

WĘDROWNA OPERA KAZIMIERZA SKIBIŃSKIEGO W POZNANIU

KRZYSZTOF KUREK

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

Ta wymuszona przez polityczny kontekst rywalizacja polskich i niemieckich przedsiębiorców teatralnych traciła znaczenie w zetknięciu ze sztuką operową i towarzyszącymi spektaklom teatralnym wydarzeniami muzycznymi. Nie obowiązywała zazwyczaj w takich momentach zasada bojkotowania poczynań narodowych i politycznych antagonistów. W repertuarze zespołu warszawskiego Teatru Narodowego, który w latach 1800-24 stolicę Wielkopolski odwiedził

12 razy, istotne miejsce zajmowały popularne na scenach niemal całej Europy opery skomponowane przez W.A. Mozarta (*Flet czarnoksiężski, czyli Tajemnice Izys*), A. Salieriego (*Axur, król Ormus; Palmira, królowa perska; Tajemnica; Szkoła zazdrosnych*), D. Cimarosy (*Johanka i Bernardon, Antrepreneur w kłopotach*), G. Martiniego (*Drzewo Diany*), P. Wintera (*Przerwana ofiara*), F.A. Hoffmeistera (*Telemak, królewicz Itaki*), L. Cherubinię (*Dwa dni trwogi, czyli Woziwoda paryski; Lodoiska*), H. Bertona (*Alina, królowa Golkondy*) czy F.A. Boieldieu (*Kalif z Bagdadu*). Niezwykle wysoki poziom wykonawczy, wybitne kreacje (m.in. W. Bogusławskiego), wyrafinowane dekoracje i kostiumy zaprojektowane przez A. Smuglewicza i A. Scottiego, sceny baletowe opracowane przez F.G. Le Douxa, wysoki poziom orkiestry kierowanej m.in. przez J. Elsnera – wszystko to sprawiało, że mieszczącą prawie tysiąc osób widownię Teatru Miejskiego wypełniali nie tylko polscy, lecz również niemieccy wielbiciel sztuki operowej. Także niemieccy przedsiębiorcy teatralni, planując repertuar prowadzonej przez siebie sceny, wprowadzali dzieła operowe oraz zapraszali na gościnne występy utytułowanych niemieckich artystów, wiedząc, że na tych spektaklach pojawi się spora grupa polskich widzów. Ernst Vogt, który prowadził niemiecki teatr w Poznaniu przez prawie 25 lat (1828-52), bardzo chętnie sięgał po sprawdzony repertuar operowy, który kierował także do polskiej publiczności (świadczą dziś o tym m.in. dwujęzyczne afisze). Wystawiał utwory Mozarta (ogółem 57 przedstawień, w tym 33 spektakle *Don Juana*), Bertona, Boieldieu, Webera (aż 33 przedstawienia *Wolnego strzelca*), Rossinię, Donizettię i Meyerbeera. Jako szczególnie gest skierowany w stronę polskiej publiczności należy potraktować wykonanie (w języku polskim!) przez zespół niemieckich aktorów dwuaktowej opery *Zamek na Czorsztyńcu, czyli Bojomir i Wanda* z muzyką Karola Kurpińskiego i librettem autorstwa Józefa Wawrzyńca Krasieńskiego (30 czerwca 1832 r.).

Wszelkie antagonizmy i napięcia polityczne odchodziły na drugi plan w chwili, gdy na scenie poznańskiego Teatru Miejskiego występowały gwiazdy światowego formatu. Niemcy i Polacy z jednakowym entuzjazmem i zachwytem przyjęli zorganizowane w 1819 roku występy Angeliki Catalani (1780–1849), jednej z najwybitniejszych śpiewaczek operowych 1. połowy XIX wieku podziwianej na scenach operowych całej Europy, prezentującej fenomenalną technikę koloraturową². Śpiewająca sopranem Włoszka przybyła do stolicy Wielkopolski z Berlina. Przed poznańską publicznością wystąpiła trzykrotnie – 8 i 10 listopada w sali Teatru Miejskiego oraz 16 listopada w jednym z poznańskich kościołów. Oprócz tego kilkakrotnie dała recital w salonie księcia Antoniego Radziwiłła. Zaprezentowała m.in. arie z oper Mozarta oraz fragmenty z *Mesjasza* Haendla. Na łamach „Gazety Wielkiego Księstwa Poznańskiego” anonimowy autor zwracał uwagę na entuzjastyczne przyjęcie występów znakomitej śpiewaczki pomimo niezwykle wysokich cen biletów: „Ciągłe tu bawi Pani Catalani, dając się słyszeć każdego wieczora na pokojach Księstwa Namiestnikostwa. Publicznie występowała dwa razy w tutejszym domu widowiskowym dnia 8 i 10 b. m. [...]. Dom był napełniony do natłoku, chociaż bilety pierwszego i drugiego rzędu łóż, równie jak parteru 3 tal., a galeryjne 1 tal. 12 gr. kosztowały. Niesłychana to dotąd cena w Poznaniu”³.



Ryc. 1. K. Skibiński wg litografii J. Głowackiego

Ważnym wydarzeniem w życiu miasta był występ prowadzonego przez Wojciecha Bogusławskiego zespołu i orkiestry Teatru Narodowego w kościele franciszkańskim 14 lipca 1801 r. Zaprezentowana wtedy została *Msza B-dur* skomponowana przez „dyrektora muzyki Teatru Narodowego w Warszawie” Józefa Elsnera, który osobiście nadzorował prawykonanie swojego utworu w stolicy Wielkopolski⁴. Anonimowy recenzent na łamach „Gazety Południowo-Pruskiej” (1801, nr 57) podkreślał, że utwór „z jak największym serc poruszeniem do nabożeństwa pobudził”.

Wydarzeniem o istotnym znaczeniu dla dziejów teatru i muzyki w Poznaniu były dwie wizyty (1822, 1826) zespołu artystów krakowskich kierowanego przez Kazimierza Skibińskiego, specjalizującego się w rolach komicznych aktora, śpiewaka, reżysera i kierownika artystycznego teatru krakowskiego w latach 1820–23⁵.

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

Prezentacje przedstawień polskiego zespołu w 1822 roku poprzedziła batalia, którą Skibiński musiał stoczyć z dyrektorką niemieckiego zespołu Karoliną Leutner, od grudnia 1820 roku posiadającą zatwierdzoną przez władze pruskie wyłączność na występy i prowadzenie stałej sceny w Poznaniu. Jednym z podstawowych elementów jej „strategii” było niedopuszczenie wszelkimi dostępnymi metodami do uzyskania przez polskie zespoły zgody na występy. Trzeba przyznać, że Leutner wykazywała w zwalczaniu polskiego teatru sporą wytrwałość i biegłość wynikającą ze znajomości ówczesnej sytuacji społeczno-politycznej oraz nastrojów panujących w środowisku pruskich urzędników.

Skibiński, pozostawiając swój zespół na występach w Kaliszu, przyjechał do Poznania w połowie sierpnia w celu podpisania z niemiecką antrepreneurką

umowy, na mocy której mógłby w czasie swoich występów korzystać z usytuowanej na pl. Wilhelmowskim sceny Teatru Miejskiego. Negocjacje z Leutnerową nie przynosiły jednak rozstrzygnięć. Niechęć Niemki do zawarcia jakichkolwiek układów ze Skibińskim wynikała ze świadomości strat, jakie przyniosą jej występy polskich artystów, w których repertuarze znajdowały się przede wszystkim dzieła operowe przyciągające na widownię zarówno polską, jak i niemiecką publiczność. Tak nieprzychylna postawa związana była również z nieudanymi pod względem artystycznym i ekonomicznym występami w trakcie świętojańskich kontraktów; gmach niemieckiego teatru świecił wtedy pustkami. Powszechnie narzekano na niezbyt interesujący repertuar, prowincjonalne aktorstwo i niski poziom inscenizacyjny prezentowany przez zespół Leutnerowej. Według wspomnień samego Skibińskiego niemiecka antreprenerka, korzystająca ze wsparcia pruskich władz, przystąpiła do rozmów z wyraźnym zamiarem odsunięcia w czasie jakichkolwiek ostatecznych rozstrzygnięć. Jednego dnia podawała sumę „odstępnego”, którą musiałby zapłacić polski przedsiębiorca, następnego dnia jednak odwoływała wcześniejsze ustalenia. Skibiński nie zamierzał jednak ustąpić. Wiedział, że w negocjacjach musi wesprzeć go ktoś znający lokalne uwarunkowania. Będąc członkiem wileńskiej loży Doskonała Jedność, postanowił poprosić o pomoc poznańskich wolnomularzy z loży Świątynia Jedności⁶. Decyzja okazała się słuszna. W wyniku formalnych i nieoficjalnych działań zrzeszonych w poznańskiej loży urzędników Karolina Leutner ostatecznie zgodziła się na wystawienie przez krakowski zespół 10 przedstawień pod warunkiem wypłacenia jej 750 talarów jeszcze przed rozpoczęciem występów.

Zespół Skibińskiego przyjechał do Poznania 23 sierpnia, po zakończeniu występów w Kaliszu⁷. Oprócz Skibińskiego i jego żony Józefy⁸ – znakomitej, powszechnie podziwianej, dysponującej mocnym sopranem śpiewaczki operowej i aktorki, w grupie tej znaleźli się: Józefa Szymkajłowa, Jan Szymkajło, Łukasz Zaleski, Marianna Fiszer, Szymon Włodek, Ignacy Romanowski, Antoni Erazm Zawadzki wraz z żoną Teklą Zuzanną Zawadzką, Franciszek Salezy Żebrowski oraz Wincenty Gawęcki. Prezentacje przedstawień rozpoczęły się 31 sierpnia i trwały do 13 września. Ogromne zainteresowanie publiczności było efektem niezwykle ciekawej propozycji repertuarowej, konsekwentnej kampanii prasowej prowadzonej przez Idziego Raabskiego na łamach „Gazety Wielkiego Księstwa Poznańskiego” oraz zaangażowania namiestnika Wielkiego Księstwa Poznańskiego Antoniego Radziwiłła, który osobiście uczestniczył w próbach do *Tankreda* Rossiniego, przyczyniając się w ten sposób, według relacji samego Skibińskiego, do „podniesienia dobrej opinii” o krakowskim zespole⁹. Jako znakomity koneser sztuki operowej, kompozytor i wiolonczelista Radziwiłł pomógł polskiemu antreprenerowi skompletować skład orkiestry, którą – po przesłuchaniach i próbach – stworzyło 33 muzyków¹⁰. Książę namiestnik wspierał polskich aktorów także w inny sposób. Zabiegając o wysoki poziom inscenizacji, wypożyczył „ze swego kredensu” do sceny ucztę w drugim akcie opery *Jan z Paryża* „talerze, półmiski, wazy, kandelabry srebrne wyzłacane”¹¹. Dzięki interwencji Radziwiłła Skibiński mógł również ustalić ceny

biletów na poziomie pozwalającym „odrobienie” strat finansowych poniesionych w wyniku żądań Leutnerowej.

Krakowski zespół, chcąc przyciągnąć na widownię także niemieckojęzyczną publiczność, zaprezentował przede wszystkim opery: *Jana z Paryża* (31 sierpnia) oraz *Kalifa z Bagdadu* (2 września) Boieldieu, *Krakowiaków i Górali* Wojciecha Bogusławskiego z muzyką Jana Stefaniego (4 września) wraz z dopisaną w 1815 roku przez Jana Nepomucena Kamińskiego „drugą częścią” dzieła *Zabobon, czyli Krakowiacy i Górale*¹² z muzyką Karola Kurpińskiego (5 września), operę komiczną Salieriego *Angiolina, czyli Matżeństwo przez wrzawę* (7 września), *Tankreda* G. Rossiniego (11 września), *Alinę, królową Golkondy* H. Bertona (12 września). 8 września wystawiono jednoaktową, „z francuskiego tłumaczoną” komedię *Dwie tajemnice*. Polscy artyści pożegnali się z poznańską publicznością zagranym „na korzyść ubogich” przedstawieniem sztuki Ludwika Adama Dmuszewskiego *Jan Grudczyński, Starosta Rawski*¹³.

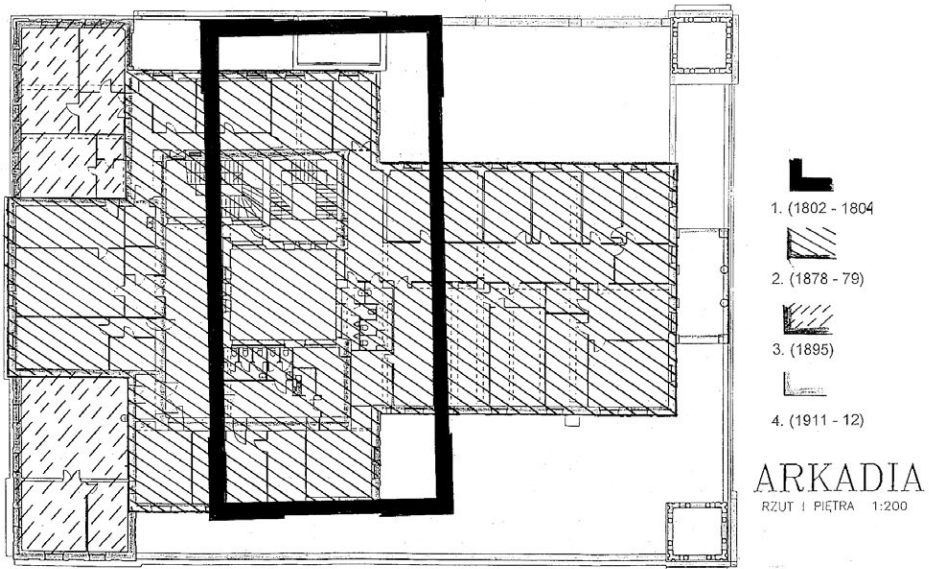
Niewątpliwie najważniejszym momentem wizyty zespołu w 1822 roku było wystawienie 8 września dwuaktowej opery *Kościuszko nad Sekwaną* Franciszka Salezego Dutkiewicza z librettem Konstantego Majeranowskiego¹⁴. Utwór ten, będący przeróbką sztuki Karla von Holtei *Der alte Fedherr*, przedstawiał niemal w hagiograficzny sposób życie Tadeusza Kościuszki na emigracji. Postać zatroskanego o losy ojczyzny i narodu Naczelnika, który – żyjąc na francuskiej prowincji – wspiera resztkami swojego majątku głodujących i zadłużonych wieśniaków, realizowała z jednej strony melodramatyczny motyw żołnierza – tułacza, z drugiej ukazywała niemal symboliczny obraz Polaka – patrioty i emigranta, który nawet na obcej ziemi jest czuły na ludzką krzywdę, cierpienie i zniewolenie. Niezlomna postawa i czyny Kościuszki sprawiają, że staje się on autorytetem dla goszczących go Francuzów, którzy – poprzez codzienne obcowanie z Naczelnikiem – stają się gorącymi rzecznikami „polskiej sprawy”.

Entuzjazm, jaki wywołała wśród poznańskiej publiczności prezentacja *Kościuszki nad Sekwaną* w 1822 roku, wprowadził w zdumienie i przekroczył wszelkie oczekiwania samego Skibińskiego: „Na wszystkie widowiska teatr był zapelniony, ale gdym dał *Kościuszkę nad Sekwaną*, masę osób, nie dostawszy miejsca, musiało wrócić do domu. A co się działo w czasie samego przedstawienia, gdy ukazał się Włodek w roli Kościuszki, podobny wzrostem i z twarzy wielce przypominający bohatera! Krzyki i brawa długo uciszyć się nie mogły. W każdej prawie roli [...], na każdą prawie kwestię wołano *fora!*”¹⁵.

Niezwykle spontaniczna reakcja publiczności nie była wyłącznie efektem świetnej gry aktorów i stojącej na wysokim poziomie artystycznym inscenizacji¹⁶. Tematyka utworu, odwołująca się do idei walki o niepodległość, wywołać musiała wśród polskiej części widowni zupełnie inny rodzaj emocji. W swoich pamiętnikach Skibiński wspominał, że spektakl z minuty na minutę zmieniał się w patriotyczną manifestację, której efektem mogły być surowe represje ze strony pruskich władz skierowane w stronę występującego zespołu: „Byłem najpewniejszy, że nie wrócę na noc do domu. Komisarz policji, będący za kulisami, spostrzegł moją żonę płaczącą. Gdy się dowiedział o przyczynie: »Niech Pani



Ryc. 2. Gmach Teatru Miejskiego w zachodniej części pl. Wilhelmowskiego (dzisiaj pl. Wolności) oddany do użytku w 1804 r., w 1874 r. budynek zamknięto ze względu na zły stan techniczny



Ryc. 3. Rekonstrukcja planu starego teatru z 1804 r. oraz fazy jego rozbudowy z 1879 r.

będzie spokojna – powiedział – skoro regencja pozwoliła, mężowi Pani włos z głowy nie spadnie. Chyba by za to tylko cenzor odpowiadał»¹⁷.

Nie zachowały się jakiegokolwiek dokumenty świadczące o ukaraniu cenzora, który – zatwierdzając repertuar polskich artystów – „przeoczył” sztukę Majeranowskiego. W obronę polskich artystów zaangażował się sam Antoni Radziwiłł, który w specjalnym piśmie do pruskich władz podkreślał, że zespół Skibińskiego zagrał wyłącznie te sztuki, które zostały wcześniej zatwierdzone przez władze miejskie i cenzora. Ta swoista „linia obrony” przyczyniła się zapewne do tego, że Skibiński – „na gorące żądanie publiczności” – zdecydował się wystawić *Kościuszkę nad Sekwaną* po raz drugi. Chętnych do obejrzenia przedstawienia było znacznie więcej niż miejsc na widowni. Także powtórna prezentacja tej sztuki spotkała się z niezwykle emocjonalnym przyjęciem u poznańskiej publiczności.

Występy prowadzonego przez Skibińskiego zespołu okazały się wielkim, artystycznym i komercyjnym sukcesem. W ciągu niespełna dwóch tygodni krakowscy artyści podbili serca poznańskiej publiczności. Korespondent „Gazety Wielkiego Księstwa Poznańskiego” podkreślał, że w trakcie przedstawień gmach teatru „od natłoku był wypełniony”¹⁸. Skibiński, wspominając swój pobyt w Poznaniu w 1822 roku, podkreślał jednak, że „prócz materialnych korzyści były i inne. Kilka domów znakomitych było otwartych dla artystów, a przy tym publiczność łowiła aktorów i po winiarniach i po cukierniach ugaszczala”¹⁹. Powszechny podziw budziły nie tylko niezwykle umiejętności wokalne urodzonej w Poznaniu Józefy Skibińskiej, lecz także możliwości pozostałych członków zespołu oraz dbałość o najdrobniejsze elementy prezentowanych widowisk. Kunszt wykonawczy Skibińskiej sprawił, że została ona przyjęta na prywatnej audycji przez żonę namiestnika Antoniego Radziwiłła – Ludwikę z Hohenzollernów. Ostatni występ w Poznaniu w 1822 roku zakończyły – według relacji Skibińskiego – niekończące się „okrzyki i brawa”, a po spektaklu polski antreprenier został zaproszony przez szturmującą garderobę publiczność do ponownego odwiedzenia stolicy Wielkopolski: „Jeszcze był w garderobie, w zupełnym negliżu, kiedy weszło osób ze czterdzieści młodzieży. Jeden z nich w imieniu publiczności złożył podziękowanie za dobór towarzystwa, a szczególnie sztuk narodowych, zapraszając najuprzejmiej na przyszłe kontrakty”²⁰.

Pochwały i dowody uznania kierowane w stronę zespołu zarówno przez polskich, jak i niemieckich widzów były w pełni zasłużone. Ówczesna działalność Skibińskiego była bowiem zjawiskiem wyjątkowym, budzącym zachwyt publiczności i krytyki na terenie wszystkich trzech zaborów. Polskiemu artyście udało się stworzyć rodzaj objazdowej, wędrownej opery z umiejętnie dobranym repertuarem i zespołem prezentującym wysoki poziom wykonawczy bez względu na inscenizacyjne i techniczne ograniczenia, okoliczności oraz miejsca występów.

O entuzjastycznym przyjęciu zespołu Skibińskiego w Poznaniu świadczy również relacja znakomitego niemieckiego poety, prozaika i publicysty Heinricha Heinego, który w trakcie swojej podróży po Wielkim Księstwie Poznańskim w 1822 roku²¹ spędził kilkanaście wrześniowych dni w stolicy Wielko-

Ostatnia reprezentacja.

N^{ro.} 8.

TEATR POLSKI.

Za pozwoleniem zwierzchności.

Dziś we Czwartek to jest dnia 12. Września 1822 roku,

TOWARZYSTWO ARTYSTÓW DRAMATYCZNYCH
TEATRU KRAKOWSKIEGO,przybyłe na 8. Reprezentacji do Poznania,
dzie miało zaszczyt w Królewskim teatrze dać pierwszą reprezentacją OPERY
3. aktach przekładania Kajetana Hebdowskiego, z muzyką P. H. Barton,
Członka Conservatorium muzycznego w Paryżu,

p o d n a z w i s k i e m :

ALINA,

KRÓLOWA GOLKONDY.

O s o b y :

Alina, Królowa Golkondy	J.Pani Skibińska.
Zelia, pierwsza Dama pałacu	J.Pani Szymkayłowa. ←
Tranval, Poseł nadzwyczajny francuski	J.P. Zaleski.
Usbek, najwyższy dozorca zabaw Królowej	J.P. Szymkayło.
Sizyskar, pierwszy Minister	J.P. Fiszer.
Osmir, Kommendant gwardyi	J.P. Włodek.
Bachadar, przełożony rzeźniców	J.P. Żebrowski.
Nessir, Najwyższy Sędzia	J.P. Romanowski.
Tymar, wielki Podskarbi Państwa	J.P. Zawadzki.
Oskar, Oficer straży Sizyskara	J.P. Gawęcki.
Golkonczyk, uciążący pasterza	J.P. Skibiński.

Rzecz jest w Golkondzie w pałacu Królowej.

Towarzystwo ma zaszczyt przestrzedz, że żadne odwiedziny za kulissy nie mają
miejsca.

Początek widowiska niezawodnie o godzinie 7mej.

	Cena miejsc.	Złot. pol.	gr. pol.
Bilet na 1nę osobę do loży 1go piętra	3.	—
— — — 2go piętra	1.	16.
— — — na Parter	2.	—
— — — na Amiteatr	1.	—
— — — na Paradyś	1.	—

Na uniknienia dystrakcyi, które miejsca wyższe jako to: Galerya i Paradyś przez zbytne na-
oczenie się robią Parterowi i Łożom, cena tychże zostaje w rowney cenie jak Galerya tak i
Paradyś po Zł. 1.

Biletów lożowych każdego czasu dostać można w Hôtelu Berlińskim u J.P. Kramarkiewicza.

Heute Donnerstag den 12ten September wird die Krakauer Schauspieler-Gesellschaft
die Ehre haben, zum letzten Mal, aufzuführen: Alina, Königin von Golkonda, Oper in 3 Auf-
zügen mit Musik von Barton, Mitglied des Pariser Musée-Conservatoriums.

Ryc. 4. Afisz zwiastujący premierę *Aliny, królowej Golkondy*
w Teatrze Miejskim 12 września 1822 r.

polski i obejrzał cztery przedstawienia krakowskiego zespołu. Swoje wrażenia z pobytu w Poznaniu zawarł w szkicu *Über Polen (O Polsce)*, który od 17 do 29 stycznia 1823 r. ukazywał się w odcinkach na łamach berlińskiego czasopisma „Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz”. Niemiecki poeta nie wystawił miastu najlepszego świadectwa, podkreślając, że „Poznań, stolica Wielkiego Księstwa, ma posępne, nieprzyjemne oblicze. Jedyne, co tu pociąga, to wielka ilość kościołów katolickich. Ale żaden z nich nie jest ładny”²². Jednak ten znakomity artysta i znawca sztuki nie szczędził pochwał Skibińskiemu i jego „trupie z Krakowa”. Podkreślał wysokie umiejętności wokalne i aktorskie Skibińskiej oraz ciekawy dobór repertuaru: „Nieporównanym wdziękiem popisały się polskie śpiewaczki i tak szorstka zazwyczaj polszczyzna dźwięczała w moich uszach, jak język włoski, gdy przysłuchiwałem się ich śpiewowi. Pani Skibińska zachwyciła mą duszę jako księżniczka Nawarry, jako Zetulba w *Kalifie z Bagdadu* i jako Alina. Takiej Aliny nigdy jeszcze nie słyszałem. W scenie, gdy usypia śpiewem swym kochanka i otrzymuje smutne wiadomości, Pani Skibińska wykazała taką grę dramatyczną, z jaką rzadko można spotkać się u śpiewaczek [...]. Pani Zawadzka, która zaprezentowała się jako milutka Lorezza, jest ujmująco pięknym dziewczęciem. Pan Zawadzki doskonale śpiewa Oliviera, gra go jednak źle. Pan Romanowski dobrze odtwarzał rolę Jana. Pan Szymkajło jest wyśmienitym buffo”²³.

Heine zwracał również uwagę na wyjątkową atmosferę, która panowała na widowni w trakcie prezentacji polskich przedstawień. Podkreślał, że w czasie występów zespołu Skibińskiego „gmach pękał w szwach. Wszyscy Polacy z Poznania odwiedzali teatr z uczucia patriotyzmu”²⁴.

W szczeroci cytowanych wyżej wypowiedzi nie można wątpić, zwłaszcza że w tym samym artykule znakomity niemiecki poeta wypowiada się bardzo krytycznie o poziomie przedstawień wystawianych przez zespół Karoliny Leutner: „Piękny gmach wyznaczili tutejsi mieszkańcy na siedzibę Muz; ale te boskie panie nie wstąpiły w jego progi, wysłały tylko swe pokojówki, które stroją się w suknie chlebobdawczyń i pędzą swój żywot na cierpliwych deskach scenicznych. Jedna puszy się jak paw, druga fruwa jak słońka, trzecia gulgotce jak indyk, a czwarta – jak bocian skacze na jednej nodze. Ale zachwycona publiczność otwiera szeroko usta, wojskowi zaś, strojni w epolety, wołają: „Na honor, Melpomena! Talia! Polihymia! Terpsychora!”²⁵. Ironia Heinego wynikała niewątpliwie z irytacji, jaka musiała towarzyszyć zestawieniu polskiej sceny z niemiecką, której prowincjonalność i żenująco niski poziom artystyczny przyczyniały się do tego, że w Poznaniu „gorący entuzjazm dla wszystkiego, co niemieckie, w tym sarmackim powietrzu ulatnia się i oziębia”²⁶. Zawarte w szkicu *O Polsce* sądy o zespole Karoliny Leutner są miażdżące. Heine, analizując możliwości i umiejętności warsztatowe poszczególnych aktorów, stwierdza np., że „Munsch zwykł był wydawać dźwięki podobne do szczekania”, natomiast aktorka Fabrizius „ma zgrabną figurkę i niezawodnie jest ponętą poza teatrem”²⁷. Z całego zespołu Leutnerowej niemiecki poeta wyróżnił jedynie „pannę Paien”, która specjalizowała się w „rolach pierwszych amantek”.

W 1826 roku po raz ostatni przed wybuchem powstania listopadowego poznańska publiczność mogła oglądać występy polskiego teatru. Do stolicy Wielkopolski zawitał ponownie Kazimierz Skibiński z zespołem, prezentując 22 przedstawienia od 9 czerwca do 28 lipca²⁸. Repertuar (w sumie 28 utworów) składał się głównie z oper i komedii. Skibiński wystawił aż cztery sztuki Aleksandra Fredry – *Męża i żonę* (20 czerwca), *Cudzoziemszczyznę* (29 czerwca), *Damy i huzary* (11 czerwca i „na żądanie publiczności” 6 lipca) oraz *Zręczność i przekorę* (11 i 20 lipca). Wśród zaprezentowanych przez zespół oper znalazły się m.in.: *Kazimierz Wielki, czyli Król chłopków* Józefa Wygrzywalskiego z librettem Konstantego Majeranowskiego (18 czerwca), niezwykle popularna wśród poznańskiej publiczności *Alina, królowa Golkondy* Henri Bertona (15 czerwca), *Zamek na Czorsztylinie, czyli Bojomir i Wanda* Karola Kurpińskiego i Józefa Wawrzyńca Krasieńskiego (20 i 29 czerwca), *Dwa dni trwogi, czyli Woziwoda paryski* Luigię Cherubiniego (2 lipca), *Śpiewaczki wiejskie* Valentina Fioravantiego (9 lipca), *Jan z Paryża* François Adriena Boieldieu (16 lipca), *Szczęśliwe oszukanie* Gioacchina Rossiniego (18 lipca „na benefis J.Pani Józefy Skibińskiej”), *Kościuszko nad Sekwaną* Konstantego Majeranowskiego z muzyką Franciszka Salezego Dutkiewicza (20 lipca) oraz *Cyrulik sewilski* Gioacchina Rossiniego (28 lipca). Polscy aktorzy, na mocy decyzji pruskich władz, nie mieli monopolu na użytkowanie budynku poznańskiego Stadttheater. Grali na przemian z niemieckim zespołem prowadzonym przez Johanna Hurraya, który próbował podjąć rywalizację z grupą Skibińskiego, obniżając ceny biletów na swoje spektakle oraz wprowadzając do repertuaru ambitne pozycje operowe. Hurray wystawił w tym czasie m.in. dwa słynne dzieła Wolfganga Amadeusza Mozarta – *Don Juan, czyli Gość kamienny* (19 czerwca) i *Wesele Figara* (5 i 14 lipca „z udziałem baletu rodziny Koblerów – pierwszych tancerzy cesarsko-królewskiego nadwornego teatru w Wiedniu”). 7 lipca niemieccy aktorzy zaprezentowali *Wolnego strzelca* Karola Marii Webera²⁹.

Warto zwrócić uwagę na wyrafinowaną i przemyślaną strategię artystyczną Skibińskiego, który – budując swój repertuar – zestawiał wysoki, utrwalony na ówczesnych scenach europejskich repertuar (utwory Mozarta, Rossiniego, Boieldieu i Cherubiniego) z polskimi operami o wyraźnym zabarwieniu patriotycznym i narodowym (Majeranowski, Stefani, Kurpiński), komediami Aleksandra Fredry i utworami odwołującymi się do estetyki romantycznej. Taki sposób kształtowania repertuaru dowodzi nie tylko ogromnej dojrzałości i świadomości artystycznej Skibińskiego, lecz sprzyja także postawieniu tezy głoszącej, że krakowski artysta – w trakcie swoich objazdów – propagował nowy, odpowiadający ówczesnym uwarunkowaniom społeczno-politycznym model „narodowej sceny” otwartej z jednej strony na najwartościowsze osiągnięcia europejskiego teatru, z drugiej – propagującej najnowsze, najwartościowsze i przesycone pierwiastkiem patriotyczno-narodowym utwory polskich twórców. Bez wątpienia taka propozycja musiała spotkać się z entuzjastycznym przyjęciem zgotowanym przez polskich mieszkańców Poznania coraz bardziej spychanych przez władze pruskie na społeczny, kulturalny i polityczny margines.

Ambitny repertuar polskich artystów sprawił, że wśród publiczności Teatru Miejskiego pojawili się także Niemcy. Nieoczekiwane „wsparcie” otrzymał Skibiński już w trakcie pierwszego występu swojego zespołu. 9 czerwca 1826 r. na widowni zasiadł następca pruskiego tronu, przyszedł król Fryderyk Wilhelm IV w towarzystwie Antoniego Radziwiłła i jego żony. W programie wieczoru znalazła się „narodowa opera” Józefa Wygrzywalskiego (częściowo wg muzyki Jana Stefaniego) i Jana Drozdowskiego *Pan dobry ojcem poddanych, czyli Wesele krakowskie*. Na prośbę namiestnika polski antreprenier zakończył występ recitalem pieśni śpiewanych przez aktorów (Skibińska, Fiszer, Zalewski) w języku niemieckim przy akompaniamencie muzyków z nadwornej orkiestry Radziwiłła. Występ spodobał się pruskiemu księciu. W *Pamiętniku* Skibiński wspominał: „Sam czarno ubrany od schodów do łoży prowadziłem JKW., który prowadził swoją dostojną siostrę, ks. Radziwiłłową. Operetka narodowa *Pan dobry* i śpiewki i tańce podobały się. Na końcu ukazało się przezrocze, przy którym kwartet i wodewile były śpiewane w zrozumiałym, bo narodowym gościa języku. Kłaniał się uprzejmie do sceny i do klaskającej publiczności. Przy wyjściu ukazałem się. Książę mnie przedstawił jako dyrektora i w imieniu Jego Królewskiej Mości po polsku mi podziękował, na co następca i księżna ukłonem mi odpowiedzieli”³⁰.

Po zakończeniu występów w Poznaniu, 29 lipca po uroczystym śniadaniu w hotelu Kramarkiewicza zorganizowanym na cześć polskich aktorów, Skibiński wraz ze swoim zespołem wyruszył w kierunku Kalisza³¹.

PRZYPISY:

¹ Z. Raszewski, *Bogusławski*, T. II, Warszawa 1972, s. 7.

² Zob. R. Grotjahn, *Catalani Angelica*, [w:] *Die Music in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Personenteil 4: *Cam – Cou*. Kassel 2000, s. 438–439 (tu: ilustr. oraz szczegółowa bibliografia); E. Forbes, *Catalani Angelica*, [w:] *The Now Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 5, Oxford 2001, s. 277–278.

³ „Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego” (dalej: GWKP), nr 91 z 13 XI 1819 r. W nrze 92 z 17 XI ukazała się relacja z występu śpiewaczki w kościele.

⁴ J. Elsner, *Summariusz moich utworów muzycznych z objaśnieniami o czynnościach i działaniach moich jako artysty muzycznego*, oprac. A. Nowak-Romanowicz, Kraków 1957, s. 33. O poznańskim prawykonaniu utworu zob. także A. Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner*, Kraków 1957, s. 74. *Msza B-dur* op. 3 Elsnera w XIX i XX w. uznawana była za utwór zaginiony. Odpis partytury utworu odnalazła w Archiwum Archidiecezjalnym w Poznaniu Marta Pielech. 28 V 2004 r. w Auli Uniwersyteckiej w Poznaniu *Msza B-dur* Elsnera została wykonana po raz pierwszy po 200 latach.

⁵ Zob. Skibiński Kazimierz Michał, [w:] *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, pod red. Z. Raszewskiego, s. 651–652; M. Komorowska, *Skibiński Kazimierz Michał*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, T. XXXVIII: *Skarbek Aleksander – Słomka Jan*, pod red. H. Markiewicza, Warszawa–Kraków 1997–1998, s. 134–137 (tu: szczegółowa bibliografia); S. Kaszyński, *Dzieje sceny kaliskiej 1800–1914*, Łódź 1962, s. 59–65.

⁶ Poznańska łoża Świątynia Jedności (zum Tempel der Eintracht) powstała 28 IV 1820 r. w wyniku połączenia dwóch istniejących wcześniej łoż – Piasta pod Trzema Kolumnami Sarmackimi oraz Stałości Uwieńczonej. Do łoża Świątynia Jedności należeli zarówno Niem-

cy, jak i Polacy. Pierwszym przewodniczącym połączonej loży wybrano radcę rejencyjnego Jana Plichtę. Zob. L. Hass, *Loże wolnomularskie i pokrewne organizacje na zachodnich ziemiach Rzeczypospolitej (1721–1938)*, „*Studia i Materiały do Dziejów Wielkopolski i Pomorza*”, T. XI (1974), z. 1, s. 116–117; R. Prümers, *Geschichte der Posener Loge*, Posen 1909, ss. 61, 67–68, 73–79, 85, 87; S. Karwowski, *Historia Wielkiego Księstwa Poznańskiego*. T. I: 1815–1852, Poznań 1918, s. 62–66; E. Mayer, *Chronik der Logen in Posen*, Posen 1870, passim; L. Hass, *Wolnomularstwo w Europie Środkowo-Wschodniej w XVIII i XIX wieku*, Wrocław 1982, s. 264–265.

⁷ GWKP, nr 68 z 24 VIII 1822 r., s. 719.

⁸ Zob. Skibińska Józefa z Piotrowskich, [w:] *Słownik biograficzny teatru polskiego...*, s. 650–651. Karol Estreicher podkreślał, że Skibińska „zachwycała śpiewem”, była „wyborną śpiewaczką a zarazem znamenitą aktorką” (tegoż, *Teatra w Polsce*, wyd. drugie fotooffsetowe, T. I, Warszawa 1953, ss. 217, 219).

⁹ K. Skibiński, *Pamiętnik aktora (1786–1858)*, [w:] *Wspomnienia aktorów (1800–1925)*, T. I, oprac. S. Dąbrowski i R. Górski, Warszawa 1963, s. 94.

¹⁰ W swoim pamiętniku K. Skibiński szczegółowo zrelacjonował spotkania z ks. Antonim Radziwiłłem. Zob. Skibiński, op. cit., s. 93–94.

¹¹ Tamże, s. 94.

¹² O tym utworze pisze B. Lasocka, *Dramatopisarstwo Jana Nepomucena Kamińskiego*, [w:] *Dramat i teatr postanisławowski*, pod red. D. Ratajczak, Wrocław 1992, s. 82–89.

¹³ Zob. GWKP, nr 74 z 14 IX 1822 r., s. 784.

¹⁴ Premiera *Kościuszki nad Sekwaną* odbyła się na scenie teatru krakowskiego 25 VI 1821 r. O utworze zob. A. Napierała, *Dramaty historyczne Konstantego Majeranowskiego. Światopogląd i forma*, [w:] *Dramat i teatr postanisławowski...*, s. 129–147. O scenicznej recepcji *Kościuszki nad Sekwaną* pisali: S. Kaszyński, *Dzieje sceny kaliskiej...*, s. 62–64 i P. Mitzner, *Teatr Tadeusza Kościuszki. Postać Naczelnika w teatrze 1803–1994*, Warszawa 2002, s. 17–44.

¹⁵ K. Skibiński, op. cit., s. 95.

¹⁶ Obsada spektaklu prezentowała się następująco: Tadeusz Kościuszko – Szymon Włodek, Zeltner, jego przyjaciel – Jan Szymkajło, Pani Zeltner – Józefa Skibińska, Zuzia, ich wychowanica – Józefa Szymkajło, Mikieli, jej narzeczony – Łukasz Zaleski, Pocziwosz, stary ułan polski – Kazimierz Skibiński, Granat, kapral od ułanów – Ignacy Romanowski, Kieresz, Kartacz, Hurra (ułani polscy) – Antoni Erazm Zawadzki, Franciszek Salezy Żebrowski, Wincenty Gawęcki.

¹⁷ K. Skibiński, op. cit.

¹⁸ Zob. GWKP, nr 72 z 7 IX 1822 r., s. 761–762.

¹⁹ Skibiński (op. cit., s. 96), nie kryjąc satysfakcji, wspominał materialne korzyści będące efektem występów w Poznaniu w 1822 r.: „Towarzystwo nie miało stałej ze mną gaży, lecz graliśmy do podziału, tak jak w Wilnie, i daleko lepiej na tym wyszło, po odliczeniu bowiem kosztów (przeszło 2000 tal.) pozostało do podziału 2205, co znaczy, że po półtrzeciej gaży miesięcznej wziął każdy za trzy tygodnie”.

²⁰ K. Skibiński, op. cit., s. 96.

²¹ Do Wielkopolski Heine przybył w 1822 r. na zaproszenie swojego przyjaciela z okresu studiów hrabiego Eugeniusza Brezy. Wg R. Karsta niemiecki poeta „zabawił w Polsce kilka tygodni, które spędził w majątku Brezów Świątkowo oraz w Działyniu, posiadłości szwagra Eugeniusza, hrabiego Eugeniusza Wołowicza. Zagałdał też często do Gniezna i Poznania, gdzie interesowało go przede wszystkim życie teatralne”, zob. R. Karst, *Heine, Polska i Polacy*, [w:] H. Heine, *Dzieła wybrane*, T. II: *Utwory prozą*, Warszawa 1956, s. 665–666. Zob. także A. Warschauer, *Heinrich Heine in Posen*, Posen 1911.

²² H. Heine, *O Polsce*, tłum. W. Zawadzki, [w:] tegoż, *Dzieła wybrane*, T. II: *Utwory prozą*, Warszawa 1956, s. 652.

²³ Tamże, s. 656–657.

²⁴ Cyt. za: E. Połczyńska, *Życie kulturalne Niemców w Poznaniu w XIX i na początku XX wieku*, [w:] *Dzieje Poznania 1793–1918*, T. II, cz. 1, pod red. J. Topolskiego i L. Trzeciakowskiego, Warszawa–Poznań 1994, s. 628. Fragmenty artykułu H. Heinego w tym akapicie cytuję w tłum. E. Połczyńskiej.

²⁵ H. Heine, op. cit., s. 653.

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże, s. 655.

²⁸ Początkowo Skibiński otrzymał od pruskich władz zgodę na 18 występów. Niezwykle życzliwe przyjęcie przedstawień sprawiło, że 19 lipca wystąpił o zgodę na dodatkowe cztery prezentacje. Archiwum Państwowe w Poznaniu (dalej: APP), Akta Naczelnego Prezydium, sygn. 5478. W zb. poznańskiego archiwum znajdują się również afisze z występów Skibińskiego w Poznaniu w 1826 r., zob. tamże, Akta miasta Poznania (dalej: AmP), sygn. 3661. Skład zespołu przedstawiał się następująco: Józefa Skibińska, Tekla Zawadzka, Zofia Wyrzywalska, Wiktoria Winnicka, Marianna Włodkowa, Leon Bondasiewicz, Szymon Włodek, Franciszek Żebrowski, Ludwik Renczyński, Antoni Zawadzki, Jan Szymkajło, Antoni Fiszer, Łukasz Zalewski, Józef Kobyłecki.

²⁹ APP, AmP, sygn. 3661.

³⁰ K. Skibiński, op. cit., s. 98.

³¹ Szczegółowy opis występów zespołu K. Skibińskiego w stolicy Wielkopolski [w:] K. Kurek, *Teatr i miasto. Historia sceny polskiej w Poznaniu w latach 1782–1849*, Poznań 2008.