

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK

P OZNAŃSKI SPOSÓB NA NIEPODLEGŁOŚĆ

pod redakcją

Andrzeja Gulczyńskiego i Szymona Paciorkowskiego



Wydawnictwo
Miejskie
Poznań

POZNAŃ 2021

WYDAWNICTWO POZNAŃSKIEGO TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ NAUK
WYDAWNICTWO MIEJSKIE POZNAŃ

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK
www.ptpn.poznan.pl

dystribucja@ptpn.poznan.pl

Główny Redaktor wydawnictw PTPN
Jakub Kępiński

Recenzent
dr hab. Marek Przygodzki

Redakcja
Emilia Zwoniarska

Tłumaczenie streszczeń
Ewa Dratwa

Projekt okładki, łamanie tekstu
Scriptor s.c.

Na okładce dawny gmach PTPN z Muzeum im. Mielżyńskich
(ze zbiorów Biblioteki PTPN)

© Copyright for this edition Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk
and Wydawnictwo Miejskie Poznania, Poznań 2021

ISBN 978-83-7654-425-0

ISBN 987-83-7768-259-3

Wydawcy

Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk,
Poznań 61-725, ul. Mielżyńskiego 27/29
Wydawnictwo Miejskie Poznania,
Poznań 61-728, ul. Ratajczaka 44

POZnań*

Krzysztof Kurek

Instytut Teatru i Sztuki Mediów

Wydział Antropologii i Kulturoznawstwa

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0001-7173-005X

Teatr Polski w Poznaniu jako scena narodowa? Kilka uwag o życiu teatralnym miasta w latach 1875–1918

Pierwszy sezon występów polskiego zespołu na własnej, wybudowanej ze społecznych składek, scenie trwał od 25 września 1875 do 8 maja 1876 roku¹. W okresie tym, w gmachu usytuowanym przy ówczesnej ulicy Berlińskiej, dano niespełna 150 występów (nie licząc spektakli amatorskich, koncertów muzycznych i gościnnych imprez realizowanych bez udziału polskich aktorów). Ten wyjątkowy sezon zakończył się jednak skandalem, którego źródłem stała się konfrontacja skrajnie różnych wizji działalności teatru usytuowanego w sercu pruskiej twierdzy. Przywołany epizod pozwala zrozumieć złożoną sytuację polskiej sceny w dziewiętnastowiecznym Poznaniu.

W trakcie ostatniego występu (8 maja 1876 roku) publiczność mogła zobaczyć inscenizację trzyaktowej opery *Zabobon, czyli Krakowiacy i Górale* z muzyką Karola Kurpińskiego i librettem Jana Nepomucena Kamińskiego. Według relacji zamieszczonej na łamach „Dziennika Poznańskiego” zgromadzona na widowni publiczność

nie szczędziła oklasków ani ogółowi personalu, który był liczniejszym jak zwykle, ani w szczególności p. Doroszyńskiej, pp. Doroszyńskiemu, Terenkoczemu, Siedleckiemu i Czarneckiemu, który, choć gra jego wiele pozostawia do życzenia, zjednął sobie oklaski za sympatyczny śpiew, z jakim się po raz pierwszy zaprodukował. Zakończył obraz a raczej transparent pojęgalny, na którym widniał napis *Do widzenia*, wokół

¹ Szczegółowy repertuar dzienny wraz z charakterystyką sezonu 1875/76 przedstawiłem w swojej książce *Teatry polskie w Poznaniu*, s. 126–136, 644–677. Zob. także: K. Kurek, *Trzy otwarcia i pierwszy sezon Teatru Polskiego w Poznaniu (1875/76)*. Zawarte w niniejszym szkicu rozważania i wykorzystane materiały źródłowe w wielu przypadkach odwołują się do tych opracowań.

którego stanęli wszyscy artyści i artystki. Publiczność po kilkakroć wywoływała dyrektorów okazując im swą życzliwość i wolejąc do widzenia.

Z artykułu dowiadujemy się również, iż w trakcie spektaklu doszło do „smutnego epizodu”, który spotkał się ze zdecydowaną krytyką recenzenta:

Pod koniec *Krakowiaków i Górali* śpiewano jak zwykle kuplety – w wszystkich zwracano się do publiczności, dziękując jej za sympatię i prosząc o pamięć dla sceny i Towarzystwa tutejszego dramatycznego; tylko pan Nowakowski poważał się wystąpić z nieprzyzwoitą wycieczką przeciwko jednemu z pism tutejszych. [...] Mamy nadzieję, że dyrekcyja na przyszłość zapobiegnie temu, boć scena nie na to, by pierwszy lepszy aktor uważał ją za odpowiednią do swych wycieczek nieprzyzwoitych i złości osobistych. Dziwimy się zaś mocno publiczności, że tego rodzaju występowi, ubliżającemu już nie mówimy samemu artyście, ale nade wszystko scenie i jej samej, mogła dać poklask i zmuszać do powtórnego odśpiewania tej nieprzyzwoitej wycieczki².

Opis wydarzenia opublikowany w „Kurierze Poznańskim” utrzymany był w jeszcze ostrzejszym tonie i zawierał personalny atak na aktora Artura Józefa Nowakowskiego (ok. 1850–1895)³, który – zdaniem anonimowego recenzenta – był „skory zawsze do improwizacji nie bardzo fortunnych, mianowicie gdy się roli nie wyuczysz, pozwolił sobie [...] gburowatej i karczemnej wycieczki przeciwko *Warcie*”. Według tej relacji „domorosłe wierszyki” dołączone do scenariusza przedstawienia zostały... powtórzone na życzenie rozbawionych widzów, przy jednoczesnej aprobacie dyrekcyi polskiej sceny, która „nie zakazała grać muzyce i pozwoliła na powtórne odśpiewanie paszkwilu”. Cytowana wypowiedź kończyła się stwierdzeniem, iż

² „Dziennik Poznański” 1876, nr 106 z 10 maja, s. 4. Autor artykułu zwrócił uwagę nie tylko na grę dwóch dyrektorów poznańskiej sceny (Karola Doroszyńskiego i Władysława Terenkoczego), lecz także innych aktorów – Marii Doroszyńskiej (z Szuwartów), Ludwika Siedleckiego (właśc. L. Kowalczewskiego) i Alfreda Edwarda Czarneckiego. Zarówno ten, jak i pozostałe cytaty zostały przywołane w niniejszym szkicu z zachowaniem oryginalnej składni, pisowni oraz zastosowania wielkiej litery.

³ Zob. hasło osobowe w: *Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. 1, s. 486. Warto dodać, iż Nowakowski był związany z poznańską sceną wyłącznie w latach 1875–1876. Artysta specjalizował się w rolach komediowych i operetkowych.

my tu w Poznaniu mamy jeszcze tyle uczucia przyzwoitości, że na powtarzanie podobnych skandalów nie pozwolimy, to też oświadczamy, że oglądania pana Nowakowskiego na scenie naszej wcale a wcale sobie nie życzymy⁴.

Nie wiemy dziś, jaki tekst dodał i zaśpiewał ze sceny Nowakowski w trakcie ostatniego w sezonie przedstawienia. Można z dużym prawdopodobieństwem założyć, iż kuplet (seria kupletów?) był reakcją na artykuł opublikowany wcześniej na łamach „Warty. Tygodnika poświęconego nauce, rozrywce i wychowaniu”⁵. Napisany przez autora kryjącego się pod pseudonimem Rewera tekst został opatrzony wymownym tytułem *Teatr Poznański a rozkiełzanie młodzieży naszej. List otwarty do Rady Nadzorczej, Właścicieli etc. etc. Teatru Polskiego w Poznaniu* i zawierał radykalną, przeprowadzoną z perspektywy katolicko-narodowej, krytykę nie tylko metod zarządzania teatrem, lecz także poziomu artystycznego poznańskiej sceny. Artykuł oparty był na tezie, iż zespół artystyczny sprzeniewierzył się misji „budzenia i krzepienia patriotyzmu”, dyrekcja natomiast prowadzi niejasną politykę finansową, wprowadza na scenę „sztuki niemoralne w akcji, bezecne pod względem tendencji” (m.in. komedię Victoriena Sardou *Nasi najserdeczniejsi*), nie dbając nawet o poziom polszczyzny, co doprowadziło do tego, iż aktorzy mówią „okropnie zepsutym galicyjskim żargonem, w którym daremnie byś szukał rytmu, muzyki, a nawet gramatyki popularnej”. Efektem takiego postępowania miała być rzekoma demoralizacja poznańskiej młodzieży oraz program artystyczny osiągający „stopień wyraźnej bardzo miernoty” pod względem wykonania i dobru sztuk. Autor relacji prasowej podkreślał, iż

na przedstawienia takie sprzedawano tanie bilety studenckie i nabijano parter młodzieżą szkolną. Młodzież ta, stanowiąca wyłączną publikę parterową, jest tam bez wszelkiego dozoru, sprawuje się krzykliwie, zastępuje to co gdzie indziej nazywa się *klaką*, nadużywa krzykami i klaskaniami swemi cierpliwości reszty widzów, a posuwa się już do tego stopnia bezczelności, że miejsca śliskie, że aluzyje, wyraźne

⁴ „Kurier Poznański” 1876, nr 106, z 10 maja, s. 5.

⁵ Pismo zostało założone przez Ludwika Władysława Rzepeckiego (1832–1894), który pełnił również funkcję redaktora naczelnego. Tygodnik ukazywał się od 5 lipca 1874 do 29 czerwca 1890 roku i popularyzował postawy konserwatywne oparte na silnych związkach z religią katolicką. Sporo miejsca na jego łamach zajmowała problematyka społeczno-kulturalna. Zob. Z. Semrau, *Czasopisma poznańskie*, s. 97–98. Komplet numerów czasopisma jest dostępny na stronach Wielkopolskiej Biblioteki Cyfrowej.



Akcja o wartości 50 talarów wyemitowana przez Spółkę akcyjną „Teatr Polski w Ogródku Potockiego” w celu pozyskania funduszy na budowę teatralnego gmachu (ze zbiorów autora)

dwuznaczniki i szydercze frazesa artystów, godzące w moralność publiczną, bezwstydnymi obsypuje oklaskami. [...] Zdaje się – oby się tylko zdawało, że Teatr poznański – dzisiejszy – gorsze jeszcze zle sprowadza na ten kwiat, na tę nadzieję narodu; że ona się tam uczy czegoś jeszcze gorszego – jak fałszywej gramatyki, fałszywej filozofii à la Okoński, fałszywej moralności à la *Nasi najserdeczniejsi*, fałszywej dojrzałości w dymieniu papierosami itd. itd.⁶

Przywołane wyżej zdarzenia oraz ich odzwierciedlenie w relacjach prasowych świadczą o zderzeniu dwóch, jakże odmiennych wizji funkcjonowania, wzniezionej przy ulicy Berlińskiej, siedziby polskiej sceny. Patriotyczno-narodowa misja (radykałnie odzwierciedlona m.in. na łamach „Warty”) została skonfrontowana nie tylko z aspiracjami artystycznymi, lecz także z bezlitosnymi mechanizmami popytu i podaży determinującymi codzienny byt teatralnego przedsiębiorstwa. Ta swoista sieć zależności, oczekiwań i uwikłań wpłynęła w zdecydowany sposób na dzieje Teatru Polskiego aż do 1918 roku.

⁶ Rewera, *Teatr Poznański a rozkiełznanie młodzieży naszej*.



Dziedziniec przed Teatrem Polskim. Stan z końca XIX wieku (ze zbiorów autora)

Wybudowany ze społecznych składek, postrzegany od początku jako narodowa scena wszystkich Polaków żyjących pod pruskim zaborem⁷, był dowodem na skuteczność zainicjowanego (już w latach trzydziestych i czterdziestych) przez wielkopolskich organiczników procesu społecznej samomodernizacji, której celem było stworzenie – pomimo politycznych, ekonomicznych i mentalnych ograniczeń – podwalin nowoczesnego społeczeństwa⁸. Obejmujący (latem 1875) dyrekcję polskiej sceny Karol Doroszyński i Władysław Terenkoczy nie otrzymali od Spółki teatralnej gwarancji stałych, obejmujących także okres letniej przerwy, subwencji finansowych na poziomie, który gwarantowałby całoroczną stabilność i wypłacalność teatralnego przedsiębiorstwa działającego w niezwykle trudnych warunkach społeczno-politycznych, w przestrzeni miasta kreowanego przez zaborcę na „stolicę niemieckiego Wschodu”. W. Koryzna tak relacjonował ową sytuację:

⁷ O różnych (historycznych i współczesnych) sposobach rozumienia oraz interpretowania pojęcia „teatr narodowy” pisała Dobrochna Ratajczakowa w artykule *Teatr narodowy: idea*. Zob. także inną inspirującą rozprawę D. Ratajczakowej – Bogusławski, Wyspiański i idea teatru narodowego.

⁸ Zob. P. Matusik, *Idea pracy organicznej w Poznaniu*; W. Molik, *Prace organiczne a rozwój polskiej świadomości narodowej*; L. Trzeciakowski, *Wielkopolski program samomodernizacji*; A. Hinc, M. Praczyk, *Praca organiczna*.

Warunki kontraktu były następujące: Przedsiębiorcy otrzymują teatr bezpłatnie. Obowiązani są dawać widowiska polskie przynajmniej 3 razy w tygodniu i to najmniej przez 7 miesięcy w roku; grywać w każde święto i niedzielę i na te dni nie wolno im odnajmować teatru; dawać dramata, komedye, operetki i wodewile; utrzymywać dobre towarzystwo. W dni, w których nie dają przedstawień polskich, służy im prawo wynajmowania od siebie teatru, za co jednak stosownie do natury przedstawienia mają płacić Spółce od 15 do 30 marek. Na pewno dotrzymania umowy i na wynagrodzenie szkód, jakieby z ich winy wyniknąć mogły, składają kaucyą w kwocie 1800 marek. Garderobę i bibliotekę nabytą od p. Zygmunta Jaraczewskiego odstąpiła Spółka pp. Doroszyńskiemu i Terenkoczemu za cenę 6000 marek. Tę kwotę mieli oni spłacać częściowo, a mianowicie od każdego przedstawienia po 30 marek aż do zupełnego uiszczenia się z długu. Już w październiku opuściła jednak Rada nadzorcza nabywcom 1350 marek z ceny sprzedaży, tak iż mieli oni do zapłacenia tylko 4650 m[arek], tj. kwotę, którą Spółka zapłaciła p. Jaraczewskiemu⁹.

Nie tylko Doroszyński i Terenkoczy, lecz także kolejni dziewiętnastowieczni dyrektorzy Teatru Polskiego musieli szukać kompromisu pomiędzy własnymi aspiracjami artystycznymi, ekonomicznymi i administracyjnymi ograniczeniami, wymuszoną przez historyczny kontekst patriotyczną misją oraz niezbyt wyszukany gustami polskiej publiczności wywodzącej się głównie z kręgów drobnomieszkańsko-plebejskich. Ostatni z wymienionych elementów w znaczący sposób przyczynił się (już na przełomie 1875 i 1876 roku!) do spektakularnego odejścia i wyjazdu Józefa Rychtera, który nie chcąc podporządkować się narzuconej przez dyrektorów Teatru Polskiego polityce repertuarowej, naciskom przedstawicieli Spółki, w dniu 16 stycznia 1876 roku, zrezygnował z występów oraz funkcji kierownika artystycznego i reżysera. Bezpośredni uczestnik przedstawianych zdarzeń, pisał, iż wybitny aktor: „inaczej pojmował zadanie sceny i kierunek repertoaru, a nie umiał naginać się do cudzej woli i cudzych widoków”¹⁰.

Oficjalne pożegnanie Józefa Rychtera z poznańską publicznością odbyło się w dniu 9 lutego 1876 roku. W tym dniu, w sali Bazaru Rychter recytował i analizował fragmenty *Księcia Niezłomnego* Calderona – Słowackiego oraz wygłosił odczyt poświęcony życiu i twórczości hiszpańskiego dramaturga. Opublikowana na łamach „Kuriera Poznańskiego” relacja z tego spotkania kończyła się słowami: „Pan Rychter pożegnał się z publicznością, oświadczając

⁹ W. Koryzna, *Pamiętnik sceny narodowej w Wielkopolsce*, s. 133–134.

¹⁰ Tamże, s. 135.

gotowość powrotu do drogiego mu Poznania, skoro na rzetelnych podstawach powołanym zostanie. Oby wrócił jak najprędzej”¹¹.

Poznański zespół stracił niepowtarzalną szansę współpracy z wybitnym aktorem, którego metody pracy, niepowtarzalne kreacje (m.in. w sztukach Aleksandra Fredry) i niezwykła osobowość mogły zdecydowanie wpłynąć na ogólny poziom przedstawień oraz umiejętności warsztatowe pozostałych artystów. Rychter nie chciał sygnować swoim nazwiskiem programu, w ramach którego na afiszu, w pierwszym sezonie Teatru Polskiego, dominowały popularne komedie, stanowiące ponad połowę całego repertuaru. Wystawiano zarówno komedie autorów polskich (m.in. A. Fredro, M. Bałucki, K. Zalewski, J.I. Kraszewski, J. Chęciński), jak i obcych (m.in. V. Sardou, J.F.A. Bayard, J.R. Benedix, O. Feuillet, A. Karr, G. Moser, J. Szigeti). Swoistym i niejako logicznym dopełnieniem „linii komediowej” (nie tylko w pierwszym sezonie) były wodewile i operetki przyciągające na widownię masowego i niezbyt wymagającego widza, a także utwory odwołujące się do lokalnego kolorytu (miasta lub wybranej dzielnicy). Taki profil repertuarowy, choć czasami nieznacznie modyfikowany (np. wprowadzeniem rodzimej dramaturgii przedstawiającej opracowane w przystępny sposób tematy i wątki historyczne), był kontynuowany aż do końca dziewiętnastego stulecia. Choć zdarzały się także ambitne i wartościowe inscenizacje, to zdecydowana większość przedstawień uwzględniała gusty masowej publiczności niechętnie tolerującej sceniczne eksperymenty i ambitny repertuar.

Kontekst polityczno-społeczny sprawiał, iż – niejednokrotnie bezkrytycznie – oklaskiwano sztuki polskich autorów, bez względu na poziom wykonawczy i walory literackie. Niezwykle trafnie ujął takie „oczekiwania” publiczności poznański korespondent krakowskiego „Czasu”, który już w 1857 roku pisał, iż w okupowanej przez Prusaków Wielkopolsce „polskie słowo na scenie rozrzewnia nas; wszelka krytyka milknie, aby się tylko nacieszyć polskiem widowiskiem”¹². Uczestniczenie w polskich widowiskach w drugiej połowie dziewiętnastego stulecia stanowiło dla sporej grupy widzów rodzaj patriotycznego obowiązku, w ramach którego podkreślanie narodowej tożsamości i odrębności dominowało nad estetycznymi doznaniem i artystycznymi aspiracjami. Marcelli Motty (1818–1898), wybitny poznański

¹¹ „Kurier Poznański” 1876, nr 32 z 10 lutego, s. 4.

¹² „Czas” 1857, nr 128 z 7 czerwca, s. 2.

społecznik, pisarz i pedagog, w jednym ze swoich felietonów odnoszących się do gościnnych występów teatru krakowskiego w Poznaniu podkreślał: „cho-
dź co dzień do teatru, chodź zaś nie tylko z obowiązku, lecz dla istotnej za-
bawy i przyjemności”¹³. Niezwykle dosadną diagnozę oczekiwań poznańskiej
publiczności sformułował w swoich pamiętnikach Stefan Turski (właśc. Ture-
czek; 1875–1945)¹⁴. Ten związany w latach 1901–1908 z Teatrem Polskim
aktor w swoich pamiętnikach odnotował:

Teatr poznański musiał być prowadzony na poziomie teatru ludowego. Poza garścią
inteligencji, większość to publiczność prymitywna: rękodzielnicy, robotnicy, służba
domowa – wykonanie sztuk musiało więc być dosadne, w przeciwnym razie aktor
spotykał się z zarzutem:

– Dobrześ pan „grajał”, tylkoś pan kiepsko tupnął.

Charakterystycznym określeniem w kierunku prymitywu były wskazówki dyrek-
tora Dobrowolskiego¹⁵, udzielane jednemu z nowo zaangażowanych reżyserów:

– Bez wymyślnych sytuacji, żadnego gładzenia pod nosem po kącikach, to nie
Kraków, to Poznań. Aktor ma stanąć na froncie sceny, twarzą do publiczności, gadać
głośno i wyraźnie po polsku, i to się podoba.

Gdy reżyser narzekał, że aktorzy ról się nie douczyli, skutek czego sufler wy-
dzierał się tak, że go publiczność słyszała, dyrektor mawiał:

– Co to szkodzi, to nawet lepiej, że za te same pieniądze słyszą dwa razy.

O repertuar troski żadnej nie było. Każdego sezonu wracały te same sztuki na
afisz: *Krakowiaczy i Górale*, *Chata za wsią*, *Dziewczę z chaty za wsią*, *Wnuk Tumrego*, *Potop*,
Ogniem i mieczem, *Marnotrawca*, *Trójka hultajska*, *Czterdziestu rozbójników*, *Kominiarz i mly-
narz*, *Żyd w beczce*, *Dwaj złodzieje* itp.

Jak z powyższego zestawienia widzimy, były to sztuki z tytułami wiele mówiący-
mi, toteż, gdy w czasie późniejszym, za dyrekcji Rygiera¹⁶, weszło na repertuar kilka

¹³ „Dziennik Poznański” 1866, nr 141 z 24 czerwca, s. 1. O dokonaniach Mottego zob.
hasło w: *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, s. 427–429.

¹⁴ Artysta ten był związany z poznańską sceną w okresie dyrekcji Edmunda Rygiera i uczest-
niczył m.in. w organizowanych przez zespół letnich objazdach. O nim zob. hasło w: *Słownik
biograficzny teatru polskiego*, t. 1, s. 761.

¹⁵ Franciszek Dobrowolski (1830–1896) prowadził Teatr Polski od 1 października 1883
do 11 lipca 1896 roku. W latach 1871–1896 był redaktorem naczelnym „Dziennika Po-
znańskiego”, a także kierował pracami Spółki teatralnej. Zob. hasło osobowe opublikowane
w *Słowniku biograficznym teatru polskiego*, s. 134.

¹⁶ Znakomity aktor i reżyser Edmund Rygier (1853–1922) był dyrektorem poznańskiej
sceny od lipca 1896 do maja 1908 roku. Wartościową poznawczo i opartą na rzetelnych
rozpoznaniach źródłowych analizę dyrekcji Rygiera opublikowała Alicja Przybyszewska,
„Etyczny utylitarysta”.

sztuk o tytułach nieco skromniejszych, trzeba było, chcąc ściągnąć szerokie warstwy ludności do teatru, dodawać zawsze na afiszu subtytuł, na przykład: *Otello, czyli Wódz Murzyn w Wenecji, Zaczarowane koło czyli Jak diabeł wojewodę w pole wywiódł, Balladyna, czyli Siostra siostrę o dzban malin zabija* itp.

Nowoczesna literatura nieszczerłymi względami cieszyła się u tych poczciwych prostaczków. Gdy dla inteligencji wystawialiśmy sztuki Strindberga, Ibsena, Przybyszewskiego, przedstawiciele szerokich warstw ludności mawiali:

– Niby co to miało być, kpiny z ludzi? Przecież „takie godanie to jo mom w domu”. [...]

W najpoważniejszych sztukach szukano okazji do śmiechu. Na przykład w czasie przedstawienia *Mazepy*, w scenie z trumną, zawsze się śmiali, nie wierzyli, żeby Zbigniew naprawdę w trumnie leżał, i rozpacz Wojewody nad próżną trumną wzniesła salwy śmiechu¹⁷.

Turski podkreślał również ewidentny i przebiegający szybciej niż w innych ośrodkach proces demokratyzacji poznańskiej widowni:

Zaznaczam, że te warstwy społeczne, które w Poznańskim już chodziły do teatru, w innych dzielnicach Polski jeszcze nie wiedziały, co to jest teatr. Tak było w Poznaniu, gdzie publiczność była już poniekąd teatralnie wyrobiona, teatr bowiem grywał osiem miesięcy w roku, od 1 września do końca kwietnia¹⁸.

Już usytuowanie gmachu w symboliczny sposób odzwierciedlało nie tylko ówczesną sytuację polskiego teatru, lecz także Polaków zmagających się z różnymi formami germanizacji. Wzniesiona (wg wykonanego w 1872 roku projektu i pod nadzorem Stanisława Hebanowskiego) w głębi dziedzińca, zasłonięta bryłą kamienicy, oddzielona od zgiełku ówczesnej ulicy Berlińskiej, niewidoczna dla bywalców niemieckiego Stadttheater, niejako „ukryta” przed okiem zaborcy rezydującego m.in. w położonym kilkadziesiąt metrów dalej Prezydium Policji – stanowiła rodzaj enklawy, „twierdzy polskości” dostępnej dla wybranych i wtajemniczonych, przyciągającej swoją doskonałością i monumentalnością, a także wyrażanym przez architektoniczne detale przekazem ideowym¹⁹.

¹⁷ S. Turski, *Gdy Melpomena rzemiennym dyszlem objeżdżała Polskę*, s. 225–227.

¹⁸ Tamże, s. 228.

¹⁹ Sporządzony przez Stanisława Hebanowskiego (1820–1898) projekt został w kwietniu 1872 roku zawieziony do Wiednia i przedstawiony do konsultacji Gottfriedowi Semperowi (1803–1879) – uznanemu niemieckiemu architektowi i znawcy budowli teatralnych,

„mit tego teatru zapisany został w jego układzie przestrzennym”, który projektował „intymne miejsce narodowe, wydzielone z obcej przestrzeni fortecy, koncentrujące uwagę i znaczenia”²⁰. Na łamach „Dziennika Poznańskiego” opublikowany został w 1875 roku niezwykle sugestywny opis siedziby polskiego zespołu:

Gmach teatralny wznosi się, jak wiadomo, na dziedzińcu domu przy ulicy Berlińskiej, będącego własnością Towarzystwa akcyjnego „Teatr polski w ogrodzie Potockiego”. W domu tym wybito cztery obszerne bramy, dwie dla powozów, a drugie dwie dla pieszych; przez nie dostajemy się na dziedzińiec, w głębi którego stoi sam teatr. Fasada jego w stylu nowoczesnym nie wabi wprawdzie oka ani korynckimi kolumnami, ani ozdobnymi sztukateriami, lecz uderza za to prostotą i czystym wykończeniem dającym razem bardzo wdzięczną całość. Do obszernego przedsionka o ścianach pomalowanych gustownie i marmurowej posadzce prowadzi troje drzwi. Z przedsionka prowadzą na lewo i prawo szerokie, dostatecznie oświetlone wschody do łóż pierwszego piętra i pierwszego balkonu, a dalej na drugie piętro; ztąd również dostajemy się do łóż parterowych, krzeseł parkietowych i parteru. Korytarze, z kąd rozbiegają się drzwi do łóż, krzeseł, nie mniej garderób, mogą być nazwane ze wszech miar dogodnymi, zabezpieczają publiczność przed przeciągami i zbytym natłokiem. Po bokach gmachu teatralnego są wejścia po obszernych wschodach na amfiteatr i galerię. Sala teatralna zbudowana w równe półkole ma trzy piętra i parkiet. – Parkiet składa się z 10 łóż, z tych dwie prosceniowe podwójne i z 115 krzeseł, z tych 17 po bokach i parteru, gdzie może się pomieścić około 60 osób. Pierwsze piętro stanowi 14 łóż, z tych dwie prosceniowe podwójne i balkon o 19 miejscach. Podobnie jak pierwsze piętro urządzone jest piętro drugie; trzecie zaś piętro rozpada się na amfiteatr i galerię. Budowniczemu poczytujemy za zasługę, że na ostatnim piętrze ustawił dla zapobieżenia możliwemu tłokowi ławki, jak w ogóle, że obliczał się z wymogami wygody i komfortu. Krzesła na parkiecie i balkonach są obszerne z poręczami i oparciami i tak ustawione, że osoby nawet lepszej tuszy mogą z łatwością przesuwać się koło sąsiadów. Boczne na parkiecie krzesła nie utrudniają w najmniejszym stopniu wolnej komunikacji, owszem wchodząca i wychodząca publiczność może poruszać się swobodnie bez narażenia się na niedogodności, jakim podlegała w starym miejskim teatrze.

Sala sama robi nader miłe wrażenie, a jeśli co moglibyśmy tu zarzucić to, że prezentując się nader schludnie, wygląda może nieco za skromno.

Budowniczy nie zapomniiał i pod innym względem o wygodzie publiczności, tej zwłaszcza, która zwykła szukać między aktami chłodu i posiłku. Na pierwszym

²⁰ D. Ratajczakowa, *Twierdza i teatr*, s. 703. Przywołaną w cytowanym fragmencie problematykę Ratajczakowa inspirująco analizuje także w innym szkicu, opublikowanym w tym samym tomie – zob. *Pudeleczko*, s. 707–714.

piętrze znajduje się obszerne, wysokie i w stosowne emblema przystrojone foyer, pod budynkiem zaś teatralnym ciągnie się tunel, w którym mieści się restauracja i piwiarnia. Obok tego posiada gmach liczną garderobą, salę malarską, salę na próby itd. [...]

Otóż, zdaje nam się, że będziemy tylko wyrazem sądu całej publiczności, gdy powiemy, że jak wentylacja odpowiada wszelkim stawianym dziś w tej mierze wymaganiom, tak oświetlenie przewyższyło wszelkie oczekiwania. Światło rozlewa się z góry w jednostajnych, łagodnych promieniach i nie razi ani zbyt blaskiem – ani gubi się też w owych półcieniach, na które tak się uskarżała publiczność w miejskim teatrze.

Akustyka, o ile mieliśmy sposobność przekonania się, zdaje się także nic nie pozostawiać do życzenia²¹.

W zamieszczonym na łamach „Gazety Toruńskiej” opisie znajdujemy także uwagi dotyczące usytuowania teatralnego gmachu:

Stoi on w podwórzu domu ongi p. Hebanowskiego przy ulicy Berlińskiej, tak że nie widać go z ulicy, i tylko przez kolumnadę, na którą zamieniono część parteru kamienicy frontowej, przechodzień dostrzega dolną część fasady teatru. Kolumnada ta, stworzona z przebicia środkowej części parteru wspomnianej kamienicy, składa się z trzech rzędów kolumn niskich, bo wspierających tylko pierwsze piętro, a tworzy cztery przejścia, z których dwa środkowe służą na wjazd i wyjazd, dwa poboczne dla przechodniów pieszych. Temi przejściami dostajemy się na dość obszerny dziedziniec, przedstawiający dziś tylko zarysy wielkiego w środku klombu z kandelabrem gazowym; naokoło klombu droga dla powozów i pieszych, a po bokach znów zarysy trawników²².

Zofia Ostrowska-Kęłbowska, wybitna znawczyni dziejów architektury Poznania, podkreślała, iż

niewielki gmach, nazywany „cackiem i pieścidelkiem”, wzbudził szerokie uznanie. Położony w głębi posesji, poprzedzony został pięknie urządzonym dziedzińcem, pośrodku którego powstał gazon i mała, rzeźbiona fontanna. Od strony ulicy dziedziniec zamykała piętrowa kamienica, na której gruntowną przebudowę zabrakło już pieniędzy. Przebito w niej tylko bramy i przejścia. Dopiero w latach 1892–1893 powstał w tym miejscu wspaniały dom według projektu Gorgolewskiego. Słynny napis: *Naród Sobie* umieszczono, wobec żądania władz, na dziedzińcowej elewacji. Usytuowanie teatru w głębi posesji uwarunkowane było bez wątpienia nie tylko chęcią utrzymania

²¹ „Dziennik Poznański” 1875, nr 140 z 23 czerwca, s. 2.

²² „Gazeta Toruńska” 1875, nr 142 z 25 czerwca, s. 1.



Rodzinne zdjęcie wykonane na dziedzińcu przed Teatrem Polskim. Na drugim planie widoczna brama wjazdowa a nad nią fragmenty napisu *Naród sobie* (ze zbiorów autora)

istniejącej tu już poprzednio czynszowej kamienicy. Chodziło głównie o wyizolowanie teatru od ulicznej zabudowy i nadanie mu charakteru budowli wolno stojącej, otoczonej własną przestrzenią, którą zorganizowano jako reprezentacyjny dziedziniec lub mały, zamknięty plac miejski. Wzniesiony tu budynek, dostosowany wielkością do otoczenia, sprawiał wrażenie monumentalne. W zmniejszonej skali reprezentował on jeden z najokazalszych wówczas typów gmachu teatralnego²³.

Umieszczony nad bramą wjazdową od strony dziedzińca napis *Naród sobie* był elementem podkreślającym szczególną, niemal sakralną rangę tej „polskiej przestrzeni”, symbolicznie i materialnie wzniesionej w mieście-twierdzy. Obserwując na zachowanej fotografii sposób usytuowania napisu, możemy domniemywać, iż mógł on być swoistym komunikatem obwieszczającym istnienie granicy oddzielającej *profanum* od *sacrum*, ustalającej podstawową opozycję pomiędzy kontrolowaną przez zaborcę rzeczywistością a przestrzenią, której sens opierał się na budowaniu i podsycaniu kultu narodowej wspólnoty. Aspekt artystyczny i estetyczny musiał w tej sytuacji zejść na dalszy plan

²³ Z. Ostrowska-Kęmbłowska, *Architektura i budownictwo w Poznaniu*, s. 425. Zob. także: J. Borwiński, *Architektura Teatru Polskiego*, s. 184–198; J. Pazder (red.), *Atlas architektury Poznania*, s. 144.

w mieście, w którym – jak na przełomie 1886 i 1887 roku pisała Gabriela Zapolska – „na ulicach czystość prawdziwie niemiecka, mowa niemiecka, czelność niemiecka, wszystko, ach, wszystko niemieckie!”²⁴.

Próbę zrozumienia i zinterpretowania sensów zawartych w formule umieszczonej nad prowadzącą do teatru bramą podjął w 1900 roku Kazimierz Radwan (właśc. Kazimierz Ruciński). Na łamach tygodnika „Praca”²⁵ opublikował artykuł, w którym opisał przyczyny, które zadecydowały o tym, iż teatry usytuowane w Krakowie i Lwowie „zawierają napisy, które opiewają [...], że nie *sobie*, lecz *narodowej sztuce* poświęca naród ten budynek”. Autor przywołanego tekstu pisał m.in.:

Tam może się teatr abstrahować poniekąd od codziennego życia, może poświęcić się sztuce, jako takiej, u nas zaś, w Poznańskim, naród odprządz musi teatr do pewnego stopnia od wózka Melpomeny, a zaprządz go do swego woza, który się z trudem posuwa po grudzie, zwalczając wciąż przeszkody stawiane przez hakatyzm i wycieńczenie ekonomiczne.

Naród – sztuce – znaczy to, że gdy wejdiesz do teatru, masz prawo wymagać, aby twe poczucie piękna było zaspokojone, abyś się napił do syta z krynicy wrażeń artystycznych. To jest pierwsze, wszystko inne na dalszym stoi planie. Masz prawo żądać wspaniałej wystawy, dobrego ensemble, wytwornej i skończonej gry artystów, masz prawo żądać uwzględnienia modernistycznego kierunku twórczości dramatycznej...

Tam zaś gdzie napis brzmi *Naród – sobie*, tam nie żądaj wybrednej artystycznej strawy, jaką ci może i powinien dostarczyć wydelikacowany poziom sceny wielkomijskiej. Bo to jest scena, której zadaniem jest przede wszystkim słuzenie samemu narodowi²⁶.

Radwan stwierdził jednoznacznie, iż okoliczności społeczno-polityczne uniemożliwiły wybudowanie teatru, który pełniłby wyłącznie funkcję „świętyni sztuki”. Polityka zaborców wymusiła bowiem wzniesienie sceny, której celem było słuzenie samemu narodowi poprzez wzmacnianie i pogłębianie

²⁴ G. Zapolska, *Jeden dzień w Poznaniu*, s. 14 (tekst ten opublikowany został w „Przeglądzie Tygodniowym” 1887, nr 15 z 10 kwietnia, s. 222–224 pod kryptonimem M. F.).

²⁵ Ten ilustrowany tygodnik społeczno-kulturalny ukazywał się w latach 1896–1926 w Poznaniu. Pismo założył Marcin Biedermann. W niektórych latach nakład czasopisma dochodził do 16 tysięcy egzemplarzy. Ideologię pisma Edward Pieścikowski określił jako „narodową (śmiało wystąpienia antyzaborcze) i organicznikowską”. Zob. tegoż, *Życie literackie Poznania w drugiej połowie XIX wieku*, s. 617.

²⁶ K. Radwan, *Naród–sobie*, s. 787.

poczucia kulturowej wspólnoty. Tak postrzegana „scena służebna” nie mogła wybić się na artystyczną niezależność, a kontekst społeczno-polityczny „stał teatr na wysuniętej pozycji jako placówkę, którą w zmaganiach z uciskiem zaborców należało otoczyć szczególną troską i szacunkiem niczym świątynię zbiorowego kultu”²⁷.

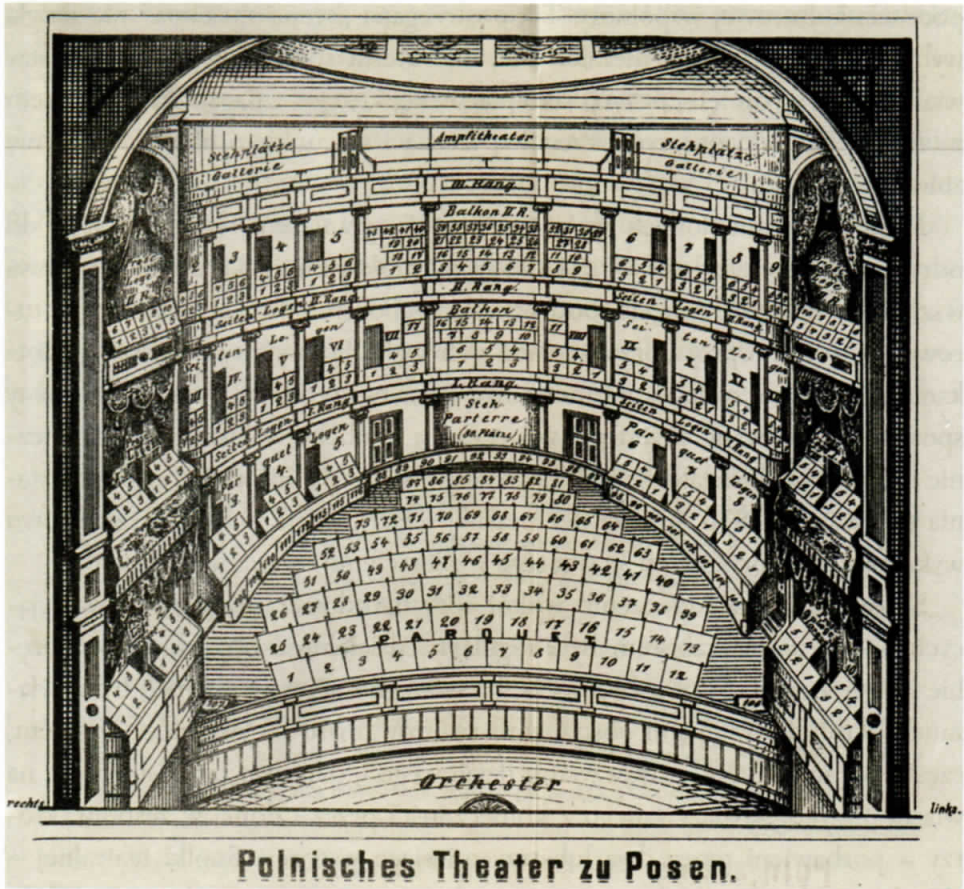
Pomimo wymienionych wyżej uwikłań i ograniczeń Teatr Polski aż do odzyskania niepodległości w 1918 roku był traktowany jako scena narodowa wszystkich Polaków żyjących pod pruskim zaborem, swoiste centrum kulturowe, w którym oprócz przedstawień odbywały się wystawy malarstwa, spotkania kół śpiewaczych, okolicznościowe odczyty i wykłady, a także – w różny sposób kamuflowane przed pruską cenzurą – obchody historycznych rocznic i jubileuszy. Działalność polskiego zespołu, już od momentu jego powstania (w styczniu 1870, jeszcze bez własnej sceny), miała niejako programowo wykraczać poza przestrzeń ściśniętego w pierścieniu umocnień Poznania.

Sposobem na zjednoczenie wokół idei narodowej sceny Polaków żyjących pod pruskim zaborem była regularna działalność objazdowa, w obrębie której można dziś wyodrębnić kilka strategii²⁸. Pierwsza z nich była związana z letnimi występami gościnnymi realizowanymi niejako poza angażem, często w ramach tzw. „towarzystwa działowego”, dającego przedstawienia na własne ryzyko, zawiązywanego z konieczności przez członków zespołu, którzy – pozbawieni przez dwa lub trzy miesiące wsparcia Spółki teatralnej – chcieli pozyskać środki finansowe pozwalające najwyczejniej dotrzeć do początku następnego sezonu. Jednak zdecydowanie częściej letnie peregrynacje były inspirowane przez dyrektorów poznańskiej sceny, którzy nie tylko objeżdżali prowincjonalne, pozbawione dostępu do polskich widowisk ośrodki usytuowane na terenie zaboru pruskiego, lecz także przekraczali granicę zaboru rosyjskiego, tworzyli rodzaj sezonowego przedsiębiorstwa sygnowanego nazwiskiem antreprenera i przez kilka letnich tygodni występowali w warszawskich teatrach ogródkowych. Wymienione formy artystycznej aktywności były (choć z różnym natężeniem i zasięgiem) realizowane niemal przez wszystkich dyrektorów Teatru Polskiego aż do wybuchu pierwszej wojny światowej.

Warto wymienić ich nazwiska: Lech Nowakowski i Miłosz Stengel (od 13 stycznia do 15 maja 1870); Lech Nowakowski (od 25 września 1870 do

²⁷ M. Witkowski, *Teatr w Poznaniu 1863–1896*, s. 603.

²⁸ Zagadnienie przedstawiłem szczegółowo w swojej monografii *Teatr poznański w podróży*.



Schemat widowni Teatru Polskiego na początku XX wieku (ze zbiorów autora)

14 czerwca 1871); Stanisław Dobrzański (od 30 września 1871 do 24 marca 1872); Zygmunt Sarnecki (od 1 października 1872 do 15 czerwca 1873); Zygmunt Jaraczewski (od 1 października 1873 do 15 maja 1874); Karol Doroszyński i Władysław Terenkoczy (sezon 1875/76 oraz 1876/77); Karol Doroszyński (sezony – 1877/78, 1878/79, 1879/80, 1880/81; do 30 listopada 1881); Łucjan Kościelecki (od 1 grudnia 1881 do 30 kwietnia 1882); Aleksander Podwyżyski (od 22 października 1882 do 17 marca 1883); Franciszek Dobrowolski (od 1 października 1883 do 11 lipca 1896); Edmund Rygier (od 21 lipca 1896 do końca sezonu 1907/08); Andrzej Lelewicz (od 1908 do 1912); Nuna i Bolesław Szczurkiewiczowie (od 6 września 1912 do 30 kwietnia 1914).

Osobnym i wyjątkowym zjawiskiem są objazdy organizowane przez zespół Teatru Polskiego w okresie dykcji Franciszka Dobrowolskiego (trwającej od



Widownia Teatru Polskiego na zdjęciu wykonanym około 1925 roku (ze zbiorów autora)

1 października 1883 do 11 lipca 1896 roku)²⁹, który – choć nie zrezygnował zupełnie z występów w Warszawie – skoncentrował się przede wszystkim na służbie publiczności polskiej żyjącej pod zaborem pruskim. Słowo „służba” w tym przypadku jest jak najbardziej uzasadnione i wiąże się z postrzeganiem Teatru Polskiego jako sceny narodowej, realizującej misję krzewienia kultury i języka polskiego na okupowanych przez Prusaków ziemiach, podsycającej wśród publiczności poczucie przynależności do narodowej wspólnoty. Wielotygodniowe letnie występy w prowincjonalnych ośrodkach, których rozmach i dynamika do dziś budzą podziw, powinny być współcześnie postrzegane nie tylko z perspektywy ekonomicznej, lecz przede wszystkim

²⁹ Franciszek Dobrowolski (1830–1896) pochodził z rodziny ziemiańskiej, a z wykształcenia był prawnikiem. Uczestniczył w powstaniu styczniowym i był członkiem Rządu Narodowego. W 1871 roku zamieszkał w Poznaniu. Z ogromnym zaangażowaniem sprawował funkcję redaktora naczelnego „Dziennika Poznańskiego”. Dyrekcję Teatru Polskiego objął w 1883 roku, kierując jednocześnie Spółką teatralną. Zob. hasło osobowe opublikowane w *Słowniku biograficznym teatru polskiego 1765–1965*, s. 134. Szereg informacji dotyczących działalności społecznej i teatralnej zawiera okolicznościowy artykuł – *Jubileusz 25-letniej pracy dziennikarskiej i obywatelskiej Franciszka Dobrowolskiego*, „Dziennik Poznański” 1896, nr 5 z 8 stycznia, s. 2–4. Niezwykle cennym poznawczo dokonaniem jest książka Alicji Przybyśzewskiej, *Repertuar Teatru Polskiego w Poznaniu*.

Teatr Polski z Poznania.
 W Śremie na sali p. Neumana.
 W czwartek, dnia 18 lutego 1886.

Gwiazda SYBERYI

ROZDZIAŁ:
 Komedia w 3 aktach a 4 odsłonach oryginalnie napisana przez hr. L. Starzeńskiego.

Józef Tadeusz	pan Siedlecki	Erzsił dołżer	pan Kozłowski.
Włodek, jego córka	panna Paulówna.	Kuznierz	pan Słomski.
Młody, uczeń, sekretarz		Sędziwa	pan Zasadzi.
Józef	pan M. Trepow.	Stokroder	pan Karol.
Emil, kochanek	pan Potowski.	Włodek	pan Władysław.
Dr Bucher, kapitan dożni	pan Jankowski.	Henryk	pan Skowronski.
Olga	pan Kozłowski.	Stanisław	pan Wierwi.
Lea, dołżer	pan Fildan.	Stos.	Władysław.

Rozdział drugi w Śremie w roku 1884.

W akcie drugim chór więźniów w kopalniach syberyjskich.

CENY MIEJSC:
 Krzesło I. rzędu 2 m. 50 fen., II. rzędu 1 m. 50 fen., wejście na salę 75 fen. galeria 50 fen.

DYREKCJA. Reżyser p. SKIRMUNT.

Biletów nabywać można w księgarni p. Gasiorowskiego oraz w hotelu p. Kadziłłowskiego i przy kasie.

DYREKCJA.

Początek o godzinie 7^{1/2}.

Afisz informujący o gościnnych występach zespołu poznańskiego Teatru Polskiego w Śremie (ze zbiorów Biblioteki Raczyńskich)

społeczno-politycznej. Dobrowolski manifestacyjnie podkreślał, iż scena, której siedziba powstała dzięki ofiarności i determinacji Polaków walczących z germanizacją, powinna zaspokajać potrzeby nie tylko mieszkańców Poznania, lecz także prowincjonalnych ośrodków i w ten sposób wzmacniać przywiązanie do rodzimej tradycji. Nie były to puste deklaracje.

Dla przykładu warto odnotować choć kilka tras spośród odbywanych każdego roku objazdów. Wiosną i latem 1887 roku poznańscy aktorzy zagrali (od 19 kwietnia do połowy września) „zaledwie” w dwunastu miejscowościach (Wągrowiec, od 19 do 21 kwietnia; Gniezno, od 23 do 26 kwietnia; Pleszew, od 28 kwietnia do 1 maja; Ostrów, od 3 do 8 maja; Krotoszyn, od 10 do 15 maja; Śrem, od 17 do 22 maja; Mogilno, od 24 do 26 maja; Bydgoszcz, od 28 do 31 maja; Inowrocław, od 2 do 5 czerwca; Chełmno, od 7 do 8 czerwca; Toruń, od 9 do 11 czerwca; Włocławek, od 13 czerwca do połowy września). W 1888 roku gościnne występy (pomiędzy 21 kwietnia a 24 września) odbyły się kolejno w Gnieźnie (dwukrotnie – od 21 do 26 kwietnia; 28 i 29 lipca), Inowrocławiu (dwukrotnie – od 28 kwietnia do 6 maja; od 31 lipca do 1 września), Bydgoszczy (od 8 do 13 maja), Wągrowcu (od 15 do 20 maja), Pleszewie (od 23 do

27 maja), Ostrowie (od 30 maja do 10 czerwca), Kępnie (od 12 do 24 czerwca), Wrocławiu (od 27 do 29 czerwca), Lesznie (od 1 do 3 lipca), Gostyniu (od 5 do 15 lipca), Śremie (od 17 do 22 lipca), Jarocinie (25 i 26 lipca), Strzelnie (12 i 26 sierpnia), Trzemesznie (2 września), Grodzisku (od 6 do 9 września), Zbąszyniu (od 12 do 16 września) i Szamotułach (23 i 24 września).

Wymienianie tras corocznych objazdów zdecydowanie wykracza poza szczupłe ramy niniejszego szkicu. Warto jednak przypomnieć, iż w 1892 roku (od 23 kwietnia do 27 września) trasa gościnnych występów uwzględniła 32 miejscowości, a poznański zespół dotarł ze swoimi przedstawieniami m.in. do Wejherowa, Czerska, Brodnicy, Grudziądz i Sopotu. Przywołany wcześniej aktor Stefan Turski podkreślał w swoich wspomnieniach, iż w trakcie objazdów organizowanych pod koniec dziewiętnastego i w pierwszych latach dwudziestego stulecia „okazało się, jak teatr podtrzymuje ducha narodowego”³⁰. Emocje towarzyszące występom poznańskich artystów na wielkopolskiej prowincji doskonale odzwierciedla opublikowana na łamach „Dziennika Poznańskiego” korespondencja nadesłana z Miejskiej Górki, gdzie w dniu 18 lipca 1894, „w sali p. Łukowskiego”, wystawiony został dramat historyczny *Kiliński* autorstwa Jana Załęgi (Michała Bałuckiego). W relacji prasowej, zatytułowanej *Pobył poznańskiego teatru polskiego*, czytamy m.in.:

Radość serdeczna oświadczyła nam, gdy po krótkich pertraktacjach dyrygent teatru poznańskiego definitywnie zawiadomił nas, że zdecydował się w środę 18 lipca dać u nas z towarzystwem poznańskim przedstawienie, a na domiar „Kilińskiego”. Po raz pierwszy więc od czasu, jak scena poznańska rozpoczęła swe letnie wędrowki po prowincji, mieliśmy ją ujrzeć w tym niegdyś dumnym grodzie Górków, a dzisiaj malej miłościnie poczciwych szewców (bo ci tu między cechami berło dzierżą).

Poczęliśmy się tedy szczerze krzątać około przygotowania kwater, urządzenia sceny, wyszukania podwodów do dalszej podróży do Krobi i wszystkiego, co do uczciwego przyjęcia poznańskich gości za potrzebne uważaliśmy, a z bijącym sercem liczyliśmy dni i godziny, dzielące nas jeszcze od nich. Zjechali nareszcie w poniedziałek

³⁰ S. Turski, *Gdy Melpomena rzemiennym dyszlem objeżdżała Polskę (Z pozostałych kartek pamiętnika)*, s. 229. Opisując trudności, jakie stwarzały władze pruskie, aktor pisał: „Teatr poznański, jako teatr stały, był prowadzony na podstawie pozwolenia ministerialnego, tak zwanego *Höherer Kunstschein*, i taki teatr miał prawo do sporadycznych występów w innych miastach. Ponieważ nasze objazdy trwały bez przerwy przez całe lato, wyszło rozporządzenie, że musimy postarać się w rejencji dodatkowo o okrężną kartę przemysłową. Chcąc wykorzystać następne lato, zaraz po Nowym Roku czyniliśmy już starania o wydobyć tej nieodzownej karty przemysłowej”.

16 lipca do sąsiedniego Jutrosina, a więc stanęli tuż na granicy naszej. Po ukończeniu przedstawień w Jutrosinie, gdzie suto ich podejmowano, przybyli do nas. W dzień przedstawienia wieczorem obszerna, jak na nasze stosunki, sala p. Łukowskiego wypełniła się ciekawą i żądną tak nowego widowiska publicznością. Udział był ku naszej największej uciesze liczniejszy, niż się ze względu na obecną porę ciężkiej pracy żniwnej i na dzień powszedni spodziewaliśmy.

Gdy spojrzałem w około na tę liczną drużynę, przybyłą od kosy i warsztatu, by pokrzepić ducha w świątyni Talii, to taka rzewna radość rozlała się w mej duszy, że we łzach ujście dopiero znalazła [...].

Wśród ogólnego zachwytu, przerywanego co chwila wybuchami radości i zapału, przesunął się przed oczami naszymi cudowny Kiliński niby „piękna mara senna”, zostawiając w sercach onę smutną żalność, „jak gdy szczęście minie”, ale zarazem szczerząc w nich nowe, silne oczko miłości ojczyzny i ojczystej sztuki, a podnosząc silnie poczucie piękna i szlachetności [...].

Z prawdziwą przyjemnością słuchałem wszechstronnych wynurzeń wzajemnego ukontentowania tak ze strony gości, jako i gospodarzy, a z wielkiem zadowoleniem obserwowałem taktowne, pełne godności i powagi, postępowanie pierwszych, świadczące o głębokim przejęciu się i dobrem zrozumieniu posłannictwa sceny polskiej na prowincyi. W ten sposób zdobyli sobie nasi artyści w swym zwycięskim pochodzie wstępnym bojem naszą maleńką twierdzę kresową, która odtąd na zawsze błogim dla nich będzie etapem. Cześć im za to wszystkim – i serdeczne dzięki³¹.

W relacjach prasowych z gościnnych występów wielokrotnie pojawiały się opinie, iż letnie objazdy stanowią nie tylko rodzaj spłaty zobowiązania, jakie wiązało się z przeprowadzoną wcześniej społeczną zbiórką środków na wybudowanie siedziby polskiej sceny. W wielu publikowanych na łamach gazet artykułach stanowczo podkreślano, że idea narodowej sceny powinna łączyć wszystkich Polaków żyjących pod pruskim zaborem. Po zagranym (20 września 1892) w Toruniu przedstawieniu *Kościuszki pod Racławicami* Władysława L. Anczyca na łamach „Gazety Toruńskiej” można było przeczytać:

Artyści poznańscy przysługują się nam tu w tym roku uczciwie i znakomicie; poczynają dla nas kresowców być tem, czem teatr być winien. A że nadto jako ludzie nigdzie nie dali powodu do najlżejszej nawet skargi na całość swojej wielkiej podróży tegorocznej po Prusach zachodnich, w czem za poprzednich bytności rozmaitych trup inaczey bywało, niechże przyjmą za to nasze podziękowanie i uznanie. Dają oni teraz dowód, że trupa dramatyczna to poważna instytucja o wielkiem znaczeniu społecznym,

³¹ *Miejska Górka, 1 sierpnia. Pobyt poznańskiego teatru polskiego*, „Dziennik Poznański” 1894, nr 176 z 4 sierpnia, s. 5.



Zdjęcie gmachu Teatru Polskiego wykonane w latach trzydziestych XX wieku z perspektywy bramy wjazdowej prowadzącej na dziedziniec (pocztówka ze zbiorów autora)

towarzyskiem i oświatowym, a ludzie sztuce dramatycznej oddani, to ludzie talentu i pracy, którzy chleb swój jedzą tak zasłużenie, jak każdy pełniący swoje zadanie, swój obowiązek. Uczą nadto dowodami, bo tem oświatowym, estetycznym i psychologicznym nabytkiem, który występami swemi w widzach budzą i pozostawiają, że praca ich to nie marna igraszka, nie płocha rozrywka tylko ni dla nich, ni dla widzów, ale raczej coś z tego, co dopełnia niejako człowieka przez poznanie samego siebie jako jednostki i narodu. Społeczeństwo nasze biedne ponosiło znaczne ofiary na teatr poznański. Teraz nakładów tych poczynają się owoce. Zdaje się, że będą dojrzewały obficie, jeżeli trupa z tym taktem, z tym poszanowaniem siebie, z tą sumiennością w pełnieniu obowiązków i z tem obywatelskiem ich rozumieniem będzie pracowała dalej³².

Należy także wspomnieć o roli, jaką spektakle Teatru Polskiego odegrały w ostatnich tygodniach 1918 roku³³. Kierujący sceną Bolesław Szczurkiewicz (1875–1933)³⁴ nie tylko odpowiednio dobrał repertuar, dając wyraz swoim

³² Zob. „Gazeta Toruńska” 1892, nr 218 z 22 września, s. 2. Występy teatru poznańskiego w Toruniu odbywały się na scenie „w ogrodzie Wiktoryi”, w dniach 18–25, 28 września 1892 roku.

³³ Pisałem o tym w swoim artykule „Chwytny w płuca szeroki dech wolności...”.

³⁴ Zob. E. Guderian-Czaplińska, R. Włodek, *Szczurkiewicz Bolesław (1875–1933)*.



Bolesław Szczurkiewicz (ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie)

osobistym fascynacjom dokonaniemi Wyspiańskiego i Słowackiego, lecz także wykorzystał emocje widzów w trakcie tworzenia scenicznej rzeczywistości. Z góry założył, iż część z 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 bardzo 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”³⁵. Nuna Młodziejowska-Szczurkiewiczowa (1884–1958) w swoich pamiętnikach wskazała na ewidentne przenikanie się wydarzeń teatralnych ze społeczno-politycznymi, na wyjątkowe i intensywne nasylenie przestrzeni przedstawień emocjami panującymi na poznańskich ulicach w grudniu 1918 roku. Pisała m.in.:

I tak nadeszły ważne dla Poznania dni grudniowe 1918 roku. Przyjechał Paderewski, zaczęło się powstanie, poległ Franciszek Ratajczak – grano właśnie u nas *Betlejem*

³⁵ Z. Grot, *Szkolne lata*, s. 62.



Zachowane elementy kamienicy dochodowej Teatru Polskiego po zakończeniu walk o Poznań w 1945 roku. Na zdjęciu widoczne są gabloty z teatralnymi afiszami informującymi o bieżącym repertuarze (ze zbiorów Miejskiego Konserwatora Zabytków w Poznaniu)

*Polskie Rydla, gdy ktoś wpadł do teatru, krzycząc głośno, że Niemcy zwyciężeni i że Poznań jest znowu polski!*³⁶.

Wspomnienia wybitnej aktorki i opisany w nich przerwany spektakl Teatru Polskiego nie tylko przyczyniły się do powstania pięknej, nasycanej przez kolejne lata nowymi znaczeniami, teatralnej legendy, lecz pokazały także, jakie znaczenie miała ta scena w budowaniu narodowej świadomości, jak bardzo patriotyczne nastroje publiczności wpływały na rytm życia teatralnego.

Władysław Stoma (właśc. W. Łuczak, 1888–1968)³⁷, rodowity Wielkopolec, uczestnik powstania wielkopolskiego, a przede wszystkim wieloletni niezwykle popularny aktor, reżyser, ostatni przedwojenny (w sez. 1938/39) i pierwszy powojenny (od 27 kwietnia 1945 do sierpnia 1948) dyrektor Teatru Polskiego wspominał, iż usytuowany dziś przy ulicy 27 Grudnia 8/10 gmach był w najtrudniejszych czasach „instytucją społeczno-narodową”,

³⁶ N. Młodziejowska-Szczurkiewiczowa, *Kartki z niedokończonego pamiętnika*, s. 249.

³⁷ Zob. hasło osobowe *Stoma Władysław Jan, właśc. W. Łuczak* (3 VI 1888 Środa Wielkopolska – 21 XI 1968 Puszczykowo k. Poznania), w: *Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. 2, s. 669–671.

„chlubą nie tylko miasta, ale i całej ziemi wielkopolskiej”. Taki wizerunek sprawiał, iż „każdy niemal przybysz z prowincji po załatwieniu swych spraw, uważał za swój święty obowiązek odwiedzić wieczorem tę ważną placówkę życia narodowego”³⁸.

Dla wielu reżyserów i dyrektorów, działających pod koniec XX i na początku XXI wieku, tradycja sceny wzniesionej przez „Naród sobie” w celu „podtrzymania ducha narodowego i kultu mowy ojczystej”³⁹ stała się – w zupełnie nowych warunkach społeczno-politycznych – swoistą przeszkodą utrudniającą realizację projektów artystycznych wykraczających poza lub nawet kontestujących patriotyczno-narodowy mit, negujących potocznie utrwalone narracje historyczne. Argumentacja i emocje wyrażane przez niektórych recenzentów prasowych, a także prawicowych radnych i polityków, w wielu elementach powielają przekaz opublikowany w 1876 roku przez narodowo-katolickiego publicystę „Warty”... Jest to jednak temat na zupełnie inną opowieść...

Bibliografia

Źródła

„Czas” 1857, nr 128 z 7 czerwca.

„Dziennik Poznański” 1866, nr 141 z 24 czerwca, 1875; nr 140 z 23 czerwca, 1876; nr 106 z 10 maja, 1894; nr 176 z 4 sierpnia; 1896, nr 5 z 8 stycznia.

„Gazeta Toruńska” 1875, nr 142 z 25 czerwca; 1892, nr 218 z 22 września.

„Kurier Poznański” 1876, nr 32 z 10 lutego; 1876, nr 106 z 10 maja.

„Przegląd Tygodniowy” 1887, nr 15 z 10 kwietnia.

Grot Zdzisław, *Szkolne lata*, w: Tadeusz Kraszewski, Tadeusz Światała (red.), *Poznańskie wspominki z lat 1918–1939*, przedmowę napisał Jarosław Maciejewski, Poznań 1973, s. 56–68.

Koryzna W. [właśc. Fiałkowski Roman], *Pamiętnik sceny narodowej w Wielkopolsce do roku 1888*, Poznań 1888.

Młodziejowska-Szczurkiewiczowa Nuna, *Kartki z niedokończonego pamiętnika*, w: *Poznańskie wspominki. Starzy poznaniacy opowiadają*, przedmowę napisał Jarosław Maciejewski, Poznań 1960, s. 237–249.

Radwan Kazimierz, *Naród-sobie*, „Praca. Tygodnik ilustrowany” 1900, nr 31 z 29 lipca, s. 787.

³⁸ W. Stoma, „Zdziebko” o teatrze, s. 236.

³⁹ Tamże.

- Rewera, *Teatr Poznański a rozkielznanie młodzieży naszej. List otwarty do Rady Nadzorczej. Właścicieli etc. etc. Teatru Polskiego w Poznaniu*. „Warta. Tygodnik poświęcony nauce, rozrywce i wychowaniu” 1876, nr 97 z 7 maja, s. 993–994.
- Stoma Władysław, „Zdziebko” o teatrze, w: *Poznańskie wspominki. Starzy poznaniacy opowiadają*, przedmowę napisał Jarosław Maciejewski, Poznań 1960, s. 222–236.
- Turski Stefan, *Gdy Melpomena rzemiennym dyszlem objeżdżała Polskę (Z pozostałych kartek pamiętnika)*, w: *Wspomnienia aktorów (1800–1925)*, oprac. Stanisław Dąbrowski, Ryszard Górski, t. 2, Warszawa 1963, s. 225–290.
- Zapolska Gabriela, *Jeden dzień w Poznaniu (Kartka z dziennika podróżnika)*, w: *tejtże, Publicystyka*, część 1, oprac. Jadwiga Czachowska i Ewa Korzeniewska, Wrocław–Warszawa 1958, s. 14–21.

Opracowania

- Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”, t. 8: Romantyzm. Hasła osobowe K–O*, red. zespół pod kier. Irminy Śliwińskiej i Stanisława Stupkiewicza, Warszawa 1969.
- Borwiński Jerzy, *Architektura Teatru Polskiego*, „Kronika Miasta Poznania” 2000, nr 3, s. 184–198.
- Borwiński Jerzy, Drajewski Stefan, *Teatr Polski w Poznaniu*, Poznań 2015 (seria: *Zabytki Poznania*).
- Guderian-Czaplińska Ewa, Włodek Roman, *Szczurkiewicz Bolesław (1875–1933)*, hasło w: *Polski słownik biograficzny*, red. zespół pod kier. Andrzeja Romanowskiego, t. 47, Warszawa–Kraków 2011, s. 498–502.
- Hinc Alina, Praczyk Małorzata, *Praca organiczna. Teoria i praktyki*, w: Małorzata Praczyk (red.), *Poznań w działaniu. Społeczne inicjatywy dawniej i dziś*, Poznań 2017, s. 15–38.
- Kurek Krzysztof, „Chwytny w płuca szeroki dech wolności...” *Niezwykły początek sezonu 1918/1919 w Teatrze Polskim w Poznaniu*, „Kronika Miasta Poznania” 2018, nr 3, s. 94–112.
- Kurek Krzysztof, *Teatr poznański w podróży (1870–1900). Repertuary występów i źródła do dziejów sceny polskiej w zaborach pruskim i rosyjskim*, Poznań 2019.
- Kurek Krzysztof, *Teatry polskie w Poznaniu w latach 1850–1875. Repertuary, artystyczne idee, polityczne konteksty*, Poznań 2013.
- Kurek Krzysztof, *Trzy otwarcia i pierwszy sezon Teatru Polskiego w Poznaniu (1875/76)*, w: *tegoż, Widowiska poznańskie. Studia z historii teatru, dramatu i miasta*, Poznań 2018, s. 203–237.
- Matusik Przemysław, *Idea pracy organicznej w Poznańskim w dobie Karola Marcinkowskiego*, „Kronika Miasta Poznania” 1996, nr 3, s. 66–84.
- Molik Witold, *Prace organiczne a rozwój polskiej świadomości narodowej na ziemiach pod panowaniem pruskim w XIX i na początku XX wieku (zarys problematyki badawczej)*, w: Wojciech Wrzesiński (red.), *Od Wiosny Ludów do powstań śląskich*, Bytom 1998, s. 95–115.
- Ostrowska-Kęłbłowska Zofia, *Architektura i budownictwo w Poznaniu w latach 1780–1880*, wyd. 2, Poznań 2009.
- Pazder Janusz (red.), *Atlas architektury Poznania*, Poznań 2008.
- Pieścikowski Edward, „Ach! w tym Poznańskim...”. *Życie literackie XIX wieku*, Poznań 2003.
- Pieścikowski Edward, *Życie literackie Poznania w drugiej połowie XIX wieku*, w: Jerzy Topolski, Lech Trzeciakowski (red.), *Dzieje Poznania*, t. 2, cz. 1, Warszawa–Poznań 1994, s. 604–619.

- Przybyszewska Alicja, „Etyczny utilitarysta”. Edmund Rygiel w *Teatrze Polskim w Poznaniu (1896–1908)*, Poznań 2016.
- Przybyszewska Alicja, *Repertuar Teatru Polskiego w Poznaniu za dyrekcji Franciszka Dobrowolskiego (1883–1896)*, Poznań 2015.
- Ratajczakowa Dobrochna, *Teatr narodowy: idea*, „Dialog” 2010, nr 4, s. 5–29.
- Ratajczakowa Dobrochna, *Bogusławski, Wyspiański i idea teatru narodowego*, w: Joanna Zach, Agnieszka Ziółowicz (red.), *Sztuka słowa, sztuka obrazu. Prace dla Ewy Miodońskiej-Brookes*, Kraków 2009, s. 7–18.
- Ratajczakowa Dobrochna, *Pudeleczo*, w: tejże, *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, wybór i opracowanie Barbara Koncewicz, t. 2, Wrocław 2006, s. 707–714.
- Ratajczakowa Dobrochna, *Twierdza i teatr*, w: tejże, *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, wybór i opracowanie Barbara Koncewicz, t. 2, Wrocław 2006, s. 697–706.
- Semrau Zofia, *Czasopisma poznańskie. Zestawienie tytułów i krótka charakterystyka. Część III (1870–1875)*, „Kronika Miasta Poznania” 1961, nr 4, s. 87–102.
- Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. 1: 1765–1965, red. zespół pod kier. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 1973.
- Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. 2: 1900–1980, red. zespół pod kier. Zbigniewa Wilskiego, Warszawa 1994.
- Trzeciakowski Lech, *Wielkopolski program samomodernizacji – kształtowanie się nowoczesnego społeczeństwa*, w: Lech Trzeciakowski, Krzysztof Makowski (red.), *Samomodernizacja społeczeństw w XIX wieku – Irlandczycy, Czesi, Polacy*, Poznań 1999, s. 65–105.
- Witkowski Michał, *Teatr w Poznaniu 1863–1896*, w: Tadeusz Sivert, Ewa Heise (red.), *Teatr polski od 1863 roku do schyłku XIX wieku*, Warszawa 1982, s. 595–660 (edycja w ramach serii *Dzieje teatru polskiego*, pod red. Tadeusza Siverta, t. 3).