjęć – jak pisał Aleksander Janta – „goście stali się przedmiotem spontanicznej owacji olbrzymiego tłumu, który tym razem zatamował wszelki ruch kołowy”¹⁷. Niecodzienna delegacja odwiedziła także jeden ze sklepów z tytoniem, usytuowany obok placu Wolności. Podobno jeden z „beludżystańskich arystokratów” zapragnął kupić paczkę papierosów. Poruszony właściciel sklepu hojnie obdarował niezwykłych klientów nie tylko papierosami, lecz także zapasem markowych cygar, licząc zapewne na profity wynikające z tak niecodziennej reklamy jego firmy. Główni bohaterowie musieli zapewne stopniowo „wychodzić z roli”, skoro po polsku zaczęli rozmawiać z otaczającymi limuzynę ludźmi, narażając się na zbyt szybkie zdemaskowanie. Korespondent „Gońca Wielkopolskiego” napisał, iż na pytania dotyczące tak dobrej znajomości języka polskiego „goście” odpowiadali: „nauczyliśmy się w drodze z Zbąszynia do Poznania”¹⁸.

Do zdemaskowania nie doszło i „delegacja” mogła bez przeszkód zrealizować ostatnie punkty swojej „wizyty” – zwiedzanie Ratusza i Starego Rynku, a także spotkanie z władzami Poznania. Najprawdopodobniej właśnie podczas wizyty w Ratuszu policja odkryła prawdę o wizycie „delegacji z Beludżystanu” i fałszywych telefonach człowieka podającego się za urzędnika Ministerstwa Spraw Zagranicznych. Nie doszło jednak do zatrzymania. Posiadający stosowne pełnomocnictwa patrol nie zdążył jednak w porę dotrzeć na miejsce. Można dziś domniemywać, iż zamierzano uniknąć publicznego aresztowania i skandalu obnażającego łatwowierność wielu służb i urzędników. Odprowadzeni przez wiwatujący tłum „goście” szybko wsiedli do swojej limuzyny i poinformowali przedstawicieli Rady Miejskiej, iż udadzą się na przejażdżkę po okolicach Poznania, a wieczorem powrócą do hotelu Bazar, gdzie zarezerwowano dla nich apartamenty. Przebrani studenci około 19.00 pojechali w stronę Starołęki i tam zakończyli swój ekscentryczny, wyreżyserowany przez Romualda Gantkowskiego „występ”.

Policja jeszcze tego samego dnia ustaliła personalia i zwróciła się do rektora o wydanie winnych, a „skompromitowane władze miejskie z pre-

16 Tamże.

17 A. Janta-Połączyński, *Duch niespokojny*, s. 102.

18 *Kawał akademicki*, „*Goniec Wielkopolski*” 1924, nr 137 z 15 czerwca, s. 3.



55. Stary Rynek w Poznaniu w 1934 roku. Widok na Odwach i Ratusz. Ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego.

zydentem na czele nie posiadały się ze świętego oburzenia i zapowiadały represje”¹⁹. Władze Uniwersytetu Poznańskiego odmówiły jednak wydania „sprawców” i z uznaniem wypowiedziały się o wyrafinowanym poczuciu humoru oraz aktorskich talentach swoich studentów. Po kilku dniach wielu osobom zależało bardziej na wyciszeniu skandalu niż na postępowaniu sądowym. Większość poznańskich gazet nie powróciła do wydarzeń z 12 czerwca, starając się uniknąć kompromitacji po wcześniejszym opublikowaniu anonsów o wizycie „delegacji beludżystańskiej”. Aleksander Janta-Pończyński, nie kryjąc rozbawienia, wspominał, iż władze Poznania podczas spotkania w Ratuszu zaprosiły niecodziennych gości na wieczorny spektakl do Teatru Wielkiego, którego dyrektor przez cały dzień bezowocnie poszukiwał zapisu nutowego hymnu Beludżystanu...

Trudno dziś jednoznacznie stwierdzić, jakie elementy zadecydowały, iż tak ekscentryczne widowisko mogło się odbyć w Poznaniu w 1924 roku bez jakichkolwiek przeszkód. Być może wpływ na obniżenie czujności stosownych służb i urzędów miała cała seria wydarzeń, które odbywały się niemal równolegle i angażowały uwagę wielu osób odpowiedzialnych za bezpieczeństwo i przepływ informacji. W dniach 10 i 11 czerwca w Poznaniu i Wielkopolsce przebywał ze służbową wizytą ówczesny minister przemysłu i handlu Józef Kiedroń. Trwał II Wszechpolski Zjazd Śpiewaczy, który sprowadził do stolicy Wielkopolski kilka tysięcy osób. Jeśli dodamy do tego odbywający się w mieście Zjazd Związku Polskiego Nauczycielstwa Szkół Powszechnych oraz przyjmowane żywiołowo gościnne występy Ireny Solskiej na scenie Teatru Polskiego, to być może uda się choć częściowo zrozumieć powodzenie „doskonałego kawału kilku akademików”²⁰.

19 A. Janta-Pończyński, *Duch niespokojny*, s. 103.

20 *Kawał akademicki*, s. 3.

NOTA REDAKCYJNA



*O kilku (możliwych) formach widowisk w średniowiecznym Gnieźnie –
konteksty, sugestie, przypomnienia*

Pierwsza wersja tekstu została opublikowana w tomie: *Złoty środek. Literatura wobec rozterek, niepokoju i poszukiwania równowagi. Studia poświęcone pamięci Profesora Józefa Tomasza Pokrzywniaka*, red. G. Raubo, K. Trybuś, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2017, s. 69–78.

Taniec śmierci na scenie kolegium jezuickiego w Kaliszu?

Artykuł został opublikowany po raz pierwszy na łamach „Poznańskich Studiów Polonistycznych” (Seria Literacka 22) 2013, s. 315–339. W obecnej wersji tekst został poszerzony i uzupełniony.

*„W ogóle powiedzieć można, że w cyrku pana Wulffa
można spędzić wieczór bardzo przyjemnie...” Cyrki, menażerie
i akrobatyczne popisy w XIX-wiecznym Poznaniu*

Skrócona wersja tego tekstu została wcześniej opublikowana w tomie: *Cyrk w świecie widowisk*, red. G. Kondrasiuk, Warsztaty Kultury, Lublin 2017, s. 71–95.

*Spacery, koncerty i... ludzkie zoo. Notatki do dziejów
poznańskiego Ogrodu Zoologicznego w XIX i na początku XX wieku*

Pierwsza wersja artykułu została opublikowana w tomie: *Teatralne przyjemności. Prace ofiarowane Profesor Elżbiecie Kalembie-Kasprzak*, red. K. Kurek, E. Guderian-Czaplińska, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2017, s. 45–59. Tekst był zatytułowany *Spacery, koncerty i... „tubylcze wioski”. O (dwuznacznych) przyjemnościach oferowanych w ogrodzie restauracyjnym poznańskiego Zoo w XIX i na początku XX wieku*. W pierwszej wersji powstał ze współautorską pomocą Mateusza Mayera. W niniejszym tomie zamieszczam na nowo zredagowaną wersję tekstu zawierającego wyłącznie moje rozpoznanie.

*„Chwytny w płuca szeroki dech wolności...”
Niezwykły początek sezonu 1918/1919 w Teatrze Polskim w Poznaniu*

Część tego artykułu, odnosząca się wyłącznie do wydarzeń z 1918 roku, ukazała się po raz pierwszy na łamach „Kroniki Miasta Poznania” 2018, nr 3, s. 94–112.

*Delegacja z Beludżystanu, czyli miejski performans
Romualda Gantkowskiego (1924)*

Tekst jest publikowany po raz pierwszy.

SPIS ILUSTRACJI



1. Wyobrażenie Śmierci z kosą według *Śmierci z Mistrzem* dwojaki gadania, książki wyborne ku polepszeniu żywota ludzkiego użyteczne, w których ukazuje srogości i gorzkość jej. Teraz nowo nieco przydano. W Krakowie, przez Matysa Scharffenberga, lata 1542. Unikatowy druk przechowywany w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Erlangen. Fotografia ze zbiorów autora.
2. Taniec śmierci według Hartmann Schedel, *Liber chronicarum*, Johann Schönsperger, Augsburg 1497. Ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej UAM (sygn. M/4030).
3. Taniec śmierci według Hans Ferdinand Massmann, *Atlas zu dem Werke „Die Baseler Todtentänze” in getreuen Abbildungen*, Leipzig 1847. Ze zbiorów autora.
4. Taniec śmierci według Hans Ferdinand Massmann, *Atlas zu dem Werke „Die Baseler Todtentänze” in getreuen Abbildungen*, Leipzig 1847. Ze zbiorów autora.
5. Taniec śmierci według Hans Ferdinand Massmann, *Atlas zu dem Werke „Die Baseler Todtentänze” in getreuen Abbildungen*, Leipzig 1847. Ze zbiorów autora.
6. Budynek kaliskiego kolegium jezuickiego według *Album Kaliskie* Edwarda Staweckiego (Warszawa 1858); litografia Maksymiliana Fajansa według rysunku Stanisława Barcikowskiego. Ze zbiorów Miejskiej Biblioteki Publicznej im. Adama Asnyka w Kaliszu.
7. Notatki dotyczące użycia szyfrów w korespondencji sporządzone przez ucznia kaliskiego kolegium jezuickiego na początku XVIII wieku. Rękopis (sygn. Ms 1144) ze zbiorów Archiwum Archidiecezjalnego w Gnieźnie.
8. Fragment rękopisu zawierającego wiersz *Tańce z Śmiercią stanów różnych*. Ze zbiorów Archiwum Archidiecezjalnego w Gnieźnie (sygn. Ms 1144).
9. Fragment planu Poznania z przełomu XIX i XX wieku z miejscami występów zespołów cyrkowych oraz menażerii (m.in. placem Działowym, placem Sapieżyńskim i placem Grolmana opisanym jako „plac do ćwiczeń wojskowych”). *Mapa Poznania z dodatkiem historycznych wiadomości i wskazówek dla przybywających do tego miasta*. Plan oddaje stan sprzed 1900 roku. Wyd. Antoni Rose, Poznań.

- Format 20 × 29,5 cm. Plan barwny w języku polskim. Ze zbiorów Biblioteki Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk (sygn. K 1058).
10. Afisz informujący o występie Katarzyny Teutsch i Jeana Dupuis na scenie Stadttheater w środę 18 lipca 1838 roku. Ze zbiorów Biblioteki Raczyńskich (sygn. Rkp. 2688, k. 110a).
 11. Niemieckojęzyczny afisz zawiadamiający o występie Katarzyny Teutsch i Jeana Dupuis w dniu 28 lipca 1838 roku. Ze zbiorów Biblioteki Raczyńskich (sygn. Rkp. 2688, k. 117).
 12. Niemieckojęzyczny afisz zawiadamiający o występie Katarzyny Teutsch i Jeana Dupuis w dniu 19 lipca 1838 roku. Ze zbiorów Biblioteki Raczyńskich (sygn. Rkp. 2688, k. 111b).
 13. Afisz dokumentujący występ zespołu Karla Price w Poznaniu, na scenie Stadttheater, w dniu 15 lutego 1843 roku. Ze zbiorów Biblioteki Raczyńskich (sygn. Rkp 2691, k. 33).
 14. „Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego” 1839, nr 231 z czwartku 3 października, s. 1408.
 15. „Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego” 1839, nr 206 ze środy 4 września, s. 1250.
 16. „Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego” 1842, nr 135 z wtorku 14 czerwca, s. 840.
 17. „Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego” 1843, nr 91 ze środy 19 kwietnia, s. 728.
 18. „Dziennik Poznański” 1873, nr 27 z niedzieli 2 lutego, s. 8.
 19. „Dziennik Poznański” 1873, nr 51 z niedzieli 2 marca, s. 6.
 20. Ernst Jakob Renz (1815–1892) – wybitny niemiecki artysta i przedsiębiorca cyrkowy. Ilustracja opublikowana na łamach „Die Gartenlaube” w 1866 roku. Ze zbiorów autora.
 21. „Kurier Poznański” 1876, nr 125 z piątku 2 czerwca, s. 4.
 22. „Kurier Poznański” 1876, nr 135 z piątku 16 czerwca, s. 4.
 23. „Kurier Poznański” 1876, nr 139 ze środy 21 czerwca, s. 6.
 24. „Kurier Poznański” 1876, nr 138 z wtorku 20 czerwca, s. 4.
 25. „Kurier Poznański” 1876, nr 123 ze środy 31 maja, s. 4.
 26. „Kurier Poznański” 1880, nr 138 z soboty 19 czerwca, s. 4.
 27. „Kurier Poznański” 1881, nr 118 z wtorku 24 maja, s. 4.
 28. Ogród Zoologiczny w Poznaniu wraz z drogą dojazdową od strony Bramy Berlińskiej. *Plan der Provincial-Hauptstadt Posen*. Druck und Verlag der Hofbuchdruckerei W. Decker & Co., Posen 1902. Skala 1:13 000. Format 38 × 49 cm. Dokument jednobarwny w języku niemieckim. Ze zbiorów autora.
 29. Brama Berlińska i droga do poznańskiego Ogrodu Zoologicznego. *Mapa Poznania z dodatkiem historycznych wiadomości i wskazówek dla przybywających do tego miasta*. Plan oddaje stan sprzed 1900 roku. Wyd. Antoni Rose, Poznań. Format

- 20 × 29,5 cm. Plan barwny w języku polskim. Ze zbiorów Biblioteki Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk (sygn. K 1058).
30. Budynki pierwszego poznańskiego dworca na ilustracji opublikowanej na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” (1867, nr 423 z 2 listopada, s. 205). Widok od strony Bramy Berlińskiej.
 31. „Kurier Poznański” 1885, nr 107 z wtorku 12 maja, s. 4.
 32. „Kurier Poznański” 1892, nr 142 z czwartku 23 czerwca, s. 4.
 33. „Kurier Poznański” 1892, nr 143 z piątku 24 czerwca, s. 4.
 34. „Kurier Poznański” 1893, nr 120 z niedzieli 28 maja, s. 8.
 35. „Kurier Poznański” 1901, nr 410 z wtorku 10 września, s. 4.
 36. Poznański Ogród Zoologiczny na pocztówce opublikowanej na przełomie XIX i XX wieku. Ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej UAM (sygn. Wid-I-0596).
 37. Brama wejściowa oraz budynek restauracyjny poznańskiego Ogrodu Zoologicznego na zdjęciu J. Engelmana z około 1890 roku. Ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej UAM.
 38. Budynek małpiarni poznańskiego Ogrodu Zoologicznego około 1934 roku. Ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego.
 39. Gmach Teatru Polskiego wraz z fragmentem dziedzińca. Stan z początku XX wieku. Pocztówka ze zbiorów autora.
 40. Teatr Polski na pocztówce z początku XX wieku. Ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej UAM w Poznaniu.
 41. Nuna Młodziejowska-Szczurkiewiczowa (1884–1958) – aktorka, reżyserka, dyrektorka teatru na fotografii z 1932 roku. Zdjęcie ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego.
 42. Bolesław Szczurkiewicz (1875–1933) przy wejściu do Teatru Polskiego w Poznaniu około 1926 roku. Zdjęcie ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego.
 43. Władysław Bracki (1892-1970) w roli Kordiana na scenie Teatru Polskiego (premiera 3 października 1918). Fotografia ze zbiorów Katedry Teatru i Sztuki Mediów UAM.
 44. Michał Tarasiewicz (1871–1923) na fotografii portretowej. Ze zbiorów autora.
 45. Michał Tarasiewicz jako Kordian na scenie krakowskiej (premiera 25 listopada 1899). Ze zbiorów autora.
 46. Posiedzenie Sejmu Dzielnicowego na pocztówce wydanej przez oficynę J. The-mala (Poznań, około 1919). Ze zbiorów autora.
 47. Ignacy Jan Paderewski witany na dworcu poznańskim w grudniu 1918 roku. Ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego.
 48. Uroczystość zaprzysiężenia wojsk powstańczych na placu Wilhelmowskim w Poznaniu w styczniu 1919 roku. Fot. Kazimierz Greger. Ze zbiorów Cyfrowego Repozytorium Lokalnego w Poznaniu (CYRYL_61_13_10_MKS15_0012_1).

49. Zaprzysiężenie wojsk wielkopolskich na poznańskim placu Wilhelmowskim w styczniu 1919 roku. Fot. Kazimierz Greger. Ze zbiorów Cyfrowego Repozytorium Lokalnego w Poznaniu (CYRYL_61_13_10_MKS15_0013_1).
50. Defilada wojsk powstańczych w trakcie uroczystości zaprzysiężenia na placu Wilhelmowskim w styczniu 1919 roku. Fot. Kazimierz Greger. Ze zbiorów Cyfrowego Repozytorium Lokalnego w Poznaniu (CYRYL_61_13_10_MKS15_0022_1).
51. Powstaniec wielkopolski – fotografia pozowana w mundurze. Fot. R.S. Ulatowski. Ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego.
52. Romuald Gantkowski (po prawej) w towarzystwie Ludwika Solskiego w 1938 roku. Ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego.
53. Ulica 27 Grudnia i fragment placu Wolności w Poznaniu na fotografii z 1932 roku. Ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego.
54. Hotel Bazar w Poznaniu wraz z fragmentem dzisiejszej ul. I.J. Paderewskiego. Stan z lat trzydziestych XX wieku. Fot. J. Puciński, Poznań. Ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego.
55. Stary Rynek w Poznaniu w 1934 roku. Widok na Odwach i Ratusz. Ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego.

INDEKS NAZWISK



- A**
- Abd Allah Muhammad Ahmad ibn 141
 Adamski Stanisław, ksiądz 185
 Ahlers A., treser i przedsiębiorca 112
 Ahlers B., treser zwierząt 109
 Ahlers F., akrobatka 112
 Ahlers Meluzina 112
 Ahlers, rodzina 111, 112
 Alexandrowitsch, ekwilibrysta 118
 Ali Bital 136
 Allah Vagiel 136
 Allers Christian Wilhelm 83
 Althoff, przedsiębiorca cyrkowy 114
 Ames Eric 132
 Anarini, akrobatka 111
 Angelini (Angeline), akrobatka 110, 111
 Anonim zwany Gallem 22
 Anna, święta 45, 57
 Ariès Philippe 37, 38
 Armatys Barbara 205
 Armatys Leszek 205
 August, artysta cyrkowy 102
 Augustyn Józef 33
- B**
- Bachtin Michaił Michajłowicz 16
 Baczyński Tomasz 62
 Bajer Michał 20
 Balaam, postać biblijna 15
 Bałucki Michał 187, 188, 190, 192, 193,
 194, 195, 196, 197, 200
 Bancel Nicolas 134
 Baniewicz Elżbieta 157
 Barcikowski Stanisław 54, 219
 Bartłomiej z Jasła 16
 Bartnicka Kalina 33
 Barycz Henryk 41
 Bauer B., właścicielka przedsiębiorstwa
 cyrkowego 115
 Bauer Piotr 181
 Bauman Zygmunt 133
 Bąkowska Eligia 38
 Bednarski Stanisław 29, 35, 36
 Beer Maksymilian 117
 Behn, właściciel ogrodu rozrywkowe-
 go 69, 111
 Bekker, akrobata 93
 Bembus Mateusz 35
 Benjamin Walter 133
 Białostocki Jan 28
 Bieczyński Bogumił 155, 157, 162
 Bielowski August 19
 Bieńkowski Tadeusz 33, 34
 Biesiadka Jacek 69, 123, 125

Bittner Karl Julius Rudolf von 142, 145
Blanchard Pascal 134
Blennow August 92, 93
Blennow Hugo 93
Blumenfeld, rodzina 67, 113, 117, 118, 119
Bogusławski Feliks 207
Bokré, clown 92
Bolesław Pobożny, książę 22
Bolesławiusz Klemens 30, 31
Bonitz, właściciel ogrodu rozrywkowego 69, 114
Boras Zygmunt 14, 20
Borgiasz Franciszek, święty 34, 62
Bracki Władysław 163, 164, 165, 166, 169, 195, 197, 221
Brand (Hedwig?), artysta cyrkowy 81
Braun A., przedsiębiorca cyrkowy 117
Brilloff Rudolph 76, 77, 78, 79, 80
Brückner Aleksander 45
Brudecki Zygmunt 31, 32
Brzeska Wanda 163, 165, 171, 172, 173, 174, 180
Brzostowski Tadeusz 41
Budrewicz Tadeusz 188
Busch Paul 96
Butschkowska, współwłaścicielka menażerii 83
Bylina Stanisław 38
Byrzyński, drukarz 45

C

Carré Oskar 89
Carré Wilhelm 77, 78, 79, 89
Carré William 89
Carré, rodzina 89, 90, 93
Cartheny Jean de 30
Celo, akrobata 96
Celsus, święty 55
Cetewayo, król plemienia Zulusów 138
Changeux, jeździec i akrobata 110, 111

Charlton, klaun 97
Chiarini Feliks 110
Chiarini, akrobatka 110
Chłopicki Józef Grzegorz (h. Nieczuja) 166, 172, 196
Chrościcki Juliusz A. 27, 43, 52
Chrzanowski Tadeusz 43, 45, 47
Cianchi, rodzina 110
Clark James Midgley 38
Colin Armand 40
Corty, przedsiębiorca cyrkowy 114
Cristensen, klaun 92
Curie Eve 205
Cywiński Paweł 134, 135
Czechowska Helena 165
Czubiński Antoni 181

D

Dalbor Edmund, prymas Polski 187
Danielewski Cyryl 193, 194
Danowicz Bogdan 66, 76, 77, 78, 80, 83, 87, 93
Darowski Roman 35
Dąbrówka Andrzej 14, 17, 22
Delumeau Jean 37, 40
Dernałowicz Maria 169
Dezallier Antoine 15
Dickens Charles 193
Dobosz Józef 23
Dobrowolski Franciszek 187
Dowbor-Muśnicki Józef 181, 185, 186, 187
Dohnalowa Teresa 137
Drozdowska-Broering Izabela 133
Druzbicki Kasper 28, 29, 30, 36
Drzewicka Anna 22
Dudzik Wojciech 9, 15, 16
Dupuis Jean 71, 72, 73, 74, 75, 220
Durow Anatolij (?), klaun 112
Dürr-Durski Jan 35
Dürrwächter Anton 36, 61
Dziechcińska Hanna 45

E

Eichler Janett 106
Enders Jody 13
Engel, akrobata 93
Engelmann J. 148, 221
Estreicher Karol 55
Estreicher Stanisław 55

F

Fajans Maksymilian 54, 219
Falk junior 113
Falk Ella 113
Falk J., właściciel menażerii 113
Fijałek Jan 15
Filip Dobry 40
Filler Witold 66, 67, 93
Fischer Stanisław 165
Forest, clown 89
Frank, artystka cyrkowa 81
Fredro Aleksander 166, 195, 196
Frenken Katarzyna 96
Friedlein Daniel Edward 177
Fritz Jean-Marie 15
Furmanik Stanisław 157

G

Gaertner Carl 78, 79
Gaertner Katarzyna 78, 79
Gansiniec Ryszard 16, 17
Gantkowski Paweł 174, 198
Gantkowski Romuald 201, 203, 204,
205, 206, 207, 210, 222
Gaweł, święty (Święty Gall) 16
Gawlak Andrzej 69, 125
Gašiorowski Antoni 67, 163
Gellius Aulus 21
Gera, artysta cyrkowy 88
Geremek Bronisław 38
Gertsman Elina 38
Gherzi, klaun 116
Gieburowski Wacław, ksiądz 187

Goldkette Ludwik 88
Gosieniecki Wiktor 163, 177, 180, 195,
199
Gostyński Witold 125
Goudsmit van der, przedsiębiorca cyr-
kowy 88
Górny Janusz 17
Górski Adam 72
Greger Kazimierz 182, 183, 184, 221,
222
Grell Juliusz 114
Grossi Ida 110
Grot Zdzisław 67, 68, 162, 169, 171, 177
Grudziński Jan 36
Grzebień Ludwik 29, 32, 33, 35, 53
Grzymała-Siedlecki Adam 205
Guderian-Czaplińska Ewa 55, 155, 157,
159, 162, 172, 216
Gutowska Magdalena 45, 47

H

Hagenbeck Carl 132, 133, 138
Hager Walter 102
Hager, przedsiębiorca budowlany 99
Haller von Hallenburg Józef 176
Hammerstein Reinhold 38
Halvorsen, artysta cyrkowy 88
Hauffe, kapelmistrz 131
Heers Jacques 15, 16, 17
Helcel Antoni Zygmunt 18
Helena, treserka zwierząt 109
Henryk IV Lancaster, król Anglii 113
Hera Janina 97
Herbst Stanisław 41
Herod II Wielki, król Judei 15, 177
Hildebrand(t) Wilhelm, właściciel ogro-
du rozrywkowego 71, 92
Hinné Karl 77
Hobsbawm Eric 133
Horst, akrobata 111
Huizinga Johann 41

- Hulewicz Bohdan 174
Hüttemann, przedsiębiorca cyrkowy 91
- I**
Igelström Osip Andriejewicz 188
Ilski Kazimierz 65
Innocenty III, papież 14, 16, 17
Innocenty IX, papież 28
- J**
J. S. 172
Jaeckel Robert 128
Jan Ewangelista 45
Jan III Sobieski h. Janina, król Polski 176, 185
Janiak Tomasz 20
Janion Maria 169, 171
Janisław, arcybiskup gnieźnieński 17, 18
Janko z Czarnkowa 18, 19
Jansly, przedsiębiorca cyrkowy 116, 117
Janta-Połczyński Aleksander 206, 207, 210, 212
Januszowski Jan 30
Jasieński Stanisław 177
Jaworski Stanisław 90
Jean, treser zwierząt 109
Jelicz Antonina 16
Jeunet, artystka cyrkowa 88
Jewasiński Włodzimierz 198
Jezus Chrystus 15
Joachimowicz Leon 35
Jules, artysta cyrkowy 88
Julian Szpitalnik, święty 55
Juliusz Cezar 112
Jurzyk, jokulator 19, 20, 21, 22
- K**
K. F. 205
Kaczor Korneliusz 35
Kadulska Irena 34
Kalemba-Kasprzak Elżbieta 216
Kałużny Jerzy 133
Kałużniacki N. 207
Kamiński Mieczysław 165
Kania Ireneusz 133
Karkucińska Wanda 29
Karnkowski Stanisław, arcybiskup gnieźnieński 53
Karolczak Waldemar 125, 127, 129
Karpiński Wojciech 169
Kartuz Dionizy 30
Karwat Janusz 177, 181
Kasprowicz Jan 203
Katarzyna ze Sienny (właśc. Caterina Benincasa), święta kościoła katolickiego 29
Kaufmann C., właściciel menażerii 106, 109
Kaufmann Teresa 109
Kędzierski Czesław 157, 159
Kiedroń Józef 212
Kierski E. 124
Kietlicz Henryk, arcybiskup gnieźnieński 14
Kiliński Jan 186, 187, 188, 189, 190, 192, 200
Klatt C. F., właściciel menażerii 76
Kleeberg, właściciel menażerii 114
Kłos Michał 134
Kober August Heinrich 83
Kochanowicz Jerzy 36
Koehler Krzysztof 32
Kohelet 37
Kołacz Jakub 33
Konarska-Zimnicka Sylwia 18, 38
Konarski Władysław 165, 177
Kondrasiuk Grzegorz 90, 215
Konopczyński Władysław 29
Konrad, książę głogowski 22
Konrad, treser zwierząt 92
Konstanty Pawłowicz Romanow 165

- Könyöt, przedsiębiorca cyrkowy 112
 Kopczyński Kajetan 165, 177, 197, 199
 Koppel-Ellfeld Franz 193, 194
 Korfanty Wojciech 185
 Korolko Mirosław 43, 45
 Korotaj Władysław 55
 Kościuszko Tadeusz (właśc. Andrzej Tadeusz Bonawentura Kościuszko h. Roch III) 176, 188
 Kostka Stanisław h. Dąbrowa, święty 34, 55
 Kowalczykówna Maria 15, 16
 Kowalski Jacek 19
 Kozáky Stephan 38
 Kozłowski Stanisław 194, 195, 196, 197, 199
 Kralowa Halina 133
 Krasiński Gabriel h. Ślepowron 43, 45
 Krasiński Zygmunt 203
 Kraszewski Tadeusz 162
 Kreutzberg G., właściciel menażerii 90, 91
 Królikowska Anna 33
 Kruczyński Andrzej 34
 Krusche Friedrich 141
 Kubiak Zygmunt 16
 Kucharski Szymon 69, 125
 Kuligowska-Korzeniewska Anna 188
 Künstle Karl 38
 Künstler-Langner Danuta 41
 Kurek Krzysztof 35, 55, 188, 216
 Kurnatowska Zofia 20
 Kurz Iwona 133
 Kurz Leonard Paul 38
 Kwiatkiewicz Jan 53
 Kwiatkowski Władysław 35, 62
- L**
 Lambert Conrad 69, 71
 Lambert Jean 69, 71
 Lange Jan 165
- Latawiec Krystyna 188
 Le Fèvre Jean 39
 Le Goff Jacques 20
 Lechoń Jan 205
 Lechowski Tadeusz 165
 Lehmann-Brune Marlies 115
 Lekszycki Franciszek 45
 Lemaire Sandrine 134
 Leo, przedsiębiorca cyrkowy 116, 117
 Leon, artysta cyrkowy 87
 Lewański Julian 23, 34, 41
 Leyko Małgorzata 66, 90
 Lipiński Stanisław 206
 Litak Stanisław 35
 Little Wood, klaun 115
 Litwinowicz-Drożdźiel Małgorzata 133
 Loba Anna 20
 Lockhart Geon 112
 Lorentz (Lorenz), artysta cyrkowy 81
 Loyola Ignacy, święty 27, 28, 30, 34
 Lubelski Tadeusz 205
 Lucyliusz, poeta rzymski 15
 Luettchens Jean 91
- Ł**
 Łubieniewska Ewa 188
 Łuczak Władysław 180
 Łukomski Grzegorz 177
 Łukomski Stanisław, ksiądz 185, 186
- M**
 MacAloon John J. 9
 Maciejewska Maria Krystyna 157
 Maciejewski Jarosław 155, 162, 192
 Maciejewski Marian 169
 Mahdi zob. Abd Allah Muhammad Ahmad ibn
 Majcher Grażyna 15
 Malas E., akrobata i tancerz 112
 Mâle Emile 38, 40, 41
 Malicki Marian 27

Mańkowski Jerzy 22
Marczewska Katarzyna 20
Maria z Nazaretu, matka Jezusa Chrystusa 15, 45
Markiewicz Stanisław 207
Marszałkiewicz Franciszek (także: Marszałkiewicz Francisci) 53, 55
Massmann Hans Ferdinand 46, 48, 49, 219
Mayer Mateusz 216
Mazur L. 197, 198, 199
Mezger Werner 16
Michał Korybut Wiśniowiecki, król Polski 43
Michałowska Teresa 19, 22, 38, 41
Mikiewicz Izabela 38
Mikołajczak Aleksander Wojciech 23
Mikulski Tadeusz 32
Milanowitsch, akrobata i jeździec 113
Miśkiewicz Benon 177
Młodziejowska-Szczurkiewiczowa Nuna 155, 157, 159, 160, 165, 172, 177, 203, 221
Modrzejewska Helena (właśc. Jadwiga Helena Misel) 166, 168
Modzelewska Natalia 16
Mojżesz, postać biblijna 15
Molik Witold 133
Molnár Ferenc (właśc. Ferenc Neumann) 194, 195, 197
Morawski Piotr 13
Morecki Zygmunt 165
Morlau, clown 89
Motty Marceli 67, 68, 69, 71
Muczkowski Józef 36, 50, 52, 61
Müller Johannes 37

N

Napoleon Bonaparte 77, 83
Nawrocka-Theus Monika 163
Niessius Johannes 30, 32
Nowicka-Jeżowa Alina 29, 32

O

Ochab Maryna 39
Odonic Władysław, książe wielkopolski 19, 20, 21, 22
Okoń Jan 33, 34, 35, 36
Ołdziejewski Kazimierz 133, 137, 206
Osterhammel Jürgen 133
Ostrowska-Kęłowska Zofia 69, 71, 125
Owen John 55
Ożóg Jan 27, 33

P

Paderewski Ignacy Jan 155, 179, 209, 221, 222
Pankowski Marian 10
Pantzer, klaun 93
Partyga Ewa 66
Pavis Patrice 9
Paweł z Tarsu, święty 19
Pawlak Ireneusz 17
Pawlik Jacek J. 135
Peiper Tadeusz 90
Pełka Leonard Józef 38
Percide, akrobata 89
Peszke Adam 133
Piechnik Ludwik 33
Piekosiński Franciszek 20
Pietras Henryk 27
Pikardi, clown 92
Pilarczyk Zbigniew 123, 125
Piotr Apostoł, święty 19
Piotrowski Bernard 162
Pirożyńska Czesława 41
Podoska Teresa 90
Pohl Gustaw 117
Pokrzywniak Józef Tomasz 215
Polak Bogusław 177, 125
Pollak Roman 14, 29
Poniatowski Józef Antoni h. Ciołek 176
Ponorska Halina 165
Poplatek Jan 34, 35, 36, 61, 62

- Popławski Józef 198
 Poszwiński Adam 185
 Price Anna 81
 Price John 81
 Price Karl 81, 82, 220
 Price Klara 83
 Price Rozalia (Rozalinda) 81, 83
 Price Wiktor 81
 Przemysł I, książę wielkopolski 22
 Przędziński Tomasz 55
 Przybylski Zygmunt 197, 199
 Przybyszewska Alicja 188
 Przybyszewska-Jarmińska Barbara 55
 Przyłuska-Urbanowicz Katarzyna 9
 Puciński Józef 209, 222
- R**
- R. 150, 172, 174
 Raczyński Kazimierz 19
 Rader Matthäus 30, 32
 Rakowski K. 166
 Rakowski Wiesław 128
 Raszewski Zbigniew 66, 69, 71, 97, 166
 Ratajczak Franciszek 155
 Ratajczak Krzysztof 17
 Ratajczakowa Dobrochna 55, 188
 Raubo Grzegorz 35, 215
 Reader Alwill 83
 Rechowicz Marian 17
 Reffin, akrobata 96
 Reglińska-Jemioł Anna 37, 62
 Reiche, przedsiębiorca 136, 137
 Reinhardt Max 163, 203
 Relewiczówna Pelagia 165
 Renz A. 102
 Renz E. 102
 Renz Eliza 102, 106
 Renz Ernst Jakob 68, 77, 78, 79, 83, 87,
 88, 93, 96, 97, 98, 99, 102, 106, 110, 111,
 220
 Renz F. 102, 106
- Rezler Marek 181
 Richter, rodzina akrobatów 118
 Ridinger Jan Eljasz 50
 Ridinger Jan Jakub 50
 Rieke-Müller Annelore 83
 Riemer H. 83
 Rocré, akrobata 88, 93
 Rodak Paweł 133
 Roguski Henryk 207
 Röhl Gustaw 114
 Rolland Romain 203
 Romanowski Andrzej 157
 Rose Antoni 70, 127, 219, 220
 Rosenfeld Hellmut 38
 Rosiński Bolesław 165
 Rousse Michel 20
 Routledge John 38
 Ruczyński Bronisław 180
 Rudolphe, artysta cyrkowy 81
 Runge Stanisław 129
 Ruszczynska M. 171
 Rydel Lucjan 155, 159, 162, 177, 180, 199,
 200
 Rygier Edmund 188
 Rył Jadwiga 52, 55
 Ryll Franciszek 180, 194
 Ryzewska Ewa 38
 Rzepecki Karol 177, 181
 Rzepka Wojciech Ryszard 41
- S**
- Salamonsky zob. Salamoński Albert
 Salamońska Adelajda 89
 Salamońska Lina 96
 Salamoński Albert 78, 79, 89, 93, 96,
 97, 117
 Salomoński zob. Salamoński Albert
 Salvadori Roberto 133
 Samuelina, artystka cyrkowa 81
 Saugnieux Joël 38
 Sawicki Tomasz 20

- Sawiczewska-Lorkowska Magdalena 39
 Scharffenberg Matys (właśc. Maciej Szarffenberg) 42, 219
 Schedel Hartmann 44, 219
 Schedl Krzysztof 30
 Schneider, atleta 91
 Scholz J., właściciel menażerii 91
 Schönsperger Johann 44, 219
 Schönthan Franz 193, 194
 Schreiber Hanna 133, 134, 135
 Schumann Gotthold 77, 112
 Schuster Eva 38
 Schwarz Lina zob. Salamońska Lina
 Senczyszyn Diana 39
 Seneka Lucius Annaeus 55
 Sentenac, właściciel menażerii 83
 Sękalski Cezary 33
 Siedlecka Sylwia 66
 Siegismund Karl 83
 Sienkiewicz Henryk 198
 Simplicjan Paweł 30
 Sipiński Józef 165
 Sivert Tadeusz 157
 Skrudlik Mieczysław 45
 Słowacki Juliusz 155, 162, 166, 169, 195, 196, 197
 Snelewska-Stempień Zofia 66
 Sobiecka Anna 188
 Soissmann L., przedsiębiorca cyrkowy 91
 Sokolski Jacek 31
 Sokołowski Piotr A. 135
 Solska Irena 212
 Solski Ludwik 177, 204, 205, 222
 Soroka Ewa 20, 21
 Spiegel, aeronauta 132
 Spiegelberg, przedsiębiorca budowlany 99
 Stachowicz Agnieszka 33
 Stachura-Lupa Renata 188
 Stammler Wolfgang 38
 Stangret Paweł 90
 Stanisław ze Szczepanowa, święty 34
 Starnawski Marcin 133
 Stawecki Edward 54, 219
 Steczek Bogusław 33
 Stępowski Leszek 165
 Stoma Władysław 165, 192
 Stomm, kapelmistrz 96
 Stopka Krzysztof 17
 Stradomski Wiesław 205
 Strauss Edward 131
 Strauss Jan 131
 Strzelczyk Jerzy 17, 162
 Stupkiewicz Stanisław 67
 Suchywilk Janusz (h. Grzymała), arcybiskup gnieźnieński 18
 Suhr Lina, artystka cyrkowa 92
 Suhr, przedsiębiorca cyrkowy 91
 Surdacki Marian 35
 Swoboda Tomasz 39
 Szajbel Jan 163
 Szatkowski Stanisław 165, 177
 Szczurkiewicz Bolesław 155, 157, 159, 161, 162, 163, 169, 172, 174, 187, 193, 194, 195, 197, 221
 Szekspir William 79
 Szembek Stanisław, arcybiskup gnieźnieński 53
 Szujski Józef 20
 Szulkiewicz, akrobatka 118
 Szwedowska Jadwiga 55
 Szymanowski Adam 37
 Szymańska Magdalena 55
- Ś**
 Śliwińska Irmina 67
 Śliwińska Katarzyna 133
 Śmiełowski Jan 128
 Środa Magdalena 135
 Świątkowski Jan 165
 Świerzyński Michał 177

Świontek Sławomir 9
Świtała Tadeusz 162

T

Tabernacki Antoni 165
Taborski Adam 128
Taborski Roman 157
Tanti, klaun 117
Tarasiewicz Michał 166, 167, 168, 169,
170, 172, 195, 196, 221
Targosz Karolina 20, 22, 41
Tarło Mikołaj Bartłomiej, biskup 53
Tauber Hermann 132
Tazbir Janusz 18
Tereza, rodzina 111
Tetmajer Włodzimierz Przerwa 177
Teutsch Katarzyna 71, 72, 73, 74, 75,
220
Themal J. 175, 221
Thiers Jean-Baptist 15
Thuillier Amand 80
Tiedemann Rolf 133
Toeplitz Jerzy 205
Topij-Stempińska Beata 33
Topolski Edward 165, 172
Topolski Jerzy 20, 67, 125, 163, 181
Topór Zbigniew zob. Brzeska Wanda
Tourniaire, artystka cyrkowa 88
Trotha Lothar von 118
Trybuś Krzysztof 215
Trzeciakowska Maria 68, 151
Trzeciakowski Lech 68, 125, 151, 181
Turniér, przedsiębiorca cyrkowy 68

U

Ubersfeld Anne 9
Ulatowski Roman Stefan 191, 222
Ungane, wnuk króla plemienia Zulusów
141
Urbanek Grzegorz 123
Urbanowicz Stanisław 206

Urbański Jarosław 128
Urbański, cukiernik 96

V

Vadel el Karim 136
Vahlié, artystka cyrkowa 88
Vincenz Andrzej 27
Vogt Ernst 71, 81
Vovelle Michel 39
Vrtel-Wierczyński Stefan 41

W

Wachowiak Stanisław 133
Waligóra Janusz 188
Weber, artysta cyrkowy 78, 79
Wels (Wells) Adolf 96
Wieczorek Hanna 134
Wieczorkiewicz Anna 133
Wierzbiński Maciej 166, 168, 172
Wierzbowski Hieronim 53
Wiesiołowski Jacek 19, 20, 21, 22, 35
Wilatowski Janusz 207
Wilhelm II Hohenzollern, cesarz nie-
miecki 137
Wilska Małgorzata 19
Wilski Zbigniew 163, 203
Wilson Thomas Woodrow 176
Windakiewicz Stanisław 34, 62
Winkelried Arnold 171
Winkler Dietmar 67
Winkler Gisela 67
Winniczuk Lidia 35
Włodarski Maciej 30, 38
Włodek Roman 157
Wojciech Sławnikowic, święty 23
Wojciechowski Mariusz 69, 125
Wolf, przedsiębiorca cyrkowy (być może
chodzi o Eduarda Wulffa) 68
Wolff I. P. 50
Wollschläger Eduard 77, 80, 81
Wolny Jerzy 16

Woronczak Jerzy 22
Wulff Anna 110
Wulff Eduard 110, 111
Wydra Wiesław 16, 35, 41, 55
Wysocka Stanisława 157
Wypiański Stanisław 162, 166, 172, 173,
174, 176, 196, 197, 198, 199, 200, 203
Wyszowska Izabela 67
Wywerka Albert 205

Z

Zakrzewski Ignacy 19
Zaleski Zygmunt 69
Załęga Jan zob. Bałucki Michał
Zanoboni, właściciel menażerii 76

Zapolska Gabriela (właśc. Maria Gabriela Janowska z domu Piotrowska h. Korwin, primo voto Śnieżko-Błocka) 193, 194, 195, 200
Zaremska Hanna 38
Zbijewski Stefan 55
Zieliński Stanisław 128
Zjawieński Adam 55, 57

Ż

Żelazowski Roman 203
Żeleński (Boy) Tadeusz 22
Żmigrodzka Maria 171
Żychliński Adam 53

O AUTORZE



KRZYSZTOF KUREK (ur. 1970 w Gnieźnie) – profesor w Katedrze Teatru i Sztuki Mediów, na Wydziale Antropologii i Kulturoznawstwa UAM. Zajmuje się historią polskiego teatru i dramatu, a także dziejami Poznania i Wielkopolski. Jest autorem kilku monografii (*Polski Hamlet. Z historii idei i wyobraźni narodowej*, 1999; *Teatr i miasto. Historia sceny polskiej w Poznaniu w latach 1782–1849*, 2008; *Teatry polskie w Poznaniu w latach 1850–1875. Repertuary, artystyczne idee, polityczne konteksty*, 2013; *Widowiska poznańskie. Studia z historii teatru, dramatu i miasta*, 2018; *Teatr poznański w podróży (1870–1900). Repertuary występów i źródła do dziejów sceny polskiej w zaborach pruskim i rosyjskim*, 2019), współautorem *Dziejów Gniezna* (2016), a także redaktorem naukowym siedmiu prac zbiorowych (m.in. *Słowacki teatralny*, 2006; *Wojciech Bogusławski – ojciec teatru polskiego*, 2009; *Ko-mediana*, 2013; *Teatralne przyjemności*, 2017). Kontakt: kkurek@amu.edu.pl.

