

etap w procesie przenoszenia form gotyckich na nasze ziemie. I jeżeli nawet jego problematyczny układ dwunawowy nie znalazł szerszej kontynuacji w architekturze polskiej — bo i przeważająca rola kazania nie rozpowszechniła się na tyle i nie przetrwała — to nie umniejsza to znaczenia omawianego zabytku, jako jednego z wybitnych dzieł wczesnego gotyku w Polsce.

EUGENIUSZ LINETTE

NAJDAWNIEJSZA SALA TEATRALNA POZNAŃ

1

Artykuł niniejszy jest fragmentem większej pracy poświęconej dawnym teatrom Poznania. Największy nacisk położono w niej na wyposażenie techniczne budynków, tak ważne dla typu i poziomu życia teatralnego różnych epok, a tak zanedbywane dotychczas w naszej nauce o teatrze.¹

Zagadnienia, dotyczące teatru w dawnym Gimnazjum Marii Magdaleny, wydają się także szczególnie ważne dla historyka Poznania. Wiążą się one z życiem teatralnym miasta w czasach stanisławowskich, niepodejrzewanym do niedawna przez badaczy. W okresie tym występowały tymczasem w Poznaniu co najmniej trzy zespoły zawodowe² w stałej sali teatralnej, wyposażonej w — nowożytny w każdym razie — urządzenia typu sukcesywnego.

Pojęcie sceny sukcesywnej przeciwstawia się w nauce o teatrze scenie symultanicznej. Technika symultaniczna wywodziła się z tradycji średniowiecznych i polegała na jednoczesnym umieszczaniu obok siebie dekoracji przedstawiających różne występujące w dramacie miejscowości i pomieszczenia. W epoce Odrodzenia, dzięki zdobyczom nauk przyrodniczych, położono podwaliny pod nowoczesną naukę o perspektywie, do tych czasów prawie nieznaną. Zrekonstruowana przez uczonych humanistów scena teatru starożytnego ustąpiła też wówczas rychło miejsca nowym typom dekoracji malowanych perspektywicznie na płótnie.

Początkowo ustawiano je na nieruchomych drewnianych ramach. Już wkrótce jednak ramy uruchomiono, co umożliwiło wymianę jednej dekoracji na następną, a to właśnie charakteryzuje scenę sukcesywną.

Trafnie nazwał ten proces Willi Flemming zwycięstwem kulis.³

Dokonało się ono zasadniczo na gruncie teatru dworskiego, nie odbyło się więc w fazie początkowej bez nawiązania do tradycji starożytnych. Zużytkowywano mianowicie informacje rzymskiego architekta Witruwiusza, z których się dowiedziano, że teatr starożytny stosował częściowe zmiany dekoracji. Środki więc poznane u Witruwiusza przeszczepiono do dworskiego teatru włoskiego.

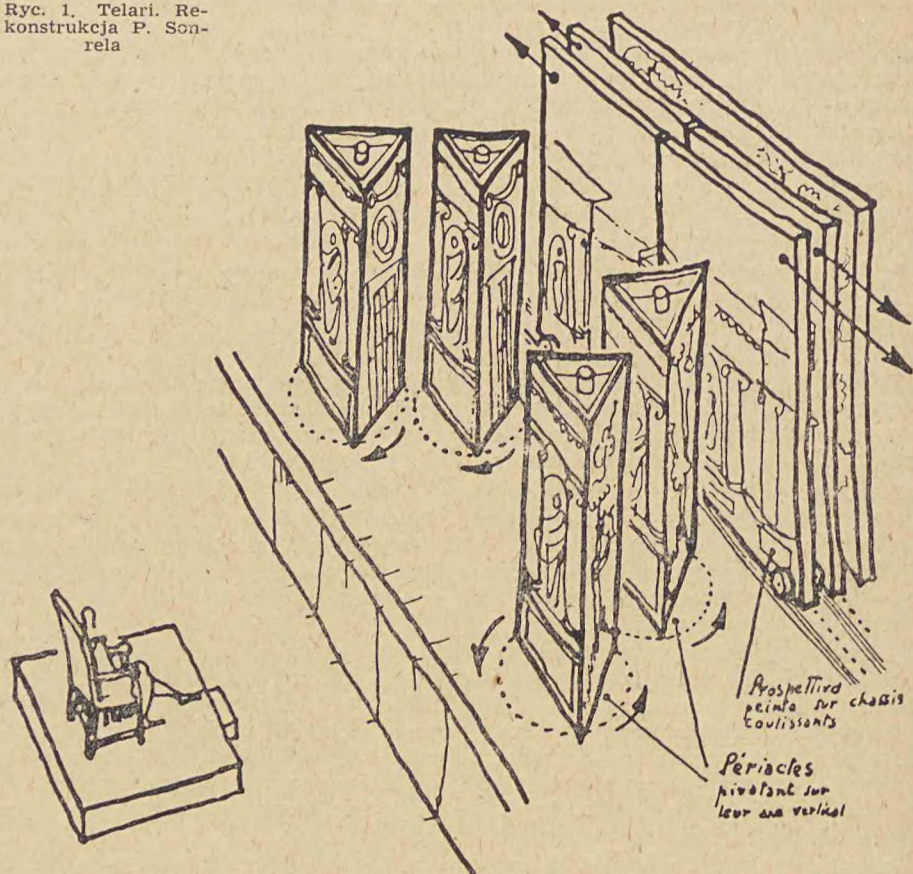
Środki te to graniastosłupy o podstawie trójkątów równobocznych, obracające się dokoła własnej osi. Każda z trzech ścian tych graniastosłupów zawierała część innej dekoracji, w sumie tedy znajdowały się na wszystkich urządzeniach trzy kompletne obrazy sceniczne, mogące następować po sobie poprzez jednoczesne obroty wszystkich osi. Ściany graniastosłupów sporządzone były z ram drewnianych, na których

¹ Potrzebę tego rodzaju opracowań uzasadnił szczegółowo Leon Schiller w prospekcie Pamiętnika Teatralnego, wydanym w roku 1951.

² Zob. notę na końcu tego szkicu.

³ W. Flemming, *Der Sieg der Kulisse, Das Deutsche Theater, 1923/24*, s. 109—117. Wspominał u nas o tej pracy L. Simon, *Z dziejów teatru polskiego w Gdańsku. Garść notatek. Rocznik Gdański, 1932, 240*.

Ryc. 1. Telari. Re-
konstrukcja P. Son-
rela



rozpinano zamalowane płótna. Stąd też pochodzi i nazwa urządzeń: *telari*, od *tela* — płótno.

Telari ustawiano w dwóch rzędach, stosując się do praw perspektywy w ten sposób, że im bardziej poszczególne pary oddalały się od widzów, tym bardziej zbliżały się do siebie. Obraz tak uzyskany zamykał tzw. prospekt, stanowiący jedną dużą, zamalowaną płaszczyznę. I prospekt można było zmienić na oczach widzów, tylko już nie ruchem obrotowym, ale poziomym, horyzontalnym. Składał się on bowiem z dwóch części, rozsuwanych na boki sceny tak, jak rozsuwają się dwuczęściowe drzwi, odsłaniając przygotowany za nim prospekt następny⁴.

To, jak się okazało, był typ przyszłości. Z czasem bowiem zastąpiono niezbyt wygodne *telari* ramami, działającymi w ten sposób, w jaki pierwotnie poruszano prospekty, ulepszając to urządzenie nieustannie.

Tak więc umieszczono ramy na wózkach poruszających się pod podłogą (ramy wystawały ponad podłogę w wyciętych do tego celu szczelinach). Jasne staje się teraz pochodzenie nazwy urządzeń: *coulisse*, to po francusku właśnie rowek, w którym poruszają się np. rozsuwane drzwi (*porte à coulisse*). Sprzężono wreszcie ze sobą pary wózków w ten sposób, że kiedy pary, należące do jednego obrazu, rozjeżdżały się na boki, wjeżdżały jednocześnie na scenę inne pary kulis z dekoracją następną.

⁴ Zob. ryc. nr 1 zaczerpniętą z książki: P. Sonrel, *Traité de scénographie*. Paris 1943, s. 35.

Urządzenia te zmechanizowano, łącząc wszystkie wózki z jedną liną nawiniętą na bęben. Bęben ten zaś uruchamiano przez rozwijanie innej, silnie obciążonej liny⁵. Tak to ustalili się w technice teatralnej typ znany w terminologii niemieckiej pod nazwą zmiany otwartej, *offene Verwandlung*, w terminologii francuskiej — *changement à vue*, *Changement à vue*, a więc zmiana na oczach widzów, bo jeszcze w początku wieku XIX za nieprzyzwoitość wobec publiczności uchodziło w wielu teatrach zapuszczenie kurtyny przed końcem przedstawienia.

Telari wprowadzono na włoskie sceny dworskie w końcu wieku XVI. Ze sceny dworskiej przejął je teatr szkolny.

Wiemy już dziś, że teatr szkolny jezuicki nie był wcale sztuką tak statyczną, jak to sugerował Windakiewicz. Przeciwnie, jedna z tajemnic powodzenia jezuitów jako organizacji polegała na przystosowywaniu się do zastawianych sytuacji i ich zmian. W pierwszej więc fazie swojej działalności teatralnej posługiwali się jezuici, zwłaszcza w inscenizacjach na wolnym powietrzu, sceną symultaniczną.

Z chwilą kiedy *telari* osiągnęły swe największe powodzenie, zainteresowali się oni tym wynalazkiem gorliwie. Maciej Sarbiewski oglądał go oczywiście w kolegium rzymskim i opisał po powrocie do kraju w swej poetyce z r. 1626⁶. Zadomowił się widocznie w polskim teatrze konwiktowym, skoro jeszcze w wieku XVIII z wszelką pewnością posługiwano się nim w jezuickim teatrze lubelskim⁷. O ile bowiem doświadczenia Sarbiewskiego były dość wczesne, o tyle osiemnastowieczne daty lubelskie są późne — *telari* zaczęły się przeżywać już w drugiej połowie w. XVII. W wieku następnym wiele jezuickich teatrów europejskich przechodziło na system kulisowy. System, dodajmy — który od 1646 (z pewnością) znany był także i polskiemu teatrowi dworskiemu, stosującemu poprzednio *telari*.⁸

2

Sprawdźmy teraz, jak realizacje podobnych urządzeń mogły wyglądać w Poznaniu.

Niewiele potrafimy powiedzieć o teatrze w Akademii Lubrańskiego, czynnym w w. XVII.⁹

Znacznie lepiej orientujemy się w sprawach dotyczących teatralnej działalności poznańskich jezuitów. Wiemy, gdzie znajdował się teatr w ich starym kolegium,

⁵ Zob. ryc. nr 2 z tej samej książki, s. 165.

⁶ K. M. Sarbiewski, *De perfecti poesi*, Biblioteka Czartoryskich w Krakowie, rkps 1446.
⁷ Por. S. Windakiewicz, *Teatr kolegiów jezuickich w dawnej Polsce*. Kraków 1922, s. 5;
 W. I. Riezanow, *K historii ruskiej dramy*. Poetika M. K. Sarbiewskiego po rękopisach Muzeja kn. Czartoryskich w Krakowie. Nieżn 1911. Autor artykułu posługiwał się przekładem polskim kn. Czartoryskich na zlecenie Instytutu Badań Literackich przez Mariana Plezię pod redakcją Stanisława Skiminy. (W maszynopisie).

⁸ Windakiewicz, op. cit., s. 8—9; L. Zalewski, *Teatr kolegium Jezuitów w Lublinie*. Lublin 1930, s. 9.

⁹ Teatr Władysława IV na zamku w Warszawie urządzono w roku 1637. O jego wyposażeniu technicznym pisał w roku 1643 Jarzębski. „Jedne kunsty na dół schodzą, / Wagami do góry wchodzą; / Drugie szruby obracają / W mgnieniu oka zaś zwracają”. Początkowe dwa wiersze odnoszą się oczywiście do tzw. flugów, tj. urządzeń pozwalających aktorom unosić się ponad sceną. Dwa następne są również jednoznaczne: obracały się tylko *telari*. Flemming słusznie więc wątpił, czy posługiwano się w Polsce kulisami przed zbudowaniem w roku 1646 w Gdańsku okolicznościowego teatru, w którym zastosowano je już z pewnością (nawiasem mówiąc wcześniej niż w Niemczech). Tekst Jarzębskiego podał M. Rulikowski, *Dawne gmachy i sale teatralne w Warszawie*. Warszawa 1918, s. 9. Por. także Z. Raszewski, *Scena teatru staropolskiego*, *Pamiętnik Literacki*, 1953, nr 1.

¹⁰ L. Simon, *Dykcjonarz teatrów polskich czynnych od czasów najdawniejszych do roku 1863*. Warszawa 1935, s. 66. W budynku przy ul. Lubrańskiego 1 (Ostrów Tumski), służącym dziś Archiwum Archidiecezjalnemu, sala, w której urządzano przedstawienia teatralne, mieściła

zbudowanym w r. 1572. Gorzej, jeśli chodzi o naszą wiedzę w zakresie urządzenia technicznego sali na pierwszym piętrze tego kolegium.¹⁰

Są to sprawy zupełnie jeszcze dzisiaj nie zbadane, mimo to przypuszczać należy, że przedstawienia, wykonywane w niej na przełomie w. XVI i XVII, poza technikę symultaniczną nie wychodziły.¹¹ Podtrzymywać należy oczywiście to przypuszczenie w stosunku do przedstawień na wolnym powietrzu, a więc na Starym Rynku (w roku 1577), czy na cmentarzu kościoła Marii Magdaleny (w r. 1579).¹² Dopiero później zastosowano chyba w tym teatrze scenę sukcesywną.

Być może, że stało się to dopiero w r. 1676. W każdym razie pod tą datą kronikarz kolegium zanotował jako rzecz godną uwagi zmontowanie nowej sceny w auli szkoły. Było to dzieło rektora Bartłomieja Wąsowskiego (1617—1687), znanego architekta, autora drukowanej rozprawy o architekturze. Wyrażenia użyte przez kronikarza dopuszczają tylko jedno tłumaczenie notatki: w r. 1676 scena poznańska wyposażona była z pewnością w 4 pary *telari*.¹³ Nic dziwnego, że poetyka poznańska z r. 1691 poświadcza znajomość sceny sukcesywnej.¹⁴

Przejaśnia się nieco sytuacja, kiedy uwagę naszą kierujemy na sprawy w. XVIII. Szkoła jezuicka mieściła się już wówczas w specjalnie do tego celu przystosowanym budynku, leżącym naprzeciw do dziś zachowanego gmachu kolegium. Zaczęto go budować w końcu wieku poprzedniego, liczne jednak przebudowy ukończono ostatecznie w r. 1766.¹⁵ Scenę urządzono prowizorycznie w r. 1692, remontowano w roku 1748, a i pod r. 1766 zanotował kronikarz, że aula przeznaczona do przedstawień teatralnych była teraz urządzona bardzo wygodnie¹⁶, co jest zgodne z wiadomościami z innego jeszcze źródła, mówiącymi o teatrze obszernym.

Widownia jego miała trzy rzędy siedzeń, do każdego rzędu prowadziło osobne wejście. Przypuszczać należy — dodajmy — że były to miejsca dla wytworniejszej publiczności. Reszta, dość tłumnie zjawiająca się na publicznych przedstawieniach szkolnych, stała zapewne za krzesłami¹⁷.

się na pierwszym piętrze. Zob. Raporty generalnych wizytatorów z r. 1774. Wydał T. Wierzbowski, Warszawa 1906. (Komisja Edukacji Narodowej 1773—1794, zeszyt 24), s. 21; K. Mazurkiewicz, Akademia Lubrańskiego w Poznaniu. Szkic historyczny, Wiadomości dla Duchowieństwa, 1926, nr 7—9, s. 22.

¹⁰ Budynek, o którym mowa, znajdował się już na miejscu późniejszego, osiemnastowiecznego kolegium, obecnego gmachu Wojewódzkiej Rady Narodowej, ul. Gołębia 1. Zob. C. Pilichowski, Kultura umysłowo-literacka Poznania 1570—1595. Poznań 1937. (Praca magisterska w maszynopisie). Biblioteka Seminarium Historii Literatury Polskiej U. P., rkps 104, s. 150—151.

¹¹ Flemming udowodnił powolne przechodzenie jezuitów od zastanej przez nich w wieku XVI sceny symultanicznej do sukcesywnej. W. Flemming, Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge, Berlin 1923. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, t. 32. Etapem pośrednim była, według Flemminga, scena, która do naszych czasów dotrwała w widowiskach pasywnych w Oberammergau. Z pewnością ten sam typ reprezentuje ogromna scena kolegium jezuickiego w Rennes, której wizerunek zamieścił L. Gofflot, Le Théâtre au collège du moyen âge à nos jours. Paris 1907, s. 64.

¹² Pilichowski, op. cit., s. 162.

¹³ „Erectum atque pegma artificiosa curiosum perspectiva octo nixum columnis“. Historia Collegii Posnaniensis Societatis Jesu ab anno 1669—1771, Biblioteka Jagiellońska w Krakowie, rkps 5198, k. 16. — O tym, że wyraz „pegma“ oznacza w tym kontekście urządzenia teatralne, poucza Totius Latinitatis Lexicon et cura Jacobi Facciolati opera et studio Aegidii Forcellini alumni seminarii patarini lucubratorum. Tomus 3. Schneebergae 1833, s. 325.

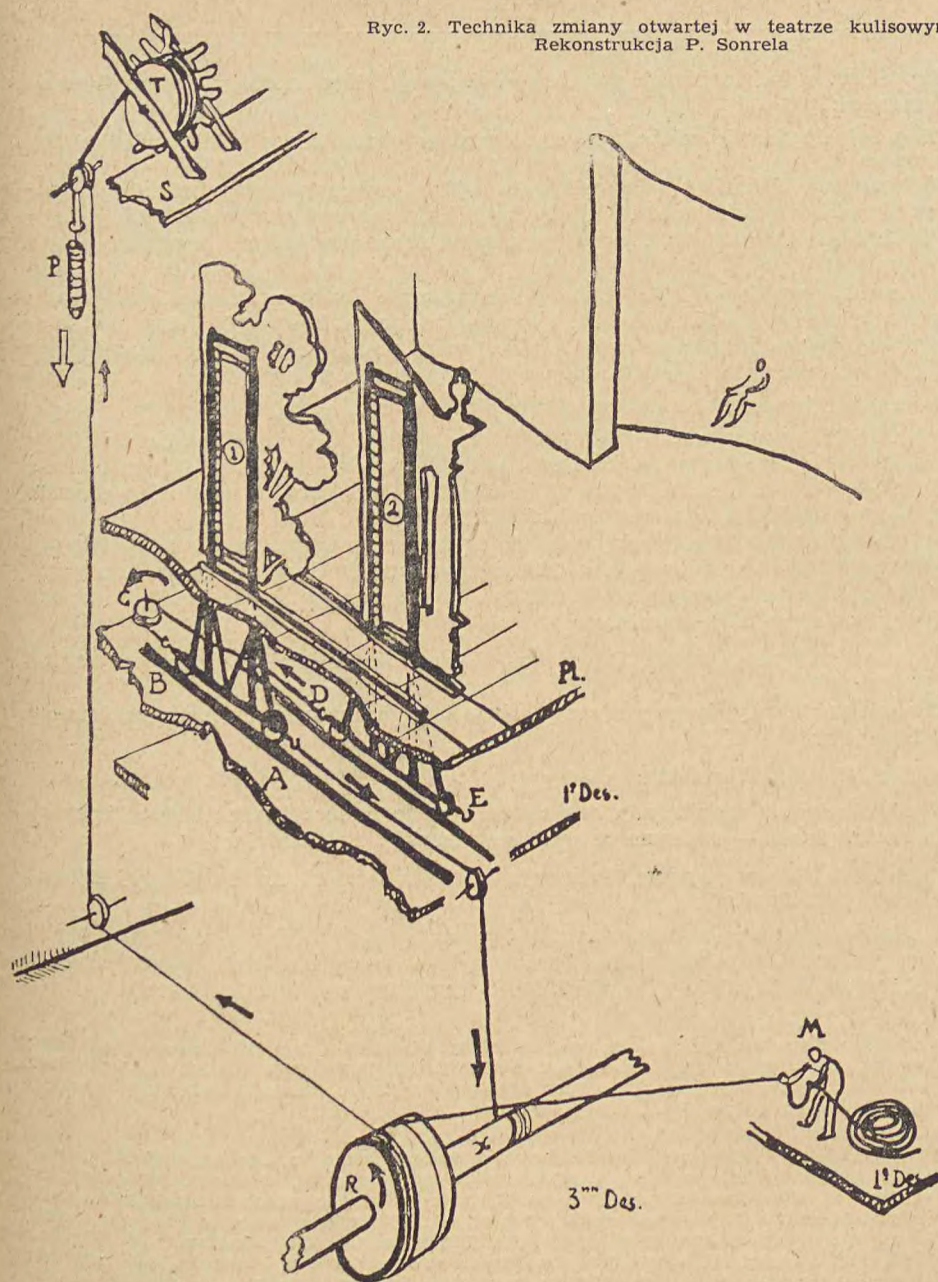
¹⁴ Compendium Humaniorum Literarum Scilicet Artis Grammaticae Poeticae ac Rhetoricae. Posnaniae 1691. Biblioteka Polskiej Akademii Umiejętności, rkps 557, a więc nie 11.638, jak podał Windakiewicz, który wspominał o niej, op. cit., s. 5—7. — „Fiant in illo continuae mutationes visibilibus“ — czytamy na karcie 35 tego rękopisu w uwagach poświęconych scenie.

¹⁵ Historia, k. 29, 30, 57, 211.

¹⁶ Ibid., k. 58—58v., 103, 211.

¹⁷ Zob. notę na końcu tego szkicu.

Ryc. 2. Technika zmiany otwartej w teatrze kulisowym.
Rekonstrukcja P. Sonrela



Miejsowa, osiemnastowieczna twórczość dramatyczna daje nam pewność, że scena, na którą patrzano się z tej widowni, była typu sukcesywnego. Nawet na odcinku poznańskim widać, jaką drogę odbyli jezuici w dziedzinie teatralnej: od dramatów dewocyjnych z przełomu w. XVI i XVII wiodła ona tutaj do utworów Jana Biel-
skiego, Antoniego Przeradzkiego, Michała Haczyńskiego czy Antoniego Strachwitza.

Nie można o tych ostatnich powtórzyć już uwag, które nasunęły się Stenderowi-Petersenowi:

Das Princip der Ortseinheit ist im *Mauritius* ebensowenig befolgt wie im *Eutropius*.¹⁸

W dramatach Bielskiego i Przeradzkiego wpływ poetycki klasycystycznej jest widoczny: akcja ich nie wykracza poza obręb konwencjonalnego pałacu (*palais à volonté*). Tradycje jednak barokowe przejawiały się w ówczesnych przedstawieniach w inny sposób.

W drugiej połowie w. XVII żywe już były wśród jezuitów zainteresowania nowymi zwiędskimi typami widowisk teatralnych: opery i baletu. W Polsce nie osiągnęły one, zdaje się, tego natężenia np. co we Francji. Autor poetyki poznańskiej z r. 1691 wiedział jednak, że do różnych typów dramatu należą także

*Italicus per musicam vel cantum affectus explicans cum actione aliqua*¹⁹.

W w. XVIII w kolegium poznańskim interesowano się bardzo działalnością reformatorów jezuickiego teatru francuskiego: Gabriela Le Jay (1662—1734), Jana du Cerceau (1670—1730) i Karola Porrée (1675—1741). Wszyscy oni przyznawali znaczną rolę muzyce i tańcowi, a nawet sami układali balety.²⁰

W Poznaniu mamy przede wszystkim do czynienia z wstawkami pantomimicznymi i baletowymi, mianowicie w postaci intermediiów owych klasycyzujących dramatów. W tekście „Tytusa Japończyka“ Bielskiego, wystawionego w Poznaniu 24 lutego 1748 r., zaznaczono więc wyraźnie:

Scena na Pałacu Krola Morydona. Intermedia odmianę proporcjonalną rzeczy maia²¹.

Z tekstu też wiemy, że po pierwszym akcie tego dramatu następowała pantomima przedstawiająca

Japończyków Chrześcian między lasy przed prześladowaniem uchodzących²².

W „Apoloniuszu“ urozmaicały one również akcję mającą za tło „Pałac Cesarza“. Tym razem piasali — zapewne przy wtórce muzyki instrumentalnej:

Kapłani. Alkon z synem, Faunowie. Niobe z synami. Apollo. Wiary, Miłości, Sławy, Geniusze²³.

A więc — faunowie w każdym razie — znowu nie w pałacu, ale w lesie. Takie zmiany dekoracji, z pałacu na las, można było oczywiście z łatwością wykonywać, stosując *telari*, których użycie poświadczają współczesne źródła lubelskie.

¹⁸ A. Stender-Petersen, *Tragoediae Sacrae. Materialien und Beiträge zur Geschichte der polnisch-lateinischen Jesuitendramatik der Frühzeit*. Tartu (Dorpat) 1931, s. 107. Mowa oczywiście o twórczości poznańskiej z lat 1599—1604 (według chronologii Petersena), zawartej w rękopiśmiennym kodeksie przechowywanym w Upsali.

¹⁹ Compendium, k. 35.

²⁰ Windakiewicz wiedział o tańcu i muzyce w teatrze jezuickim, nie przypuszczał jednak związków z operą i baletem. Przypomniał nam teraz te sprawy, uwzględniając oczywiście wspomnianą w tekście ewolucję. S. Pigoń, *Z dziejów dawnego teatru szkolnego*, *Pamiętnik Literacki*, 1952, nr 1/2. W Poznaniu wystawiono w w. XVIII szereg utworów Porrée (teksty zachowały się w rękopiśmiennym repertuarze, Biblioteka Polskiej Akademii Umiejętności, rkps 729. Por. Simon, *Dykcjonarz*, s. 66). Przedrukowano także w Poznaniu jego rozprawę teoretyczną: *Caroli Poree [sic] sacerdotis e societate Jesu Oratio de Theatro reimpressa. Poznaniae*. Typis S. R. M. Clari Collegii Soc. Jesu Anno Domini 1748.

²¹ J. Bielski, *Tytus Japończyk. Tragedia*[...]. W Poznaniu w Drukarni J. K. M. Collegium Societatis Jesu [1748], s. nlb.

²² *Ibid.*, s. 13.

²³ J. Bielski, *Apoloniusz Chrystosow Rycerz. Tragedya*[...]. W Poznaniu w Drukarni J. K. M. Societatis Jesu [1755], s. nlb.

Przeciwno technice *telari*, a za stosowaniem kulis przemawia garść innych szczegółów. Tak więc sprowadzono do Poznania w r. 1718 dekoracje z kolegium wrocławskiego²⁴, gdzie posługiwano się już raczej techniką kulisową²⁵. Czyż więc nie dla kulisowej sceny pisał Bielski swego „Apoloniusza“, w którym Flawiusz mówi w 4 scenie aktu III, „pobocznego więzienia nieco drzwi odchyliwszy [...]“²⁶.

Jakiekolwiek były urządzenia tej sceny, znajdowały się one na podium, wybiegającym w kierunku widowni w postaci proscenium, co także teksty współczesne nam poświadczają²⁷. Podłoga powierzchni sceny opadała z wszelką pewnością w kierunku widzów²⁸. W ten sposób dostosowywano ją do całości dekoracji, w których obraz zmniejszał się, w miarę oddalania się od widzów, dla uzyskania wrażenia głębi.

Znajdowały się w niej na pewno zapadnie. W „Syngaredzie“ Haczyńskiego czytamy w każdym razie w intermedium:

Skąła pokazuje się, kwieciami y drzewami przyozdobiona, na którą gdy stępuje Geniusz Syngaredy, zagnała zapada się, nikt nie y natychmiast morze staie się²⁹.

Znało się także na scenie poznańskiej metodę stopniowego zaciemniania źródeł światła, a więc oczywiście lamp olejnych³⁰.

Ale to już wszystko, co dzisiaj potrafimy o niej powiedzieć. Interesuje nas ona bardzo, przede wszystkim dlatego, że tutaj właśnie w r. 1783, (a więc zaledwie w dziesięć lat po kasacie zakonu), wystąpił z inicjatywy Wojciecha Bogusławskiego pierwszy w Poznaniu polski zespół zawodowy: Józefa Srokowskiego³¹. Wkrótce zjawia się trupa niemieckich aktorów z Pragi, a po nich wreszcie włoska, Magrinięgo. Włosi dawali pantomimy i balety w latach 1791—1793 (latem także na dziedzińcu). Dwa ostatnie spośród tych trzech szczegółów nie były dotychczas znane, a mają pewną wagę. Można teraz stanowczo zbijać twierdzenie badacza niemieckiego, Gustawa Ehrenberga:

Der polnische Staat ging zu Grunde, ohne dass eine der schönsten und für das öffentliche Leben bedeutungsvollsten Blüten der menschlichen Kunst in Posen sich entfalten gehabt hätte³².

²⁴ Historia, k. 208. Por. E. Waschinski, Das kirchliche Bildungswesen in Ermland, Westpreussen und Posen. Breslau 1926, t. II, s. 239.

²⁵ Flemming, Geschichte, s. 114—115.

²⁶ Bielski, Apolloniusz, s. 29. Można w każdym razie, poprzez analizę tekstów ustalić istnienie czterech, stale powtarzających się kompletów dekoracji w kolegium poznańskim, w w. XVIII. Są nimi Pałac, Sala, Miasto (ulica) i Las. Wszystkie bardzo typowe dla teatrów jezuickich w świetle badań porównawczych Flemminga.

²⁷ Bielski, Tytus, s. 12. Mancjusz tutaj najpierw „Za proscenium mowi“, a potem „wypada na theatrum“. Należy to tak rozumieć, że pierwsze okrzyki Mancjusza rozlegają się z pierwszej pary *telari* czy też kulis.

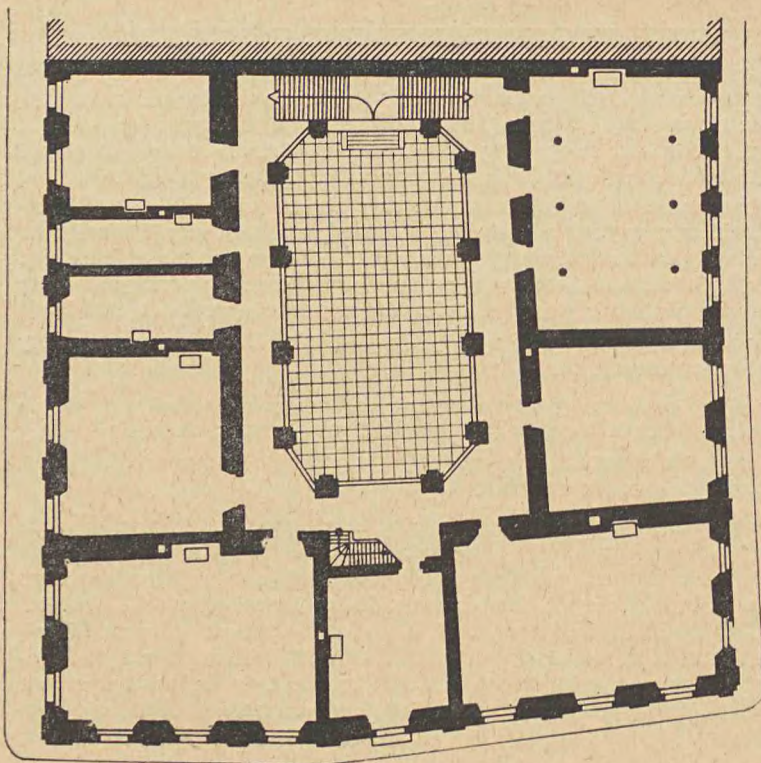
²⁸ Zna tę praktykę w każdym razie wspomniana już poetyka poznańska z r. 1691. „Theatrum decliniter descendat ad auditores“, czytamy na tej samej wciąż karcie 35.

²⁹ Biblioteka Polskiej Akademii Umiejętności, rkps 729, s. 440.

³⁰ „Tenebrae lente non subito inducantur. Si erunt inducenda“, czytamy w poetyce poznańskiej. Wiemy dobrze, w jaki sposób taką operację wykonywano, dzięki współczesnym podręcznikom. Osłaniano więc na przykład wszystkie lampy jednocześnie blaszanymi kloszami opuszczanymi na sprężonych ze sobą linkach. Rysunek przedstawiający takie urządzenie zamieścił N. Sabbattini, Pratica di fabricar scene e machine ne'teatrif... [Ravenna 1638, s. 86. Autor tego artykułu korzystał z wzorowego, homograficznego przedruku W. Flemminga, wydanego wraz z tłumaczeniem niemieckim i posłowiem wydawcy w Weimarze 1926.

³¹ Trudno powiedzieć, gdzie występował w czasie swego pobytu w Poznaniu, w r. 1715, pierwszy tu chyba zespół zawodowy — Tomasza Ristoriego. O pobycie tym zob. S. Windakiewicz, Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej. Kraków 1921, s. 63; K. Konarski, Teatr warszawski w dobie saskiej, Pamiętnik Teatralny, 1952, nr 2/3, s. 31. O pobycie Srokowskiego i następnych zespołów teatralnych, zob. notę na końcu artykułu.

³² G. Ehrenberg, Das Posener Theater in Südproussischer Zeit, Zeitschrift der Historischen Gesellschaft für die Provinz Posen, 1894, s. 33.



Ryc. 3. Dawne gimnazjum Marii Magdaleny w Poznaniu. W skrzydle prawym, wschodnim, odbywały się w w. XVIII przedstawienia szkolne oraz występowały zespoły zawodowe: polski, niemiecki i włoski. Rzut I piętra. Skala 1:400. Rekonstrukcja Z. Zielińskiego. Fot. R. S. Ulatowski

Zespoły więc zawodowe objęły w Poznaniu teatr konwiktowy. Nic to dziwnego, stało się tak nie tylko w odległym Lwowie³³, czy Zamościu³⁴, ale i w sąsiedniej Bydgoszczy³⁵. Czy przejęły po nim w spadku także urzędnicy, nawet jeśli byli nimi tylko *telari*? I to nie byłoby takie zaskakujące. W projekcie (nie zrealizowanym) teatru lwowskiego z r. 1783 widać — tylko *telari* (razem 14 sztuk, w dwóch rzędach)³⁶.

Teatr, charakteryzowany z takim trudem w tych uwagach, zamknięto w r. 1793, po wkroczeniu wojsk pruskich do miasta (zamieniony został na magazyny). Czy dokonało się w nim zwycięstwo kulis przed rokiem 1800? Nie potrafimy jeszcze odpowiedzieć stanowczo na to pytanie.

Z pewnością stało się to znacznie później. W latach 1793—1858 nie było tu mowy o teatrze, gdyż budynek mieścił gimnazjum³⁷. Po przeniesieniu gimnazjum do nowego gmachu stary uzyskało Towarzystwo Czeladzi Katolickiej. W r. 1873, w sierpniu i wrześniu, odstąpiło ono salę wędrownemu zespołowi wielkopolskiemu Ignacego Kalicińskiego, który wystąpił tu z cyklem przedstawień³⁸. Kaliciński nie zdawał już sobie chyba sprawy z tego, że gra w najstarszym teatrze Poznania.

³³ J. Fritz, *Kłopoty teatralne Lwowa w XVIII wieku*, Lwów 1932, s. 3.

³⁴ S. Dąbrowski, *Teatr w Lublinie i teatry w Lubelskim 1860—1880*. Lublin 1929, s. 330—331.

³⁵ M. Laubert, *Das Posener Theater 1815—1847*, w książce: *Studien zur Geschichte der Provinz Posen in der ersten Hälfte des XIX Jahrhunderts*. Posen 1908, s. 144—145.

³⁶ Fritz, op. cit., s. 6.

³⁷ J. Heck, *Das Gymnasium zu Posen in südprenussischer Zeit 1793—1807*, *Zeitschrift der Historischen Gesellschaft für die Provinz Posen*, 1886, s. 238. Sala musiała w tych czasach przechodzić różne koleje losu, skoro np. w roku 1808 znowu wojsko w niej kwaterowało, tym razem francuskie. Zob. J. Staszewski, *Z dziejów Gimnazjum Poznańskiego 1805—1815*. Kronika Miasta Poznania, 1932, nr 2—3.

³⁸ *Kurier Poznański*, 1873, nr 185—199; *Dziennik Poznański*, 1873, nr 187—202.

NOTA

Źródłem, które, poza przytoczonymi już w przypisach, przytoczyć należy dla dokumentacji spraw teatru pojezuickiego w Poznaniu, jest *Allgemeines Theater-Lexicon*. Leipzig 1839—1846. Na s. 110—112 tomu 6, nie wykorzystanego dotychczas przez poznańskich teatrologów wydawnictwa, znajdujemy artykuł Posen, sygnowany kryptonimem v. W. rz. y.

Takim samym kryptonimem podpisał się autor kilku innych artykułów dotyczących Polski w tym słowniku. Czy nie był nim Otto Korwin-Wierzbicki (1812—1886), ur. w Gąbinie, zamieszkały później w Lipsku dziennikarz, dramatopisarz i rewolucjonista?

Ważniejszym od odpowiedzi na to pytanie będzie chyba stwierdzenie, kto instruował autora artykułu poznańskiego? Jeśli chodzi o występy Srokowskiego w Poznaniu, to poszlaki są dość wyraźne. Pierwszy zarejestrował te sprawy Józef Muczkowski (1795—1858), w latach 1819—1827 nauczyciel gimnazjum poznańskiego, później profesor Uniwersytetu Krakowskiego. Z jego informacji korzystał Józef Łukaszewicz w swym Opisie i sam to na s. 127 tomu 1 potwierdził. Muczkowski nie miał widać w rękach dokumentów dotyczących wyprawy Srokowskiego, skoro w notatce jego znalazły się niedokładności sprostowane dopiero przez Feliksa Pohoreckiego, który umowę magistratu poznańskiego z warszawskimi aktorami odnalazł i ogłosił w artykule O początkach sceny polskiej w Poznaniu, Kronika Miasta Poznania, 1931. Te same niedokładności — rzecz znamienna — odnajdujemy w artykule z *Allgemeines Theater-Lexicon*, nasuwa się więc przypuszczenie, że to sam Łukaszewicz informował autora ukrywającego się za pseudonimem v. W. rz. y. Był on w każdym razie gotów do takich usług, skoro w długim liście pouczał o sprawach poznańskich Kazimierza Władysława Wóycickiego, autora Teatru starożytnego w Polsce.

To przypuszczenie wydaje się ważne: w początku w. XIX, zarówno Muczkowski, jak i Łukaszewicz korzystali jeszcze mogli z ustnej tradycji, dotyczącej wypadków sprzed lat kilkudziesięciu. Tak by się tłumaczyły niedokładności sprostowane przez Pohoreckiego, jeśli mowa o epizodzie Srokowskiego.

Sprawa zaś nie znanego nam dotychczas pobytu trupy niemieckiej z Pragi jest, dodajmy, bardzo prawdopodobna. W tych właśnie latach zamknięto w Pradze dawny teatr przedsiębiorcy Wahra, co go mogło skłonić do podjęcia dalekiej wyprawy na północ. Zob. O. Teuber, Geschichte des Prager Theaters von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit, 1 Teil, Prag 1883 s. 362.

Także i Magrini jest postacią historyczną. Występował on w Warszawie w r. 1788, a dzięki Bernackiemu wiemy także, co potrafił. Zapowiadał w każdym razie w stolicy, że „jako palazo[!], na linie z drabiną, przy muzyce tańczyć będzie solo oraz komicznymi gestami przytomnych jak najlepiej starać się będzie zabawiać“. L. Bernacki, Teatr dramat i muzyka za Stanisława Augusta. Lwów 1925, t. 1, s. 316.

Najważniejsze wszakże w tym zespole zagadnień okażą się dla nas szczegóły dotyczące sali teatralnej. Tym razem analiza historyka architektury potwierdza przekaz v. W. rz. y.

O tym, że aula spalonego gmachu znajdowała się w jego skrzydle wschodnim (prawym na ryc. 4), poucza nas najlepiej nieoceniony Motty. Inż. Zbigniew Zieliński oraz autor tego szkicu mogli zaś tu stwierdzić z łatwością, że w ścianie zachodniej auli, dzielącej ją od korytarza, znajdowały się pierwotnie trzy obszerne otwory, służące prawdopodobnie drzwom dwuskrzydłowym. Było ich więc tyle, ile v. W. rz. y. wyliczył. Później dopiero zamurowano je, wybijając dwa inne

Pozostaje sprawa sceny. Na szkicu zaznaczono widoczną dzisiaj ścianę, zamykającą aulę od południa. Inż. Zieliński stwierdził, że ściana ta, budowana w kondygnacji parterowej na 2,5 cegły (barokowej), wniesiona została na piętrze na 1 cegłę, i to cegłę pruską, pochodzi zatem w górnej swej części z w. XIX. Postawiono ją zapewne w ostatnich dziesiątkach lat ubiegłego wieku, kiedy to także i tę salę wydzierżawił Kościół spółce stolarskiej. Nie wprowadzała żadnych zmian na tym piętrze Państwowa Szkoła Sztuk Zdobniczych, użytkująca budynek w latach 1920—1939.

Tak więc jest rzeczą bardzo prawdopodobną, że scena zajmowała w tym teatrze salkę położoną ostatnio na południe od auli. Na ścianie południowej tego pomieszczenia pożar odsłonił ślady niezwykle interesujące, a mianowicie wielki łuk (ślepy, tj. nie przechodzący na wylot), a po każdej jego stronie otwory w dwóch kondygnacjach, z tych górne znowu ślepe, dolne otwarte. Być może, że jest to ślad (jedyny na razie w Polsce na terenie teatru szkolnego) tradycji, wywodzących się z renesansowego teatru dworskiego. Zamykająca *proscenium* rama sceniczna, w postaci starożytniej bramy, była u nas znana i ceniona jeszcze w w. XVIII, jak tego dowodzą projekty teatrów warszawskich wykonane przez Augusta Moszyńskiego. Zob. T. Mańkowski, August Moszyński, architekt polski XVIII stulecia, Prace Komisji Historii Sztuki t. 4, 1928, nr 2, s. 222—225. Notę pragnie autor zakończyć serdecznym podziękowaniem inż. Zielińskiemu za chętną, fachową współpracę.

ZBIGNIEW RASZEWSKI

Z DZIEJÓW TEATRU POLSKIEGO W POZNANIU

I

Spółczeństwo polskie twórca teatru

Dziwnym się wydać może, że teatr poznański do niedawna nie miał swego historyka, publikacje bowiem, jakie się z tego zakresu pokazały, były raczej bardzo pobieżnym streszczeniem jego dziejów, nie dającym należytego obrazu wyjątkowej jego historii. Niedawno wyszła książka dra Z. Grota¹ przedstawiająca dzieje teatru poznańskiego od 1782 do 1869 r., czyli do momentu powstania stałej sceny w Poznaniu. Dr Grot w ten sposób usunął przynajmniej część dotychczasowych zaniedbań. Pozostaje do zbadania okres od r. 1869, okres obfitujący w ciekawe wydarzenia, których nie spotykamy w dziejach innych teatrów w Polsce. Tą zaniedbaną dziedziną zainteresowali się młodzi poloniści. Prof. Zygmunt Szweykowski skierował uwagę studentów na zagadnienia teatralne i z jego seminarium wyszło kilka prac magisterskich z zakresu teatrologii, w tym kilka poświęconych dziejom teatru poznańskiego. Opracowanie historii Teatru Polskiego w Poznaniu wymaga sumiennych, cierpliwych i wytrwałych poszukiwań po czasopismach i aktach archiwalnych. Rezultat tych wysiłków zapowiada się tak ciekawie i obiecująco, że żmudnego trudu warto się podjąć.

Teatr poznański jest najmłodszym w Polsce, powstał bowiem najpóźniej. Najmniejszą jednak winę ponosi tu społeczeństwo wielkopolskie. Czynione bowiem w tym kierunku poprzez wiek XIX niejednokrotne starania stałe się rozbiły o nieprzejednaną postawę władz pruskich. Obawiały się one oddziaływania na masę polskiego żywego słowa i jego skutków. Istniał stały teatr niemiecki, który jednak nie potrafił się wznieść nawet na poziom średni i może dlatego zaledwie wegetował. Ludność polska do niego nie chodziła, ale skoro zjawiała się trupa polskich aktorów, widownia zwykle była zapełniona. Przyjeżdżały do Poznania rozmaite zespoły teatralne. Odwiedzał Poznań Wojciech Bogusławski, który swoimi polskimi przedstawieniami pokazywał nieudolnym dyrektorom teatru niemieckiego, że można również w mieście tym zorganizować dobry teatr. Przyjeżdżali i inni dyrektorzy, jak: Milewski, Osiński, Pfeifer, Chełchowski, Zygmunt Anczyc. Przedstawienia trwały po kilka tygodni lub miesięcy, najczęściej latem, w czerwcu, bo w tym miesiącu odbywały się „targi wełniane”, które ściągały liczną ludność wiejską do Poznania.

¹ Z. Grot, Dzieje sceny polskiej w Poznaniu, 1782—1869, Poznań, 1950. (Patrz Przegląd Zachodni nr 11—12/51, rec. W. Jakóbczyka).