

**Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydział Antropologii i Kulturoznawstwa**

Zbigniew Mich

TEATR PAPIEROWY

THE TOY THEATRE

**Rozprawa doktorska napisana pod
opieką prof. UAM dr. hab. Krzysztofa Kurka
z Katedry Teatru i Sztuki Mediów UAM**

Poznań 2023

TEATR PAPIEROWY

SPIS TREŚCI

WSTĘP / 1

DOPISEK DO WSTĘPU / 17

PRZYPISY DO WSTĘPU / 25

CZĘŚĆ A. 0. ŹRÓDŁA TEATRU PAPIEROWEGO / 35

A. 1. O PUDEŁKACH OSOBLIWOŚCI / 37

**A. 2. O „MECHANICZNYM TEATRZE SZTUKI“
(Karl Friedrich Schinkel) / 61**

A. 3. O TEATRACH ZABAWKACH / 77

**A. 4. OD KART OKOLICZNOŚCIOWYCH DO ARKUSZY
Z FIGURAMI TEATRU PAPIEROWEGO
Grafika użytkowa z przełomu XVIII i XIX wieku / 93**

PRZYPISY DO CZĘŚCI A.1., A.2., A.3., A.4. / 131

CZĘŚĆ B. 0. O BUDOWIE TEATRÓW PAPIEROWYCH / 193

B. 1. WSTĘP / 195

B. 2. O IDEALE / 197

PRZYPISY DO CZĘŚCI B.1., B.2. / 233

B. 3. O KONSTRUKCJI SCENY / 249

PRZYPISY DO CZĘŚCI B.3. / 271

B. 4. O PORTALU SCENY / 285

PRZYPISY DO CZĘŚCI B.4. / 309

B. 5. O KURTYNIE / 321

PRZYPISY DO CZĘŚCI B.5. / 331

**B. 6. O ARANŻACJI SCENY TEATRU PAPIEROWEGO
I „WIDOWNI” W POKOJU MIESZKALNYM / 337**

PRZYPISY DO CZĘŚCI B.6. / 353

CZĘŚĆ C. 0. O TEATRACH PAPIEROWYCH W KRAKOWIE / 359

**C. 1. O GRAFICZNYCH ARKUSZACH TEATRALNYCH
ADRYANA BARANIECKIEGO / 361**

PRZYPISY DO CZĘŚCI C. 1. / 391

**C. 2. O ZABAWACH W TEATR PEWNEGO
KRAKOWSKIEGO CHŁOPCA / 409**

PRZYPISY DO CZĘŚCI C. 2. / 429

C. 3. O SZOPCE LEONA WYCZÓŁKOWSKIEGO / 443

PRZYPISY DO CZĘŚCI C. 3. / 451

CZĘŚĆ D. 0. O TEATRACH PAPIEROWYCH W FILMACH / 455

D. 1. PRZEDSŁOWIE / 457

D. 2. (*HAMLET*) / 459

D. 2. 1. LAURENCE OLIVIER W TEATRZE Z PAPIERU / 461

D. 2. 2. HAMLET W SZELKACH / 479

D. 3. (*HERBATKA Z MUSSOLINIM*) / 487

D. 3. 1. WALKIRIA W TEATRZE Z PAPIERU / 489

D. 4. (*LAMPART*) / 499

D. 4. 1. PARS PRO TOTO / 501

D. 5. (*FANNY I ALEKSANDER*) / 509

D. 5. 1. WYZNANIE MIŁOŚCI ZŁOŻONE ŻYCIU / 511

D. 6. (*TAJEMNICZY OGRÓD*) / 523

D. 6. 1. O OGRODACH I WIEKOWYM MURZE Z TEKSTURY / 525

D. 7. (*GODZINA WILKA*) / 533

**D. 7. 1. O „NAJLEPSZYM MUSICALU ŚWIATA”
W TEATRZE PAPIEROWYM / 535**

D. 8. (*GOETHE!*) / 547

D. 8. 1. O TEATRZE PAPIEROWYM AVANT LA LETTRE / 549

PRZYPISY DO CZĘŚCI D. 1., D. 2., D. 3., D. 4., D. 5.,
D. 6., D. 7., D. 8. / 557

CZĘŚĆ E. 0. TEATR PAPIEROWY OBECNIE / 593

E. 1. TRWANIE I PRZEMIANA / 595

PODZIĘKOWANIA / 609

PRZYPISY DO CZĘŚCI E / **611**

ANEKS / 617

LITERATURA / **619**

WYDAWCY TEATRÓW PAPIEROWYCH / **623**

POWRÓT TEATRU DZIECIĘCEGO (Albrecht Goes) / **627**

LATAJĄCY HOLENDER (Anna John) / **629**

ENGLISH LANGUAGE ABSTRACT / **637**

STRESZCZENIE / **638**

ZUSAMMENFASSUNG / **639**

TABLE OF CONTENTS / **640**

INHALTSVERZEICHNIS / **643**



1. { RICHÁRD GARAMI / ENIKŐ ÖTVÖS: *Romeo i Julia*, TEATR PAPIEROWY
Z DEKOKACJAMI I FIGURAMI, MANUFAKTOR MŰTEREM, BUDAPESZT,
po r. 1999 }

WSTĘP

Jakaż to wspaniała satysfakcja poświęcać czas i wysiłki sprawom zupełnie bezużytecznym.¹

W centrum Lubeki stoi, zwieńczony rokokowym szczytem, tak zwany Dom Buddenbrooków. Mieści się w nim muzeum poświęcone rodzinie Mannów, rodzinie literatów, naukowców i kupców.² Stojąca na tym miejscu, pochodząca z XIII wieku, budowla w ciągu kolejnych stuleci zmieniała swój kształt. W roku 1758 działkę z podupadłym budynkiem kupił Johann Michael Croll (1706-1777). Postawił nowy dom. Przez jakiś czas należał on do rodziny, w której wyrosli Heinrich i Thomas Mannowie.³ Po II wojnie światowej z domu pozostała zaledwie fasada i piwnice. Historyczna siedziba została odbudowana (fot. 2). Obecnie jest nie tylko miejscem upamiętnienia zasłużonej dla kultury rodziny, jest zarazem schronieniem dla zbioru pamiątek i świadectw po bohaterach mannowskiej powieści. Splatają się w tym dwupiętrowym domu prawda i zmyślenie. Spotykają się duchy ludzi i postaci literackich. W wyobraźni Thomasa Manna (1875-1955)⁴ dom rodzinny nabrał dodatkowej patyny, gdyż budowę siedziby rodu z powieści przesunął na rok 1682. Dwie sale w domu – muzeum odtwarzają wnętrza opisane w *Buddenbrookach*. Są zamkniętą w ścianach, meblach, przedmiotach zmaterializowaną powieściową fikcją. Na *bel étage* siedziby przy Mengstraße 4, nieopodal fisharmonii umieszczono okrągły stół (fot. 3), a na nim miniaturową scenę teatralną z dekoracyjnym portalem. Gdy na nią spojrzeć, w pierwszym momencie nie wiadomo, czy jest to ozdoba stołu, czy też zabawka dziecięca, a może po prostu makieta scenograficzna?⁵ Należała do Mannów, czy też do Buddenbrooków? W powieści przywoływany jest teatr w ogólności, również teatr miejscowy, jako przybytek bardzo wprawdzie interesujący, ale też osobliwy i kto wie, czy odwiedzanie go przynosi duchowe korzyści młodym ludziom z porządnej kupieckiej rodziny? Przy opisie świąt Bożego Narodzenia w rodzinie patrycjusza z hanzeatyckiego miasta w powieści Thomasa Manna mowa jest też o domowym teatrze lalek. Nie został on jednak w sadze o Buddenbrookach nakreślony ze szczegółami.



2. { DOM BUDDENBROOKÓW W LUBECE }

Dokładniej przedstawił autor dziecięce i do tego własne zabawki w innym tekście. Szło w nim między innymi o konia na biegunach, o „zbroję



3. { „POKÓJ BUDDENBROOKÓW” W BUDDENBROOKHAUS,
STÓŁ Z „DOMOWYM TEATREM LALEK” }

rycerską”, o domowe gry teatralne.

Posiadałem bardzo ładne zabawki w dzieciństwie [...]. Przy tym wszystkim nie ma wątpliwości, że moje najpiękniejsze chwile zawdzięczam naszemu teatrowi lalek, który należał już do mojego starszego brata Heinricha, a dekoracje teatru zostały pomnożone o wiele bardzo pięknych, namalowanych przez niego, gdyż pragnął zostać malarzem. Sposób w jaki kierowałem tą instytucją kultury, opisałem w jednej z moich pierwszych nowel (*Pajac*), gra owa instytucja też pewną rolę w historii życia Hanna Buddenbrooka. Lubilem tę zabawę tak bardzo, że myśl o wyrośnięciu z niej wydawała mi się niemożliwą. Cieszyłem się na to, że będę zmieniać głos, mój bas stawiać w służbę dziwacznych dramatów muzycznych, gdym dawał przedstawienia za zamkniętymi drzwiami i byłem oburzony, kiedy mój brat wytykał mi, jak to byłoby śmiesznie, gdybym ja, śpiewający basem mężczyzna chciał jeszcze siedzieć przed teatrem lalek.⁶

Swój mały teatr Thomas Mann nazywał *Puppentheater*. Od czasu powstania tego rodzaju miniaturowego teatru w pierwszej połowie XIX wieku aż do połowy XX stulecia na niemieckim obszarze językowym był on też nazywany inaczej:

- teatr dziecięcy (Kindertheater)
- teatr-model (Modeltheater)
- scena domowa (Hausbühne)
- teatr do wycinania (Ausschneide-Theater)
- teatr domowy (Heimtheater, Haustheater)

- scena dziecięca (Kinderbühne)
- teatr na stole (Tischtheater)
- teatr z arkuszy z obrazkami (Bilderbogentheater)
- teatr papierowych figur (Papierfigurentheater).⁷

Dopiero z kontekstu wypowiedzi, bądź pracy pisanej, można było wnioskować, czy szło o teatr cieni, o scenę dla marionetek, o domowy wieczorek recytacji, o komponowanie żywych obrazów w mieszczańskim salonie, czy też o miniaturowy teatr z papieru.

Teatr lalek, którym bawił się Thomas Mann u schyłku XIX wieku, nazywa się obecnie na obszarze języka niemieckiego teatrem papierowym. Z niemieckiego termin ten został przejęty do polszczyzny i jest stale używany w niniejszej pracy.⁸

Stosowane obecnie pojęcie „Papiertheater” [teatr papierowy – Z. M.] zostało wprowadzone przez zbieracza arkuszy graficznych Waltera Röhlera dopiero w roku 1963.⁹

Heinrich i Thomas bawili się więc w Lubecie teatrem wyciętym z arkuszy litograficznych. W powieści *Buddenbrookowie*¹⁰ jeden z jej bohaterów, dziesięcioletni Hanno, zapamiętał szczególnie wieczór.

Boże Narodzenie... Przez szpary [...] jeszcze zamkniętych drzwi przenikał zapach choinki, wywołując słodkie marzenia o cudzie tam w sali, którego oczekiwało się co roku z bijącym sercem, jako niepojętej, niezemskiej wspaniałości... Cóż tam będzie dla niego? [...] Teatr na pewno od razu wpadnie mu w oczy i wskaże drogę do miejsca, gdzie leżą prezenty dla niego – upragniony teatr marionetek, który był wypisany i mocno podkreślony na samej górze kartki, sporządzonej dla babci, i od czasu *Fidelia* będący nieomal jedyną jego myślą. [...] Czy jego teatr marionetek będzie duży? [...] Zaraz gdy wszedł, jego gorączkowo szukające oczy dostrzegły teatr... teatr, który wznosząc się tam na stole wyglądał tak okazale i szeroko, iż przeszedł wszystkie oczekiwania. [...] O, była tam budka dla suflera, za którą szeroko i majestatycznie podnosiła się czerwonozłota kurtyna. Na scenie była dekoracja ostatniego aktu *Fidelia*. Biedni więźniowie składali ręce. Don Pizarro [...] stał gdzieś w kącie w straszliwej pozie. A z głębi szybkim krokiem zbliżał się, cały w czarnych aksamitach, minister, by wszystko obrócić na dobre. Było to jak w prawdziwym teatrze i nawet jeszcze piękniej.¹¹

Ekspozycję w Domu Buddenbrooków urozmaica więc nie makieta do jakiejś dekoracji teatralnej, nie ekstrawagancka ozdoba stołu, a teatr z papieru.

Teatr papierowy –

to pamiątka po wizycie w teatrze, zabawka i miniaturowe widowisko, w którym płaskie figury papierowe poruszane z pomocą drutów, patyczków, pasków tektury lub magnesów przesuwane są w ograniczonej portalem i prospektem przestrzeni scenicznej, najczęściej zaopatrzonej w szereg kulis z kartonu i ukształtowanej zgodnie z zasadami perspektywy (w przeważającej części zbieżnej); tekst postaci z prezentowanych utworów wypowiadają albo śpiewają najczęściej osoby animujące figury; ze względu na technikę wprawiania w ruch figur ta zabawa teatralna spowinowacona jest z teatrem lalek, z uwagi zaś na repertuar i zabiegi inscenizacyjne powiązana z teatrem dramatu i opery; miniaturowe sceny teatru papierowego i jego urządzenia sceniczne przeznaczone są do

użytku domowego, prywatnego; konstruuje się je zwykle korzystając z drukowanych do tego celu arkuszy graficznych, z kartonu oraz drewna; wzrost i rozprzestrzenianie się teatru papierowego u początku XIX wieku były możliwe dzięki rozwojowi druku litograficznego; największy rozkwit przeżywał teatr papierowy w ostatniej ćwierci wieku XIX; także obecnie teatry papierowe są drukowane albo konstruowane i malowane jako unikaty; prócz spektakli domowych dawane są również przedstawienia dostępne publicznie.¹²



4. { GROSSES PAPIERTHEATER Z TZW. ROKOKOWYM PORTALEM.
LITOGRAFIA. NOWA SERIA, ESSLINGEN: J. F. SCHREIBER, OKOŁO r. 1890 }

Toy theatre, Model theatre (GB)
Juvenile Drama (USA)
Papiertheater (D,A)
Dukketeatret (DK)
Théâtre de papier (F)
Teatro de los Ninos (E)
Teatrino di carta (I)
Papírszínház (H)

W okresie największego rozkwitu i w formie najbardziej popularnej, najchętniej kupowanej, teatr papierowy oferowano jako zbiór¹³ kilku arkuszy graficznych z dekoracjami i figurami.¹⁴ Arkusz z figurami był przeważnie jeden i przedstawiał zwykle dziesięć do dwunastu postaci z konkretnej sztuki teatralnej¹⁵ w kostiumach i z charakterystycznymi, choć nie zawsze wyrazistymi, ułożeniami ciała (pozami). Dekoracje teatralne drukowano na dwóch arkuszach: na jednym z nich umieszczano prospekt, na drugim kulisy w liczbie dwóch, trzech, a nieraz nawet sześciu par.¹⁶ Z rzadka zamiast kulisy projektowano dwa, trzy przecięcia tworzące z prospektem całość. Na osobnych arkuszach drukowane były „dekoracje ruchome”,¹⁷ tak samo jak płaszcz Arlekina, paludamenty, kurtyna teatru i portal sceniczny. Wszystkie te elementy po przyniesieniu arkuszy do domu należało ze starannością wyciąć. Po wzmocnieniu kartonem wyciętych dekoracji, kurtyny, portalu, po złożeniu kupionej razem z arkuszami graficznymi drewnianej konstrukcji albo po wykonaniu takiej konstrukcji w domowych warunkach mógł zostać zmontowany funkcjonujący w różny, mniej lub bardziej

skomplikowany sposób w zależności od stopnia zastosowanej mechanizacji – ale prawie zawsze mający na celu zabawę – miniaturowy teatr (fot. 4), w którym papierowe postacie prowadzone „z pomocą drutów,

patyczków lub magnesów” stawały się „aktorami”. Nierzadko wzorami do arkusza z postaciami były sylwetki popularnych artystów dramarycznych albo śpiewaczek, zaś wzorami do arkuszy z dekoracjami projekty dekoracji aktualnej, cieszącej się w mieście powodzeniem, inscenizacji. Te arkusze były często kopiowane przez inne, coraz liczniejsze z upływem dziesięcioleci oficyny. Ponadto niektórzy wydawcy oferowali teksty dramatyczne¹⁸ służące miniaturowym inscenizacjom, mówiąc inaczej: oferowali broszury z radykalnie skróconymi wersjami popularnych w danym czasie dramatów, librett operowych, baśni.

Teatr lalek?

Teatr papierowy z uwagi na miniaturowość sceny i dekoracji, z uwagi na to, że bohaterowie akcji ukazywani byli i są jako figury z papieru, można by zaliczyć do szeroko pojętego teatru lalek. Kłopot w tym, że wyposażenie teatru papierowego jak i jego repertuar mają ze scenami lalekowymi bardzo niewiele wspólnego. Teatr lalek, by istnieć jako oddzielny gatunek sztuki teatralnej, podporządkowuje się własnym regułom stylistycznym, gdyż inaczej przyszłoby mówić o nim jako o kopii albo nawet swoistym persyflażu teatru dramatu i opery, pantomimy i baletu przy prostym zmniejszeniu dekoracji służących widowiskom tych gatunków teatralnych i zastąpieniu aktorów, mimów, tancerzy oraz śpiewaków – marionetkami, pacynkami, kukłami.¹⁹ Teatr lalek ma własną estetykę, różne, niestosowane w innych gatunkach teatralnych techniki, nawet własny repertuar zarówno dramatyczny jak operowy.

Teza

Jednym z celów zajęć przy teatrze papierowym było i nieraz także obecnie jest, powtórzenie w formie zabawy, odtworzenie wybranych epizodów widowiska oglądanego na dużej scenie, a nierzadko i prezentacja wariacji, a czasem pastiszu na jego temat. W przeciwieństwie do teatru lalek wzorem dla scenek z papieru były teatry *all'italiana*, z prawie całą techniką ich wielkich scen.²⁰ Teatry papierowe były miniaturowymi, choć nie całkiem wiernymi, kopiami tych scen. **Teatrini di carta, zwłaszcza ich najbardziej dopracowane egzemplarze można nazwać mniej luksusowymi odmianami teatrów-modeli, a dokładniej: modeli scen, które należy zaliczyć do rodziny modeli architektonicznych** budynków teatralnych, świątyń, pałaców, etc. Modele takie znane są od czasu renesansu i tworzone do obecnych dni, acz teraz z mniej szlachetnych materiałów niż drewno i marmur. U początku linii rodowodowej teatrów papierowych stoją więc miniatury budowli, których autorami byli na przykład: Giuliano da Sangallo (1443-1516), Cristoforo Rocchi (?-1497), a w późniejszym czasie Antonio Chichi (1743-1816). Tu należy przypomnieć inną tezę, podającą, że oto u początku „linii rodowodowej” teatrów papierowych stoją prace Martina Engelbrechta (1684-1756), jego **diorami teatrali**. W niniejszej pracy teza ta jest rozwinięta, poparta nowymi argumentami i zaprezentowana na szerszym tle wielkich scen oraz upodobań ich publiczności. Wprowadzony do sprzedaży około świąt Bożego Narodzenia roku 1830 **wiedeński Mignon-Theater był udoskonalonym (ruch figur) wariantem protodioramy teatralnej, a zarazem już w pełni zasługującym na to miano teatrem papierowym**. W Mignon-Theater obie „linie rodowodowe” zaplotły się, w rezultacie czego powstawały kolejne obiekty do zabawy w teatr z oficyn wydawniczych Wiednia, Londynu, Kopenhagi oraz innych miast Europy. W kolejnych częściach pracy uwypuklone są informacje wspierające

postawione tu tezy, co do głównych „linii rodowodowych” teatru z papieru jako gry teatralnej.

Łączenie gatunków

Podobnie, jak się to dzieje we wszystkich dziedzinach sztuki, także teatr dramatyczny / operowy i teatr lalek łączą od czasu do czasu swoje siły, uzupełniają się w jednym widowisku, gdy wydaje się to być z pożytkiem dla planowanych celów. Niech wystarczą dwa przykłady takiej współpracy. Jednym była realizacja *Traktatu o marionetkach* Heinricha von Kleista (1777-1811) w Teatrze Narodowym w Warszawie.²¹ Drugim była współpraca nad *Fletem czarnoksiężskim*²² Landesbühne Salzburg z tamtejszym Marionettentheater, mającym, nawiasem mówiąc, siedzibę w sąsiadującym z Landesbühne budynku.²³ **Teatr papierowy**, podobnie jak wymienione realizacje, jest najczęściej przykładem celowego połączenia gatunków teatralnych. **Czerpie swe środki zarówno z teatrów dramatycznych / operowych, jak i z teatru lalek.** Poza wszystkimi subtelnościami gatunkowymi teatr papierowy jest zabawką i jak każda poprawnie skonstruowana zabawka pozwala wyobraźni na przeniesienie się ze świata *en miniature* w świat codziennego doświadczenia i na odwrót. Doskonałymi przykładami mogą tu być inne zabawki „od zawsze” budzące żywe zainteresowanie: dobrze rozwinięte systemy miniaturowych kolei żelaznych, jakimi chętnie bawią się nie tylko dzieci²⁴ albo odtwarzane w miniaturowych fragmentach miast (makieta Warszawy z 1939 roku ustawiona w Teatrze Kamienica), bądź znanych budowli z całego regionu („Mały Dolny Śląsk”, „Mała Holandia”) przyciągające także od czasu do czasu uwagę osób dorosłych.²⁵

Temat pracy

Jak z przywołanych powyżej wyimków z utworów Thomasa Manna wynika, głębokie przywiązanie do teatru, nawet miniaturowego i towarzyszące tej pasji wloty oraz upadki nie omijają nawet dzieci.²⁶ Bawili się teatrami papierowymi w wieku chłopięcym albo dorosłym bracia Mannowie, Charles Dodgson (1832-1898), Kazimierz Ehrenberg (1870-1932), Winston Churchill (1874-1965), Jean Cocteau (1889-1963), Orson Welles (1915-1985), Zbigniew Raszewski (1925-1992), Franco Zeffirelli (1923-2019), Andrzej Kreutz Majewski (1936?-2011), Noel Coward (1899-1973), Tymon Terlecki (1905-2000) i wielu innych, mniej znanych ogólności kilkunastoletków, nie mówiąc o panienkach i osobach wiekowych. Pisali o teatrze z papieru autorzy powieści, pisał poeta.

Lecz nad czym się najbardziej czulił,
Najbardziej srożył jednocześnie,
Co najmiłośniej w sercu nosił
I nad czym cierpiał najboleśniej
Co majster-kleпка nasz magiczny
Najbardziej kochał w czas zimowy –
To teatr, teatr swój tragiczny
Przybytek duchów tekturowy. [...]
Sklecił z deseczek i tekturki
Widownię... scenę i figurki
Przedstawiające, tak jak widział,
Wściekłego Negra, generała
Weneckich wojsk, i jego żonę,
Pod stropem zaś, na paradyzie,
Andzię i siebie. Świeczka stała

Przed teatrzykiem – i drżącymi
Blaskami dramat oświetlała.²⁷

Uwagę teatrowi z papieru w swoich tekstach literackich poświęcili także: Charles Dickens (1812-1870), Theodor Storm (1817-1888), Julius Stinde (1841-1905), Robert Louis Stevenson (1850-1894), Gilbert Keith Chesterton (1874-1936), Albrecht Goes (1908-2000).²⁸ Tematem tej pracy jest teatralna namiętność znanych oraz zapomnianych amatorów i obiekty będące przedmiotami pożądania, które „wypisane i mocno podkreślone na samej górze kartki, sporządzonej dla babci“, młodociany, a i dorosły miłośnik teatru spodziewał się dostać na Boże Narodzenie albo z innej okazji, obecnie zaś gromadzi takie obiekty niejedyn kolekcjoner, a także wielu spośród ambitnych dyrektorów w kierowanych przez siebie zbiorach muzealnych. **Teatr papierowy był i jest przeznaczony zarówno dla obserwatorów**, oczekujących w pierwszym rzędzie rozrywki dla oka, **jak również dla widzów**, znajdujących przyjemność w powolnym odnajdowaniu w pamiętce po spektaklu wcześniejszych wrażeń teatralnych, odgadywania podczas zabawy teatralnych i literackich zagadek, dla osób dzięki temu cieszących się dodatkowymi i silniejszymi jeszcze doznaniem zmysłowymi i estetycznymi. Tekst niniejszy dotyczy:

- domowej gry teatralnej,
- zabawki,
- pamiątki po wizycie w teatrze

przedstawionych na tle spektakli realizowanych w odpowiednim czasie w teatrach publicznych. Teatr papierowy był przedmiotem użytkowym i zarazem mógł być wytworem rzemiosła artystycznego, na co wskazują niektóre z nich, jak na przykład Mignon-Theater braci Trentsenskich z Wiednia. Jak w kropli wody może odbić się słońce, tak w teatrze papierowym koncentruje się i odbija w pomniejszeniu wiele aspektów życia teatralnego trzech pierwszych ćwierci XIX wieku, a uważne oko potrafi w zabawie scenami z papieru dostrzec zespół praw, które rządziły teatrem dramatycznym i muzycznym wspomnianego okresu. Przy podjęciu studiów nad teatrem papierowym, dziedziną w Polsce prawie niezbadaną, podążać należy tymi samymi ścieżkami, którymi kroczy nauka oddająca się wielkim scenom.

Stan badań

Lista prac w języku polskim zajmujących się teatrem papierowym jest skromna. Poza artykułem Janiny Wiercińskiej (1922-2003) *Papierowy świat teatru* w „Pamiętniku Teatralnym”,²⁹ oraz relacją z kierowanej przez Ewę Kuryluk pracy studentów teatrologii stosowanej w Giessen nad inscenizacją *Fausta* w teatrze papierowym,³⁰ są dwa szkice autora niniejszego tekstu: *Papierowy kosmos*³¹ i *A Theatre You Can Make!*.³² Henryk Jurkowski (1927-2016) w roku 2009 poświęcił teatrowi papierowemu kilka zdań w tomie *Przemiany ikonosfery*.

Niewątpliwie „teatr papierowy“ albo, jak go nazywali Anglicy, *toy theatre* służył w dużym stopniu popularyzowaniu sztuki dramatycznej oraz adoracji wybitnych aktorów. Będąc miniaturową kopią teatru sensu stricto, kształtował pośrednio smak teatralny. Nie wyrażał jednak rzeczywistych zainteresowań szerokiej publiczności.³³

W połowie lat sześćdziesiątych poprzedniego wieku teatr papierowy dostrzeżony został w felietonie drukowanym po polsku w Londynie.

W małej uliczce, ukrytej w pobliżu Leicester Square, której nawet listonosz nie umie wskazać, mieści się muzeum starych zabawek. [...] Honorowe miejsce zajmują tekturowe scenki, teatr-zabawka, które za czasów regencji zastępowały miłośnikom teatru późniejsze fotografie ulubionych aktorów. Zaczęło się od malowanych („twopence coloured“), lub nie malowanych, za jednego pensa, podobizn, nieraz ozdobionych aksamitem czy jedwabiem, potem można było kupić całe figury i scenę z dekoracjami, taką świecką szopkę papierową, aby odświeżyć sobie w domu wspomnienia z wizyty w teatrze, zwłaszcza że do kompletu sprzedawano i skrócony tekst sztuki.³⁴

Wymienione prace zaznajamiały czytelników znad Wisły i Tamizy z fenomenem teatru papierowego. Zawierały podstawowe wiadomości i opisy wybranych realizacji. Nie ma w języku polskim prac pogłębionych, umieszczających tę domową grę sceniczną i zabawkę w kontekście obyczaju codziennego oraz kultury materialnej.³⁵ Niniejsza rozprawa jest pierwszym w polszczyźnie tak obszernym opracowaniem tematu.

Badania nad teatrem papierowym prowadzono przede wszystkim w Austrii, Niemczech i Wielkiej Brytanii. Oprócz dużej ilości przyczynków i bardziej lub mniej gruntownych analiz związanych z drukowaniem i kolekcjonowaniem teatrów z papieru, w różnych miastach Europy ukazało się kilka prac, które warto odnotować: George Speaight - *Juvenile Drama: The History of the English Toy Theatre* (1946) w Londynie;³⁶ Walter Röhler - *Große Liebe zu kleinen Theatern; Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des Papiertheaters* (1963) w Hamburgu; Georg Garde - *Theatergeschichte im Spiegel der Kindertheater; Eine Studie in populärer Grafik* (1971) w Kopenhadze; Herbert Zwiauer - *Papiertheater: Bühnenwelt en miniature* (1987) w Wiedniu; Peter Baldwin - *Toy Theatres of the World* (1992) w Londynie;³⁷ Dietrich Grünwald - *Vom Umgang mit Papiertheater* (1993) w Berlinie; Katharina Siefert - *Papiertheater – Die Bühne im Salon* (2002) w Norymberdze.³⁸ Walter Röhler (1911-1974) i George Speaight (1914-2005) pasjonowali się teatrem papierowym w chłopięcych latach, a także w wieku dojrzałym, dając spektakle, gromadząc dawne arkusze graficzne i gotowe sceny. Ich książki, prócz przedstawienia dziejów teatru papierowego na podstawie wielorakich źródeł, oparte są dodatkowo na własnej „teatralnej praktyce“. Badania teatrolologiczne związków teatru papierowego z odbitymi w nim jak w lustrze europejskimi widowiskami teatralnymi dużych scen prowadził Georg Garde. Oryginalne druki i reprints dawnych teatrów papierowych, a także zmontowane, gotowe do zabawy sceny z papieru, te z przeszłości i powstałe współcześnie są cały czas obecne na rynku oferującym wrażenia. Wzrastające zainteresowanie teatrem papierowym w ostatniej ćwierci XX wieku zaznaczyło się między innymi sporą liczbą wystaw muzealnych poświęconych scenom z kartonu w europejskich miastach. Wyraźnie można ów trend dostrzec w kronice wystaw Wiednia, jednej z „małych ojczyzn“ teatrów papierowych. Na przełomie lat 2016/2017 Österreichisches Theatrumuseum pokazywało małe teatry z własnych zbiorów na wystawie *In den eigenen vier Wänden – Papiertheater, eine bürgerliche Liebhaberei*.³⁹ Wcześniej to samo muzeum w specjalnej ekspozycji prezentowało teatry papierowe w roku 2007. W sezonie 1985/1986 Österreichisches Museum für Volkskunde wystawiało obiekty

z prywatnych zbiorów teatrów papierowych. Ich właścicielami byli: Herbert Zwiauer (1924-2011),⁴⁰ Wilhelm Müller, małżeństwo Anna Feja Seitler i Heino Seitler (1902-1974).⁴¹ Zaś niecałe dziesięć lat wcześniej, w roku 1977, Historisches Museum der Stadt Wien zapraszało na wystawę *Die kleine Welt des Bilderbogens – der Wiener Verlag Trentsensky*,⁴² wystawę poświęconą zakładowi litograficznemu drukującemu bodaj najpiękniejsze arkusze graficzne do zabawy w teatr. Na przełomie lat 1974/1975 w Niederösterreichischem Landesmuseum w austriackiej stolicy pokazywana była z okazji Bożego Narodzenia wystawa *Papiertheater – Verklungene Kinderwelt*.⁴³ Nie tylko muzea Wiednia gromadzą teatry papierowe i udostępniają je zwiedzającym jako trójwymiarowe obiekty ze stosownym wyposażeniem technicznym i przygotowane do rozpoczęcia gry albo jako rozwieszane na ścianach arkusze graficzne. Spore zbiory teatrów papierowych posiadają:

Zbiory

- British Museum (Londyn),⁴⁴
- The Theatre Museum (Londyn),
- The Victoria and Albert Museum (London),⁴⁵
- Christ Church College Library (Oxford)
- The Harvard Theatre Collection (Harvard University, Cambridge, Massachusetts)
- The Rare Book Library (University of Toronto),
- Germanisches Nationalmuseum (Norymberga),
- Stadtmuseum (Monachium),
- Wien Museum (Wiedeń),
- Museum Europäischer Kulturen (Berlin),
- Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen (Drezno).⁴⁶

Niemąła jest także i nie do przecenienia liczba rozsianych po Europie i Ameryce Północnej prywatnych kolekcji skupiających sceny z papieru dla samej przyjemności stałego obcowania z nimi danego posiadaczom kolekcji. Bodaj właśnie prywatnym zbieraczom, ich – by tak rzec – namiętności do rzeczy małych i najmniejszych, a konkretnie do „najmniejszych teatrów“ można zawdzięczać, iż teatr papierowy z dawnych lat nie uległ zapomnieniu. Tak ową namiętność ujęła, nie bez pewnego sarkazmu, a może tylko bawiąc się językiem, Hannah Arendt:

Zbieractwo jest zbawianiem rzeczy, które powinno komplementarnie dopełniać zbawienie ludzi.⁴⁷

Dzięki kolekcjonerom i zbiorom muzealnym istnieje sposobność przyglądania się dawnym teatrom papierowym, obiektom w zamyśle przeznaczonym do krótkotrwałego używania, do chwilowej zabawy i wykonanym z – wydawałoby się – dość nietrwałego materiału. To, co niedyś tworzono z dużym wysiłkiem, zwłaszcza z solidnych materiałów, istniało długo. Na przykład model osiemnastowiecznej sceny teatralnej powstały około roku 1800 dla konkretnej rodziny⁴⁸ istnieje do dziś. Ten model – do którego wypadnie powrócić – powstał w czasie, kiedy w rzemiośle artystycznym wytwarzano jeszcze pojedyncze, unikalne przedmioty. Wynalazki techniczne związane z wytwarzaniem dóbr z początku XIX stulecia przyczyniły się do przejścia od dbałości o unikaty do seryjnego powielania rzeczy. Przedmioty wytwarzane od mniej więcej połowy XIX wieku powstawały niezwykle szybko, w porównaniu do przeszłości i równie szybko były zużywane. Czas „trwania“ przedmiotów był tak krótki, że nie tworzyły one otoczenia człowieka, były tylko „dobra do szybkiej konsumpcji“. Mogłyby się

wydawać, że należały do nich także sceny z kartonu. Wszelako kolekcjonerzy nie tylko odarli teatry papierowe z cech towaru, którym w końcu były one i są na rynku rozrywek i widowisk. Działania zbieraczy, także artystów „wywyższyły“ niejako teatry z kartonu wprowadzając je do sfery rzemiosła artystycznego i sztuk.⁴⁹ Pracami ze sfery sztuk trzeba, bez wątpienia, nazwać dekoracje dla papierowych scen tworzone przez Theodora Jachimowicza (1800-1889) w latach trzydziestych i czterdziestych XIX wieku w Wiedniu. Niejeden zbiór muzealny teatrów z papieru wziął swój początek od kolekcji zbieracza ofiarowującego własne skarby instytucji gromadzącej pamiątki. Inaczej niż kolekcjonerzy, bo tylko sporadycznie, przyglądali się teatrom papierowym historycy sztuk. Walter Benjamin, bibliofil zbierający z pasją różności,⁵⁰ pisząc o kolekcjonerstwie rozkładał akcenty delikatniej niż Hannah Arendt.

[...] w oczach kolekcjonera każdy przedmiot nosi w sobie cały konkretny i uporządkowany świat. Uporządkowany wszelako według zdumiewających, ba, dla profana wręcz niezrozumiałych zależności i związków, mających się do potocznych sposobów porządkowania i systematyzacji rzeczy mniej więcej tak, jak porządek słów w leksykonie ma się do ich porządku naturalnego. [...] istotny dla każdego zbieracza jest nie tylko sam konkretny przedmiot, ale również cała jego przeszłość, tycząca się zarówno jego powstania i kwalifikacji rzeczowej, jak i szczegółów jego pozornie zewnętrznej historii: poprzedniego posiadacza, pierwotnej ceny, wartości itd. Wszystko to – dane „przedmiotowe“ jak i tamte, pozostałe – stanowi dla prawdziwego zbieracza – i odnosi się to do każdego posiadanego przezeń przedmiotu – całą magiczną encyklopedię, porządek powszechny, którego kontur jest losem tegoż przedmiotu.⁵¹

W poniższych rozważaniach zawiera się, na miarę posiadanych sił i środków, nie tylko „konkretny i uporządkowany świat“ i „przeszłość“ papierowych scen, ale także wybrane fragmenty historii ich odległych z pozoru „zwiastunów“, form poprzedzających teatry z kartonu i im pokrewnych.



5. { MURAL PETERA WADDELLA W WASHINGTONIE PRZEDSTAWIAJĄCY PORTAL TEATRU PAPIEROWEGO }

A dla prawdziwego kolekcjonera każda poszczególna rzecz staje się [...] encyklopedią wszelkiej wiedzy o epoce, krajobrazie, przemyśle, właścicielu, od których ona pochodzi. [...] Kolekcjonerstwo to forma praktycznej pamięci i najbardziej chyba przekonująca spośród świeckich manifestacji „bliskości“.⁵²

Jakby za tym właśnie stwierdzeniem postępując Georg Garde śledził na podstawie zachowanych arkuszy graficznych teatru papierowego historię

wybranych inscenizacji z teatrów europejskich w XIX wieku. Niektóre widowiska z tamtego czasu są przywołane i w tej pracy. Nie zostały pominięte oddziaływania tej zabawy teatralnej na grafikę użytkową i sztukę obecnego czasu. Dobrymi przykładami mogą tu być niektóre prace scenograficzne Davida Hockneya,⁵³ jak też malowidło powstałe w Waszyngtonie (fot. 5 i 10). Jego autorem jest Peter Waddell.⁵⁴ Dzięki pomocy innych artystów ze ściany budynku w stolicy USA stopniowo, w ciągu wiele miesięcy trwającej pracy, wyłaniał się ogromny mural

przedstawiający teatr z papieru.⁵⁵ Za portalem sceny mającym około dwunastu metrów wysokości rozciąga się prospekt wyobrażający dwa pierwsze pańskie domy przy Dupont Circle. Obie wille zapoczątkowały karierę tej okolicy jako modnej dzielnicy ludzi zamożnych. Tak oto utrwalony został zarówno fragment historii miasta, jak i dziewiętnastowiecznej kultury teatralnej.

Czas powrócić do teatru papierowego mniejszych rozmiarów (fot. 6). Jest on fenomenem dziewiętnastowiecznej i dwudziestowiecznej kultury popularnej. Na gry dawane z pomocą teatru papierowego najczęściej



6. { TEATR PAPIEROWY ALFREDA JACOBSENA, KOPENHAGA 1880 („SUFFLØREN“),
NAPIS W GÓRNEJ CZĘŚCI PORTALU: NIE TYLKO DLA PRZYJEMNOŚCI }

składają się: opowieść, naśladowanie działań, napięcie, postacie sceniczne, rama czasowa i przestrzenna, modelowe przedstawienie fikcji.

Od dwudziestu czterech wieków teatr w Europie pozostaje wierny Arystotelesowi. [...] o tym, czy coś jest przyjemne, czy nudne, dobre czy złe – wyrokujemy na zasadzie odwiecznego kodeksu, którego *credo* brzmi, jak następuje: im bardziej publiczność wzrusza się, im bardziej utożsamia się z bohaterem, im wierniej scena naśladuje działanie, im bardziej aktor wciela się w odtwarzaną postać – tym silniejsza magia teatru, tym lepsze przedstawienie.⁵⁶

Paradoksalnie gry teatru z papieru wpisują się zarazem w prawa teatru postdramatycznego rezygnacją z tradycyjnych środków wyrazu znanych z utworu dramatycznego albo libretta jako podstawy widowiska. Czynią to przez znane teatrowi postdramatycznemu: surrealne skoki w czasie i przestrzeni, gwałtowne zmiany między konwencjonalnym dialogiem i jego zniszczoną z pomocą radykalnych skrótów formą, rezygnację z konsekwentnie prowadzonych ról i akcji,

a nawet prowokacyjne flirty z okrucieństwem i zniszczeniem (pożary, eksplozje), których nota bene teatr oparty na dramacie także widzom nie szczędził. Jeśli przyjąć, że systematyka związków teatru i tekstu w historii dokonana przez Hansa-Thiesa Lehmana (1944-2022)⁵⁷ (przeddramatyczny, dramatyczny, postdramatyczny – jako formy następujące po sobie, niejako elementy łańcucha przyczynowo–skutkowego⁵⁸) zbudowana jest na ideologicznej zasadzie postępu, to należy zgodzić się opinią Andreasa Kottego:

Historię teatru charakteryzuje nie ciągłość, ale nieciągłość. Regułę tworzą „odstępstwa od modelu”. Teatr niezwiązany z dramatem współistnieje z teatrem dramatycznym – a dramat utrzymuje się także w czasach teatru postdramatycznego.⁵⁹

W związku ze schematem jaki dla pozwiązań teatru i tekstu w historii zaproponował Andreas Kotte (literacki, nieliteracki – w rozwoju równoległym) trzeba przychylić się do określenia teatru papierowego jako nieliterackiego.

Teatr papierowy to [...] przede wszystkim materia dla oka [...].⁶⁰

Źródła

Zbliżanie się do teatru papierowego umożliwiają rozmaite źródła. Są to:

- **teatry papierowe** – zachowane w zbiorach muzealnych i prywatnych, także dostępne obecnie na rynku;
- **ikonografia** – ryciny, obrazy, fotografie, plany, szkice;
- **opracowania** – studia analityczne, dokumenty, listy, zapiski osób żyjących w określonym czasie, informatory, instrukcje, opublikowane rozmowy z artystami;
- **teksty literackie** – proza i utwory dramatyczne, w tym pisane z myślą o wystawieniu na scenach z papieru.

Należy zwrócić uwagę, że na tekstach literackich trzeba opierać się w sposób ostrożny, jako na źródłach informacji. Zaś

Materiały pamiątkarskie – jak wszystkie materiały historyczne – zawierać mogą błędy. A ponieważ są dziełami ludzkimi, więc – w praktyce – zawierają je zawsze.⁶¹

Teatr papierowy, jak również niektóre formy wyrazu go poprzedzające nigdy nie były w języku polskim przedmiotem ujęcia monograficznego i w następstwie tego faktu istnieje pewne zamieszanie co do terminologii w obrębie omawianych tu gatunków. Przy opisywaniu części składowych miniaturowych scen posłużono się terminami przejętymi w większości od Zbigniewa Raszewskiego. Pożyteczne informacje: daty, nazwiska, tytuły dzieł, definicje, liczby, etc. zawarte są w tabelach umieszczonych obok tekstu. Cytaty obcojęzyczne podane są w przypisach w języku oryginału.

Plan rozprawy

Praca niniejsza nie jest typową monografią, całością jednolitą i zamkniętą. Są to studia skupione wokół wspólnego tematu. Każdy teatr papierowy jest nie tylko – by posłużyć się zwrotem Waltera Benjamina – „encyklopedią wiedzy o epoce”. Ukryta w nim jest także „encyklopedia wiedzy o poprzednich epokach”. Po niniejszym wprowadzeniu

A. następuje skrócone do minimum przypomnienie druków oraz obiektów „imaginarium popularnego“ będących w XVIII stuleciu w stanie pełnego rozkwitu, zaś od pierwszych lat wieku XIX wiodących licznymi tropami ku powstaniu teatru papierowego. Grafiki te i przedmioty łączyły w sobie elementy sztuk pięknych z elementami sztuk przedstawiających. Należał do nich obiekt w niewielkim stopniu rozpowszechniony na ziemiach Rzeczypospolitej, inaczej niż, na przykład, miało to miejsce w Brytanii i tam zwany: **peep box**. Urządzenie to przedstawione jest (w zarysie) na początku tej części. Ponadto opisano w niej: „**mechaniczny teatr sztuki**” Karla Friedricha Schinkla, domowe **teatry-zabawki**, a także **wiedeńską, oraz tworzoną w innych miastach grafikę użytkową** i galanterię papierową z przełomu XVIII i XIX wieku. We fragmencie zamykającym tę część pracy droga wiedzie od rycin z wykonawcami w kostiumach do arkuszy z figurami teatru papierowego. By wskazać na kontynuację w wytwarzaniu obiektów służących „delektacji wzrokowej”, opisy dawnych „zabawek optycznych” uzupełniają uwagi o podobnych obiektach z XX bądź XXI wieku.

B. Kolejne strony poświęcone są teatrowi-modelowi Hieronymusa van Slingelandta z Amsterdamu i teatrowi-modelowi rodziny Dalbegów z Mannheim, przykładom ideału, ku któremu w swych staraniach zmierzali twórcy dobrze wyposażonych teatrów z papieru. Po czym następuje ukazanie przemian, jakim podlegały w ciągu dziesięcioleci wybrane części składowe scen papierowych: ich **konstrukcje** i dostępne niegdyś w handlu „**teatry gotowe**“, także zmiany dokonujące się w wyglądzie **portali sceny**, w różnych **aranżacjach teatrów papierowych w miejscach gry**. Strony o kurtynie to zapowiedź przyszłego, szerszego (a w tej rozprawie z racji jej objętości pominiętego) opisu funkcjonowania zasłon w teatrach-zabawkach.

C. Ta część rozprawy bada **ślady po teatrach papierowych w Krakowie** w oparciu o arkusze graficzne dla miniaturowych scen przechowywane w dwóch krakowskich bibliotekach i w tamtejszym Muzeum Etnograficznym, przy czym grafiki z biblioteki PAU omówione są w części D. W pierwszym fragmencie części C zadanie polega na zestawieniu ze sobą oraz porównaniu zbioru litografii Adryana Baranieckiego odnalezionych w bibliotece ASP, przeznaczonych dla teatru papierowego i zeszytów z pełnym zestawem tych grafik dla Mignon-Theater drukowanych i sprzedawanych w Wiedniu. Drugi fragment to raport o odkryciu dokonany w Muzeum Etnograficznym, o litografiach montowanych w **szopkach krakowskich**. Do ozdabiania szopki Leona Wyczółkowskiego i szopki rodziny Ezenekierów, wykorzystane były arkusze graficzne przeznaczone dla scen z papieru. Końcowy fragment z głębokiego cienia wydobywa **zajęcia przy teatrze papierowym, którym oddawał się w chłopięcych latach Stanisław Wyspiański**.

D. Teatr papierowy pozostawił i pozostawia ślady w utworach filmowych między innymi Ingmara Bergmana (1918-2007), Franca Zeffirellego, Agnieszki Holland. Dotąd w publikacjach o teatrze papierowym nie pojawiła się analiza występowania tych scen w obrazach filmowych. Przedostatnia część to studium, w którym mowa **jest o papierowych teatrach** pojawiających się krócej lub dłużej **w filmach**, o funkcjach tych miniaturowych scen w różnych realizacjach filmowych. Dla przykładu: w

Lamparcie Luchina Viscontiego (1906-1976) teatr papierowy widać na ekranie przez kilka sekund, a w filmie *Goethe!* Philippa Stölzla teatrowi z kartonu przypadła znacząca funkcja w przebiegu akcji i pokazywany jest on w kilku scenach. Istnieje więcej filmów, w których teatr papierowy wypełnia mniejsze lub większe zadania dramaturgiczne. O niektórych z nich jest mowa w tej pracy.

E. Końcowa część prezentuje kilka scen papierowych wytworzonych w Europie w ostatnich dwudziestu pięciu latach, by wskazać na nieprzerwaną żywą obecność w kulturze „pamiętki po wizycie w teatrze, zabawki, gry teatralnej“ poświęconej sztuce najbardziej może (oprócz muzyki) związanej z życiem społecznym i towarzyskim. Omówione **teatry-książki i „tradycyjny“ teatr papierowy wydrukowany w Budapeszcie wieńczą niejako dotychczasową historię papierowych scen oraz samą rozprawę.**

F. Aneks zawiera literaturę przedmiotu (w małym wyborze), **spis wydawców teatrów papierowych** (XIX i XX wiek), tekst opowiadania *Powrót dziecięcego teatru* Albrechta Goesa i tekst sztuki w 3 aktach „przerobionej dla teatru papierowego” przez Annę John pod tytułem *Latający Holender*.

Rozprawa daje przegląd gier teatru papierowego z części kontynentalnej Europy ze wskazaniem na różnorodność jego odmian w ciągu prawie dwustu lat historii gatunku. Wiele pytań pozostaje jeszcze bez odpowiedzi, wiele zagadnień z historii i estetyki teatru papierowego oraz punkty widzenia na nie, ze względu na ograniczone ramy pracy, nie zostały poruszone. Wyłączono z rozważań między innymi strategie wydawców, zamiary grafików, dekoratorów, malarzy, takich jak Clarkson Stanfield (1793-1867), William Grieve (1800-1844), Moritz von Schwind (1804-1871), Carl Beyer (1826-1903), Theodor Guggenberger (1866-1929), projektujących teatry z papieru, opuszczono detaliczną prezentację repertuaru, historię wydawnictw, opis przedstawień teatru papierowego utrwalonych we wspomnieniach ich uczestników. *Toy theatres* ze Zjednoczonego Królestwa – jako „*very special*” podgatunek zasługujący na oddzielną rozprawę w polszczyźnie – zostały w tej pracy uwzględnione w bardzo skromnym wymiarze, głównie by uwypuklić znaczące różnice między scenkami z kontynentu i z Wysp Brytyjskich. Praca ta powinna umożliwić pogłębione zainteresowanie nie tylko dowolnym teatrem papierowym z kontynentalnej Europy, ale i omówionymi fenomenami „*imaginarium popularnego*”. *Peep boxes*, papierowe szopki, szczególnie zaś szopki malowane zasługują na osobne, wyczerpujące studia i rozprawy w języku polskim.

✱

✱

✱



7. { BUNSUKE TSUJIOKA-YA: „ROZMAITE FIGURY WEDLE NAJNOWSZEJ MODY WIDZIANE Z PRZODU I OD TYŁU“, 1852⁶² }

DOPISEK DO WSTĘPU



8. { SCENA TACHI-E }



9. { FIGURY TACHI-E Z BAMBUSOWYMI PATYCZKAMI DO PORUSZANIA FIGUR }

Nim wypadnie zająć się źródłami teatru papierowego, należy w tym dodatku do uwag wstępnych odnieść się do czterech kwestii związanych z nazwami.

1. „Teatr papierowy“ – termin ten nie osadził się jeszcze w polszczyźnie na dobre, jakby należało się tego po ćwierćwieczu spodziewać, podobnie zresztą jak termin „Papiertheater“ po znacznie dłuższym czasie nie ugruntował się w języku niemieckim. Nazywanie tej samej rzeczy – słabo znanej albo niedostępnej większości „wspólnoty językowej“ – nazywanie jej różnymi imionami rzadko jest dla procesu komunikowania się korzystne, podobnie jak nazywanie różnych rzeczy tym samym imieniem. Poniższe cytaty przywodzą ten problem przed oczy. Są to trzy przekłady fragmentu tego samego tekstu Charlesa Dickensa. W opowiadaniu *Choinka* z roku 1850 oprócz atrakcji drzewka i mrozących krew w żyłach przygód autor przedstawił wspomnienie narratora o zabawach w chłopięcych latach teatrem z papieru. Takimi miniaturowymi teatrami zajmowano się wtedy w domach Zjednoczonego Królestwa Wielkiej Brytanii i Irlandii od dobrych trzydziestu lat. Fragment opowiadania przytoczony niżej w oryginale i w tłumaczeniach daje sposobność do zwrócenia uwagi na niespójne nazewnictwo związane z tą grą, zabawką i pamiątką z przedstawienia. W Brytanii nazywała się ona wtedy i ciągle, w przywiązaniu do tradycji kraju, nazywa: *toy theatre*. Charles Dickens w krótkim epizodzie opowiadania łączy aktywności kilkunastoletniego bohatera przy kartonowej scenie z przyjemnościami, jakie czerpał on z chodzenia do teatru, ale głównie z urzeczenia⁶³ widzianą na scenie małą teatralną wróżką „zbrojną w laseczkę”, którą to wróżkę chłopiec pragnął „bezgranicznie kochać”.

Z tego zaś urzeczenia wyrasta miniaturowy teatrzyk – oto i on, proscenium jakże dobrze znane, a w łóżach damy strojne w piórka – i jego skrzętny sługa, który z ciasta, kleju, gumy i farb wodnych wyczarowuje *Młynarza i jego bandę* lub *Elżbietę, czyli zesańców syberyjskich*. Jeśli nie liczyć kilku inscenizacyjnych wpadek i niedomagań (zwłaszcza u szacownego Kelmara i paru innych pojawiała się niezrozumiała predylekcja, by w kluczowych momentach dramatu nagle słabnąć w nogach), ów bujny świat baśni okazywał się tak sugestywny i wciągający, że bardzo nisko w mojej choince widzę mroczne brudne, prawdziwe teatry, które za dnia muszą zostać przyozdobione tymi skojarzeniami niczym świeżymi girlandami najrzadszych kwiatów.⁶⁴

Jest to jedno z polskich tłumaczeń owego fragmentu opowiadania. W języku oryginału ten sam fragment w wydaniu z roku 2008 przedstawia się tak:

Out of this delight springs the toy-theatre, – there it is, with its familiar proscenium, and ladies in feathers, in the boxes! – and all its attendant occupation with paste and glue, and gum, and water colors, in the getting-up of *The Miller and His Men*, and *Elizabeth, or the Exile of Siberia*. In spite of a few besetting accidents and failures (particularly an unreasonable disposition in the respectable Kelmar, and some others, to become faint in the legs, and double up, at exciting points of the drama), a teeming world of fancies so suggestive and all-embracing, that, far below it on my Christmas Tree, I see

dark, dirty, real Theatres in the day-time, adorned with these associations as with the freshest garlands of the rarest flowers, and charming me yet.⁶⁵

Na tym wydaniu wzorowana jest, łącznie z ilustracjami, niemiecka edycja z roku 2017 zaopatrzona w nowy przekład opowiadania.

Aus diesem Entzücken entsprangen auch das Spielzeugtheater – da ist es schon, mit der wohlbekannten Bühne und federgeschmückten Damen in den Logen – und all die mit ihm verbundenen Tätigkeiten mit Kleber und Leim und Paste und Wasserfarben bei der Ausstattung von »Der Müller und seine Knechte« und »Elizabeth, oder die Flucht nach Sibirien«. Trotz einiger wiederkehrender Unfälle und Misserfolge (insbesondere einer nicht nachvollziehbaren Neigung des ehrwürdigen Kelmar und einiger anderer, weiche Knie zu bekommen und in besonders spannenden Szenen einzuknicken) war diese Welt so voll und reich, dass ich viel weiter unten an meinem Christbaum einige im Licht des Tages dunkle, schmutzige, echte Theater sehe, die von meinen Erinnerungen verziert werden, als hätte man sie mit den frischesten Girlanden aus den seltensten Blumen behängt, und mich so doch verzaubern.⁶⁶

Inny przekład polski pochodzi z lat dziewięćdziesiątych poprzedniego stulecia.

Spośród tych rozkoszy wyłania się papierowy teatrzyk – oto on, ze swoim słynnym proscenium i lożami pełnymi dam całych w piórach! – oraz wszelakie wiążące się z nim czynności przy użyciu klejów, gumy i farb wodnych, niezbędne by wystawić *Młynarza i jego zgraję* lub *Elżbietę czyli Wygnankę na Syberii*. Pomimo kilku przykrych incydentów i niepowodzeń (w szczególności bezsensownej skłonności szacownego Kelmara i kilku innych do pewnej słabości w nogach i zginania się w emocjonujących momentach dramatu) był to świat rojący się od czarów tak dalece sugestywnych i wszechogarniających, że w porze dnia widzę na mojej choince ciemne, brudne prawdziwe teatry strojone przez te skojarzenia w najświeższe girlandy z najrzadszych kwiatów i zawsze urzekające.⁶⁷

W oryginale i w trzech przekładach zabawka nazywana jest podobnie, a przecież różnie:

- *toy-theatre*,
- miniaturowy teatrzyk,
- *Spielzeugtheater* [teatr- zabawka],
- papierowy teatrzyk.

„Papierowy teatrzyk“ jest w polszczyźnie najbliższy „teatrowi papierowemu“, zaś „miniaturowy teatrzyk“ jest autorską interpretacją, nową nazwą angielskiego imienia zabawki. Można, z niejaką ostrożnością, przypuścić, że tłumacz nie miał jeszcze sposobności, by poznać termin „teatr papierowy“. To samo należałoby powiedzieć o tłumaczkę z Niemiec, która *toy theatre* przełożyła najdosłowniej.⁶⁸ Nazwy *Papiertheater* być może nie słyszała, nie znała. Odpowiednie dać rzeczy słowo to w przypadku teatru papierowego ciągle jeszcze – jak należy sądzić – kwestia przyszłości. Być może przyniesie ona takie używanie nazwy, by różne imiona teatru z papieru w europejskich językach znajdowały odpowiednik zrozumiwały jeśli nie dla wszystkich

czytelników i słuchaczy, to przynajmniej dla miłośników takich scenek od Lwowa po Lizbonę, od Katanii po Królewiec.

2. Tytuł drugiego z przywołanych w opowiadaniu tekstów służących zabawom teatrem papierowym także wypada w przekładach podobnie a niepodobnie:

- *Elizabeth, or the Exile of Siberia,*
- *Elżbieta, czyli zesłańcy syberyjscy,*
- *Elizabeth, oder die Flucht nach Sibirien* [Elizabeth, czyli ucieczka na Syberię],
- *Elżbieta czyli Wygnanka na Syberii*

Idzie w tym wypadku o angielskie tłumaczenie małej powieści pod tytułem *Elisabeth ou Les exilés en Sibérie*, którą napisała Sophie Cottin (1770-1807).⁶⁹ Tytuł w przekładach na różne języki może być naturalnie inny. Niezależnie od tego tłumaczkę na niemiecki wiodła w jej pracy jednoznacznie licentia poetica. Co do polskich tytułów opowiadania, to naturalnie przy utworze autora od dawna obecnego na tamtym świecie tłumacz ma prawo nadać dziełu tytuł zgodny z własnym smakiem. Tym razem szło wszak nie o tłumaczenie całego dziełka Madame Cottin, a jedynie o tytuł, a ten można było pożyczyć, bo opowiadanie zostało wydrukowane po polsku w mieście Wrocławiu w roku 1821 jako: *Elżbieta czyli Łaska imperatora*.⁷⁰ Mogłoby wydawać się, że niedostrzeżenie tego przekładu z dawnych lat jest swego rodzaju wymazywaniem pamięci własnej „językowej wspólnoty”, przykładem celowego zrywania więzów tradycji. Najpewniej zapomnienie przeszłości nie jest w tym przypadku zabiegiem celowym, raczej wynika z przekonania, że świat zaczął się przed chwilą. Na rozmaite nazwy tej samej rzeczy przyjdzie jeszcze w dalszych fragmentach pracy wskazać.

3. Aby jeszcze jedną kwestię wyjaśnić, należy przypomnieć: *proscenium* to w angielskim rama sceniczna,⁷¹ portal sceny oddzielający przestrzeń gry od sali widowiskowej;⁷² w niemieckim, zwłaszcza w słownictwie związanym z teatrem papierowym, *Proscenium* (a im bliżej obecnego czasu: *Proszenium*) to imię portalu⁷³ miniaturowej sceny. Firma G. Honrath z Berlina około roku 1910 oferowała piętnaście różnych „prosceniorum”, czyli portali scenicznych służących rodzinnym grom teatralnym.⁷⁴ Walter Röhler jeszcze w roku 1963 nazywał ramę sceniczną: *Proszenium*. Około czterdzieści lat wcześniej Józef Kotarbiński (1849-1928) przemawiając z okazji rocznicy prapremiery *Wesela* powiedział był:

Pomimo oklasków, Wyspiański nie ukazał się na proscenjum. Zniknął nagle z teatru niepostrzeżony...⁷⁵

Jak (nie tylko) z tej wypowiedzi można wnosić, „proscenjum” w polszczyźnie to nie rama portalu, a

[...] odsłonięta część sceny przed kurtyną, wysunięta nieco w stronę widowni; przedscenie.⁷⁶

By dopełnić galimatiasu, trzeba wspomnieć, że miłośnicy teatru papierowego z Brytanii zamiast słowa *proscenium* dla nazywania portalu sceny chętnie używali i nadal używają terminu *stage front*. Z różnicy między *proscenium* a *proscenium* mogą wynikać drobne nieporozumienia. W opowiadaniu *Choinka* w przywołanych wyżej tłumaczeniach i w oryginale rama sceny nazywana jest podobnie, a przecież różnie:

proscenium (GB)
proscenium (PL)
Bühne (scena) (D)
proscenium (PL).

Tłumaczka na niemiecki zamiast wyrazu „portal sceny” użyła po prostu wyrazu „scena” i uchyliła się przed problemem. Budynek teatralny (XVIII – XXI wiek) składa się, jak wiadomo, przede wszystkim ze sceny i widowni. W budynku ze sceną pudełkową na widowni rozmieszczone są balkony i loże. W teatrze papierowym rzecz ma się podobnie, zdaje się twierdzić tłumaczka. Tak oto przed oczami czytelnika pojawia się wyimaginowana scena, a przed nią, na widowni loże z siedzącymi w nich damami – wszystko w porządku znanym z teatrów *all’italiana*. Ten obraz fantazji rozmija się z realnością. Scenki teatrów papierowych nie łączyły się z widowniami, bo teatrzyki owe ich nie posiadały. Miały natomiast ramy sceny, a *toy theatres* z Brytanii nawet *proscenia*. Stąd wzięły się loże w opisie Dickensa przedstawiającym teatr z papieru. Loże w teatrzykach z Londynu rysowane były i malowane na ramach sceny (o czym będzie mowa w części B), by niejako utworzyć namiastkę sali widowiskowej. W przekładach na polski za oryginałem pojawia się „*proscenium*”. Rzecz w tym, iż *proscenium* w angielskim znaczy co innego, niż w polszczyźnie.

Dlaczegoż kawałek podłogi sceny miałby być „słynny” – jak podano w jednym z tłumaczeń? Chyba częściej niż kawałek podłogi we wspomnieniu narratora opowiadania mógł pojawiać się „słynny portal sceny”, choć zręczniejsze zdaje się być sformułowanie „dobrze znany portal sceny”. W pierwszym z polskich tłumaczeń napisano tak:

„*proscenium* jakże dobrze znane, a w lożach damy strojne w piórka”,

a drugim:

„ze swoim słynnym *proscenium* i lożami pełnymi dam całych w piórach!”.

Czy widzów w teatrze *all’italiana*, a za nim w teatrze papierowym bardziej interesowała (niewidoczna często) podłoga „*proscenium*”, czy też uwagę przyciągał raczej portal sceny z lożami? Pytanie jest retoryczne. W powyższych cytatach wyraz *proscenium* należałoby zastąpić wyrazem *portal*. Wtedy przed oczyma czytelnika stanęłyby jak żywe „damy całe w piórach” narysowane w (także rysowanych) lożach ramy sceny miniaturowego teatru.

4. Pojęcie „teatr papierowy” spotkać można najczęściej nie w książkach, artykułach naukowych, ale przeglądając obrazki i polskojęzyczne teksty w najbardziej popularnym obecnie źródle powszechnej informacji – w internecie. Po wystukaniu: „teatr papierowy” na ekranie komputera pojawiają się – o dziwo – przede wszystkim informacje odnoszące się

do japońskiej zabawki nazywanej (po zastąpieniu zapisu w języku japońskim pismem łacińskim): *kamishibai*, która nie jest teatrem z papieru. To trochę tak, jakby słowem „mac” nazwać każdy komputer albo „elektroluxem” każdy odkurzacz. Jest to przykład nadawania rzeczy nieodpowiedniego słowa. Warto tu, przy sposobności, najkrócej przedstawić rzeczywistą japońską odmianę europejskiego teatru z papieru. Nazywa się ona: *tachi-e* (także: *tate-e*), co dosłownie znaczy „zatrzymany obraz” albo „żywy obraz”.⁷⁷ W zabawie tej osoba wiodąca grę porusza i przemieszcza wycięte papierowe figurki na scenie przed odpowiednim tłem, także płaskim i wykonanym z papieru. Zaś *kami-shibai*, co z kolei dosłownie znaczy „teatr papierowy” i co prowadzi do internetowej pomyłki, to obiekt składający się z przenośnej gablotki bez szyb albo skrzynki otwartej z przodu i z boku, w której umieszczane były jeden za drugim obrazki ilustrujące jakąś opowieść. Gablotka służyła najczęściej do ulicznej prezentacji obrazków bajkowych. Te obrazki ich prezenter w trakcie opowiadanej w miejscach powszechnie dostępnych (na rogach ulic, przed świątyniami) historii stopniowo usuwał, poczynawszy od pierwszego z przodu. Przypominało to raczej pokazy „cudów nowego świata” w urządzeniu zwanym w Anglii: *peep box* (bez iluzji trójwymiarowości obrazu), a nie teatr papierowy. Gdyby chcieć tę formę przypisać do jakiegoś gatunku teatralnego, można by ją nazwać „teatrem ilustracji”. Słowem *kami-shibai* nieusatysfakcjonowani widzowie nazywali początkowo *tachi-e*, gdyż oczekiwali nie spektaklu teatru z papieru, a widowiska ruchomych obrazów, które ukazywała im znana od początku XIX wieku na wyspach japońskich *laterna magica*.⁷⁸

Widzowie wołali: „To jest tylko papierowy (*kami*) - teatr (*shibai*)!” Byli rozczarowani, ponieważ występ został ogłoszony jako *utsushi-e* (obraz świetlny rzucany na ekran).⁷⁹

Z czasem widzowie *tachi-e* wiedzieli już, czego mogą spodziewać się po takim przedstawieniu i nazywali widowiska z papierowymi figurami jak należy. Od tamtej pory w Edo i okolicach teatr papierowy nie był już nazywany teatrem papierowym (*kami-shibai*), jak paradoksalnie by to nie brzmiało.

Wracając zaś do krótkiego przedstawienia *tachi-e*, czyli japońskiego teatru papierowego (fot. 8, 9) – zauważyć trzeba, że kopiował on w miarę posiadanych środków widowiska Kabuki, a nie na przykład Bunraku, co wydaje się znaczącą informacją na temat przynależności gatunkowej teatrów z papieru w odległych i bliższych krajach. Swój najpełniejszy rozkwit miał *tachi-e* w latach dwudziestych ostatniego stulecia. Z Kabuki czerpał opowiadane historie, wygląd i proporcje sceny.⁸⁰ Proporcje otworu scenicznego nawiązywały raczej do ekranu kina panoramicznego niż do ramy scenicznej teatru *all'italiana*. Figury były dwa razy większe od figur europejskich. Całość przedstawienia dawała jedna osoba: opowiadała historię, poruszała figury, wymieniała dekorację, na początku widowiska wprawiała w ruch kołatkę, a w momentach pełnych dramatyzmu uderzała w bębenek. By całość tych działań mógł opanować jeden wykonawca, uciekano się do chwytu znanego z europejskich pudełek zwanych: *peep boxes* (znów bez iluzji trójwymiarowości obrazu). Grający układał figury w odpowiednich zestawieniach wynikających z dramaturgii na deseczce z czarnym tłem, niczym kielbaski na ruszcie, a w pudełku sceny *tachi-e* umieszczał

lustro pod kątem 45°. Widzowie nie oglądali więc prawdziwych figur (fot. 7), a jedynie ich lustrzane odbicia. W zamian za to grający mógł wywiązać się z przemieszczania zaopatrzonych w bambusowe patyczki figur zgodnie z odmianami akcji i równocześnie wykonywać wszelkie inne działania. Lustro oczywiście nie odbijało ani patyczków, ani dłoni grającego. Jakby paradoksalnie to nie brzmiało – **ten sposób pokazywania gier *tachi-e* na wyspach japońskich wskazuje na jedną z linii rodowodowych teatru papierowego w Europie, wiodącą od teatralnej protodioramy (jednej z odmian urządzenia zwanego: *peep box*) do papierowego modelu sceny *all'italiana*, jakim był i jest *il teatrino di carta*.**⁸¹

Podsumowanie punktu 4: należy pamiętać, że po wystukaniu na klawiaturze komputera słów „teatr papierowy“ na jego ekranie pojawi się przede wszystkim bardzo dużo informacji na temat „teatru ilustracji“.

¹ Kisielewski Stefan: *Wigilia skąpa*, w: Kisielewski Stefan: *Felietony pod choinkę*, „Res Publica” nr VII dodatkowy, 1987, s. 132. Zdanie to jest wolnym przekładem dokonany przez Stefana Kisielewskiego (1911-1991) wiersu Henriego de Régnera (1864-1936), który Maurice Ravel (1875-1937) umieścił jako motto do swych *Walców szlacheńskich i sentymentalnych*:

Le plaisir délicieux et toujours nouveau d'une occupation inutile.

² Oficjalna nazwa: Buddenbrookhaus, Heinrich-und-Thomas-Mann-Zentrum. Muzeum jest własnością miasta Lubeki od roku 1991. Dziewięć lat później utworzone zostało w tej samej siedzibie Zentrum der Thomas-Mann-Forschung. W Buddenbrookhaus mieszczą się także Thomas Mann-Gesellschaft i Heinrich Mann-Gesellschaft. Można tu uzyskać także informacje o należących do rodziny Mannów: Klausie, Erice, Golu, Monice, Elisabeth i Michaelu.

³ Dom należał do rodziny Mannów w latach 1842 – 1891. Mieszkali w nim dziadkowie Thomasa Manna, a później służył jako siedziba firmy jego ojca. Por.: <http://buddenbrookhaus.de/de/279/das-haus.html>, [dostęp: 2013-11-29].

[...] mieliśmy jeszcze jedną siedzibę – starą rodzinną kamieniczkę obok kościoła Marii Panny; mieszkała tam samotnie moja babka ze strony ojca i po dzień dzisiejszy ten „Dom Buddenbrooków“ stanowi przedmiot zainteresowania turystów. Mann, Tomasz: *Szkic autobiograficzny*, Przełożyła Wanda Jedlicka, w: Mann, Tomasz: *Eseje*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964, s. 5.

⁴ Paul Thomas Mann ujrzał światło dzienne w Lubece jako drugi syn kupca, który w roku 1877 został senatorem do spraw finansów wolnego hanzeatyckiego miasta. Matka, z domu da Silva Bruhns, pochodziła z Brazylii, na świat przyszła w Angra dos Reis.

⁵ Miniaturowych scen używali i używają do pracy liczni dekoratorzy teatralni. Tu przywołani zostaną jedynie dwaj z nich, jeden z przeszłości, drugi z czasu niedawnego.

Drabik miał malutki teatrzyk, dla którego malował i oświetlał; tak próbował. Wyczółkowski Leon: *Listy i wspomnienia*, opracowała Maria Twarowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1960, s. 209.

Tristan był pierwszą operą, nad którą pracowałem z pomocą modelu. [...] Zbudowaliśmy skomplikowany model z instalacją świetlną, ponieważ było dla mnie jasne, że światło musiało być integralną częścią oprawy scenicznej. Najpierw umieściliśmy w pudle lampy, a później zacząłem wycinać formy i słuchać muzyki. [...] Pudło modelu było wykonywane w skali 1 cal : 1 stopa (2, 54 cm : 30,48 cm). *Tristan* war die erste Oper, bei der ich an einem Modell arbeitete. [...] Wir bauten ein kompliziertes Modell mit Beleuchtungsanlage, denn mir war klar, daß die Beleuchtung ein integraler Bestandteil der Ausstattung sein mußte. Als erstes plazierten wir Lampen in der Kiste, und dann fing ich an, Formen auszuschneiden und die Musik anzuhören. [...] Die Modellkiste war im Maßstab 1 Zoll : 1 Fuß (2, 54 cm : 30,48 cm) konzipiert. Hockney, David: *Die Welt in meinen Augen*, Aus dem Englischen von Pocio and Roberto de Hollanda, Herausgegeben von Nikos Stangos, vgs, Köln 1994, s. 172.

⁶ Ich habe sehr schönes Spielzeug besessen in meiner Kindheit [...]. Bei alldem ist wohl kein Zweifel, dass ich meine schönsten Stunden unserem Puppentheater verdankte, das schon meinem älteren Bruder Heinrich gehört hatte und dessen Dekorationen durch ihn, der gern Maler geworden wäre, um viele, sehr schöne selbstgemalte vermehrt worden waren. Die Art, wie ich dieses Kunstinstitut leitete, habe ich ausführlich in einer meiner ersten Novellen („Der Bajazzo“) beschrieben und auch in Hanno Buddenbrooks Lebensgeschichte spielt es eine Rolle. Ich liebte dies Spiel so sehr, dass mir der Gedanke, ihm jemals entwachsen zu können, unmöglich schien. Ich freute mich darauf, wenn ich die Stimme gewechselt haben würde, meinen Bass in den Dienst der sonderbaren Musikdramen zu stellen, die ich bei verschlossenen Türen zur Aufführung brachte, und war empört, wenn mein Bruder mir vorhielt, wie lächerlich es sein würde, wenn ich als basssingender Mann noch vorm Puppentheater sitzen wollte. Thomas Mann: *Kinderspiele*, in: *Über mich selbst, Autobiographische Schriften*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2010, s. 162 – 163. Nowela *Pajac* powstała na początku roku 1897. Jeśli przy tekstach obcojęzycznych w przypisie albo w bibliografii nie podano nazwiska tłumacza, to cytaty z tych tekstów zawarte w niniejszej pracy

spolszczył autor. W cytatach została zachowana – zgodnie ze źródłami – oryginalna pisownia i interpunkcja. Dotyczy to wszystkich cytatów. Pominięcia i uzupełnienia są oznaczone: [...].

⁷ Własną nazwę (po niemiecku) dla teatru papierowego znalazł Andrzej Kreutz Majewski. Umieścił ją w w *Dzienniku* w zapisie ze stycznia 1989 roku. Pracował w tym czasie nad *Tannhäserem* w Bonn. Zapis odnosi się do tej inscenizacji.

Tradycyjna reżyseria starannie i beznamyślnie komponuje scenę w wielkie, żywe obrazy. [...] Ten korowód giermków, myśliwych, heroldów, paziów, służek, trębaczy, chorążych, pańników i dam jakby wychynął się ze Schreiberowskiego Kinderpapiertheater. Kreutz Majewski, Andrzej: *Dziennik 1984 – 2004*, wydawca: Promocja XXI, Al. Jerozolimskie 232A, Warszawa 2005, s. 95 – 96

Paul Hildebrandt (1870-1948) rozróżniał w dramatycznych grach teatralnych (Theaterspiel) przeznaczonych dla dzieci: teatr lalek (Puppentheater), teatr Kasperka (Kasperletheater), teatr cieni (Schattentheater) i teatr papierowy (Kindertheater). Por. Hildebrandt, Paul: *Das Spielzeug im Leben des Kindes*, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf / Köln, Neuauflage 1979, s. 53.

⁸ W rozprawie używane są także nazwy dawniejsze, podane we wstępie.

⁹ Der heute gebräuchliche Begriff „Papiertheater“ wurde erst 1963 von dem Bilderbogensammler Walter Röhler eingeführt. W: Reißmann, Bärbel: *ABC der Bilderbogen*, w: *Die große Welt in kleinen Bildern*, Katalog zur Sonderausstellung Berliner Bilderbogen aus zwei Jahrhunderten im Märkischen Museum, 18. März bis 4. Juli 1999, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Berlin 1999, s. 125 – 126. Nazwy „teatr papierowy” używał już wcześniej Hubert Kaut w swej, wydanej w roku 1961, książce *Alt-Wiener Spielzeugschachtel*.

Formą teatru dziecięcego, która nas tu wyłącznie interesuje, jest forma zwana teatrem papierowym. Die Form des Kindertheaters, die uns hier allein interessiert, ist die des Papiertheaters. Kaut, Hubert: *Alt-Wiener Spielzeugschachtel Wiener Kinderspielzeug aus drei Jahrhunderten*, Mit Beiträgen von Gabriele Folk-Stoi, Gertraud Wernigg und Christian M. Nebehay., Mit vielen Farbbildern und 130 Abbildungen., Hans Deutsch Verlag A. G., Wien 1961, s. 82.

Na niejasności w nazewnictwie teatru z papieru wskazywał w roku 1971 Georg Garde.

„Kindertheater (Teatr dziecięcy – Z. M.)” -, nazywany jest po duńsku „teatrem lalek”. Ta duńska nazwa wprowadza trochę w błąd, bo wszyscy wiedzą, że nie chodzi o właściwe lalki, że ten teatr jest majsterkowany z tektury i papieru. W swoim prostym stylu pasuje on do tego okresu historii teatru, w którym dekoracje składały się z płaskich prospektów i kulis, tak jak znajdujemy je zachowanymi w pojedynczych starych teatrach z XVIII wieku, n.p. Drottningholm. „Kindertheater” -, wird im Dänischen „Puppentheater” genannt. Diese dänische Benennung ist in etwa irreführend, denn alle wissen, dass es sich nicht um eigentliche Puppen handelt, sondern dass dieses Theater aus Pappe und Papier gebastelt wird. In seinem einfachen Stil passt es in die Periode der Theatergeschichte, in der die Dekorationen aus flachen Hintergründen und Kulissen bestanden, so wie wir sie in einzelnen alten Theatern, wie z. B. Drottningholm aus dem 18. Jahrhundert erhalten finden. Garde, Georg: *Theatergeschichte im Spiegel der Kindertheater; Eine Studie in populärer Grafik*, Borgens Forlag, Copenhagen 1971, s. 8.

¹⁰ Propozycję napisania większego utworu Samuel Fischer złożył Thomasowi Mannowi w liście z 29 maja 1897 roku. Na pierwszej stronie manuskryptu autor napisał: Rom Ende Oktober 1897 [Rzym koniec października 1897]. Powieść została ukończona 18 lipca w roku 1900, a rękopis wysłany pocztą do Berlina. Autor nie sporządził odpisu.

Ponieważ istniał tylko ten pierwszy i jedyny egzemplarz, postanowiłem ubezpieczyć przesyłkę i obok zawartości: „Manuskrypt”, wypisałem na paczce wartość – zdaje się, tysiąc marek. Urzędnik w okienku uśmiechnął się. Mann, Tomasz: *Szkic autobiograficzny*, Przełożyła Wanda Jedlicka, w: Mann, Tomasz: *Eseje*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964, s. 21.

To się nazywało, mieć do poczty cesarstwa zaufanie mimo wszystko! Pierwsze wydanie *Buddenbrooków*, nie bez wcześniejszych kontrowersji między autorem i wydawcą, ukazało się w: S. Fischer Verlag w październiku roku 1901. Z perspektywy lat autor określał tę powieść jako dzieło w którym mieszczańskość rozplywa się w muzyce. Por.: Mann,

Tomasz: *O pewnym rozdziale Buddenbrooków*, Przełożyła Walentyna Kwaśniakowa, w: *Eseje*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964, s. 438.

¹¹ Mann, Thomas: *Buddenbrookowie, Dzieje upadku rodziny*, przełożyła Ewa Librowiczowa, tom II, Książka i Wiedza, Warszawa 1949, s. 135 - 139. W przekładzie Ewa Librowiczowej zdrobienie Hanno zmieniło się w Juno, teatr lalek z niemieckiego tekstu stał się tekście polskim teatrem marionetek. Ważniejsze jest, że autor puścił wodze fantazji i dzięki temu Hanno mógł cieszyć się kartonowymi figurami do *Fidelia*. W drodze poszukiwań którym oddawali się Uwe Warrach i Norbert Neumann zostało ustalone, że figury takie pojawiły się na rynku dopiero w ostatnich latach XIX wieku. Por. http://papiertheater.eu/z_10/z_10.htm#seite03, [dostęp: 2013-11-21]. Według obecnego stanu wiedzy ukazał się tylko jeden arkusz graficzny z postaciami do opery Ludwiga van Beethovena około roku 1890 w: Verlag Joseph Scholz w Moguncji. Pisał o tym Georg Garde na stronach 115 i 331 swej pracy *Theatergeschichte im Spiegel der Kindertheater; Eine Studie in populärer Grafik* (1971). Mógł się więc nimi bawić nastoletni Thomas Mann, ale nie Hanno, który z woli autora teatr otrzymał na Boże Narodzenie roku 1870. Powieść jest fikcją. W latach siedemdziesiątych XIX wieku teatr papierowy kwitł i jeśli naprawdę arkusz graficzny z postaciami *Fidelia* jeszcze nie istniał, to zaistnieć mógł w fantazji Thomasa Manna. Autor, czerpiąc być może z własnych doświadczeń, a może z wyobraźni, pozwalał na ekscytującą zabawę swemu bohaterowi. Gdyby trzymać się faktów, to Thomas mógł odgrywać w domu *Fidelia*, Hanno – nie. Na szczęście fikcja literacka nie musi trzymać się realności. Z rozważań Norberta Neumanna wynika, że Hanno jest porte-parole autora i właściwie laureat nagrody Nobla mógł bawić się teatrem z portalem nr 7 drukowanym przez firmę Joseph Scholz z Moguncji od roku 1880. Taki właśnie teatr zdobi pokój jadalny w Buddenbrookhaus. Warto pamiętać, iż portal powieściowego teatru Hanna powstał około dziesięć lat po Bożym Narodzeniu 1870 roku, w którym rozgrywa się scena. Dla Norberta Neumanna znakiem wskazującym na ten właśnie portal jest budka suflera oraz informacja, że jedyny arkusz z postaciami *Fidelia* został wydrukowany w wydawnictwie z Moguncji, tak jakby portal był sprzedawany łącznie z figurami. Nie są to mocne argumenty. Choć rozważania podobne przypominają liczenie ilości diabłów w główce od szpilki, bo idzie przecież o literacką fikcję. Nieraz wszelako materializuje się ona, jak ma to miejsce w Buddenbrookhaus. Dlatego warto zaznaczyć, iż portale z budkami suflera miały też w ofercie na niemieckich terenach wydawnictwa Schreibera z Eßlingen (nr 301 i Großes Prosenium), oraz Schmidta & Römera z Lipska (Thalia). A Hanno w powieści zastanawia się, czy babci albo Mamsell Severin udało się kupić stosowne do *Fidelia* dekoracje, z czego wynika, że części składowe jego teatru (konstrukcja z portalem, dekoracje, figury) kupowane były oddzielnie. W Lubece zdecydowano się na moguncki portal nr 7. Reżyserowi ekranizacji powieści z roku 2008 bardziej przypadł do gustu moguncki portal nr 8 (Urania, z kilkoma zmianami). Fikcja powieściowa jest cierpliwa.

¹² Wielkość teatrów papierowych można określić najprościej podając wymiary ich portali scenicznych. Dziewiętnastowieczne portale miały wymiary od 13 cm x 12,5 cm do 80 cm x 90 cm, a nawet 123,5 cm x 80 cm (portal ten wydał Alfred Jacobsen, por. Høeg, Peter: *Es ist nichts, nur Papier, und doch ist es die ganze Welt*, [in:] Weiler-Strechsber, Doris (Hg): *Es ist nichts, nur Papier, und doch ist es die ganze Welt*, Katalog zur Ausstellung im Landesmuseum Oldenburg vom 6. September 1998 bis 28. Februar 1999, Littmann-Verlag, Oldenburg 1998, s. 104 – 105. Najmniejszy ze znanych autorowi portali dwudziestowiecznych mieści się w pudełku od zapalek, natomiast (unikat) ma wymiar 120 cm x 140 cm. Jeśli idzie o związki teatru papierowego ze scenami lalkowymi i scenami dramatycznymi, to warto zwrócić uwagę na listę repertuaru wydawnictwa J. F. Schreiber z Esslingen z utworami odpowiednio przygotowanymi do zabaw teatrem papierowym. W latach 1878 – 1921 wydawnictwo to oprócz kilku portali scenicznych i kurtyn, wielu dekoracji oraz figur, opublikowało 69 zeszytów z tekstami dla teatrów papierowych, wśród nich było 25 bajek i innych tekstów, które laicy i wielu profesjonalistów zaliczają do obowiązkowego repertuaru teatrów lalek. Pozostałe broszury oficyny z Esslingen opierały się o dramaty, tragedie, komedie wystawiane najczęściej w teatrach dramatycznych i o libretta dla teatrów muzycznych (tych ostatnich tekstów było 13). Por. Pflüger, Kurt / Herbst, Helmut: *Schreibers Kindertheater Eine Monographie*, Verlag Renate Raecke, Pinneberg 1986, s. 202 – 203.

¹³ Arkusze były do nabycia w komplecie albo każdy arkusz oddzielnie w dowolnym czasie po kupieniu pierwszego.

¹⁴ Przywołany w następujących zdaniach przykład odnosi się do praktyki znanej w Rzeszy Niemieckiej za panowania Wilhelma II (1859-1941). Liczba figur oferowanych miłośnikom teatrów papierowych w sąsiednim Cesarstwie Austro-Węgierskim już od lat czterdziestych XIX wieku mogła sięgać czterdziestu, w Wielkiej Brytanii zbliżała się nawet do osiemdziesięciu (*The Miller and his Men* według Isaaca Pococka).

¹⁵ Mogły to być znane ze scen publicznych utwory należące do gatunków teatralnych: opera, operetka, balet, tragedia, dramat, komedia, śpiewogra, baśń.

¹⁶ Do druku sześciu par, a nieraz i większej ilości kulis używano dwóch, trzech arkuszy papieru.

¹⁷ „Ruchomymi dekoracjami“ (w polszczyźnie: zastawkami) nazywano na niemieckim obszarze językowym arkusze graficzne teatru papierowego z zestawami potrzebnych w dekoracjach scenicznych oprócz kulis, prospektu, etc. dających się szybko wymieniać, bądź przesuwac, zasłaniać, przestawiać, elementów dekoracyjnych - takich jak drzewa, meble, powozy, fontanny, etc. Wszystkie te obiekty, podobnie jak całość dekoracji, były płaskie i z papieru.

¹⁸ Jeden z nich (*Latający Holender*) wydrukowany jest w Aneksie do rozprawy.

¹⁹ Na to już przed półwieczem zwrócił uwagę Walter Röhler. Por. Röhler, Walter: *Große Liebe zu kleinen Theatern, Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des Papiertheaters*, Marion von Schröder Verlag, Hamburg 1963, s. 7.

²⁰ Tę zależność dostrzegł z niejaką przewrotnością miłośnik teatru papierowego Gilbert Keith Chesterton (1874-1936).

Najlepszym, co może być powiedziane o wielu dużych teatrach jest to, że mogą nam przypominać o małych. The best thing that can be said for many large theatres is that they may remind us of little ones. Cyt. za: Gröber, Karl / Metzger, Juliane: *Kinderspielzeug aus alter Zeit*, Marion von Schröder Verlag, Hamburg 1965, s. 84.

²¹ Premiera odbyła się 9 kwietnia 1999, Scena przy Wierzbowej, reżyserem był Henryk Tomaszewski (1919-2001).

²² *Flet czarnoksiężski* – tak Wojciech Bogusławski zatytułował swój przekład libretta Emanuela Schikadenera do „pamiętnej ze wszech miar opery“ *Die Zauberflöte*, jak ją scharakteryzował w pamiętniku sam tłumacz. Por. Witkowski, Michał: *Flet czarnoksiężski w przekładzie Bogusławskiego*, „Pamiętnik Teatralny“ 1967, z. 3 - 4, s. 452. Z kilku polskich tytułów tej opery Wolfganga Amadé Mozarta wybrany został i w niniejszej rozprawie używany jest tutaj nadany jej przez Wojciecha Bogusławskiego. Poza wszystkim jeszcze w połowie XIX wieku słowo *Zauberflöte* tłumaczone było jako: flet czarnoksiężski. Por. *Dokładny niemiecko-polski Słownik do podręcznego użycia dla Polaków i Niemców*. Nowo wypracowany przez J. K. Trojańskiego, Doktora filozofii i Profesora w Krakowie, towarzystwa naukowego Krakowskiego i Król. Towarzystwa badaczy starożytności północnych w Kopenhadze czynnego członka. Część druga. L – Z. Poznań, Berlin i Bydgoszcz, u Ernesta Siegfrieda Mittlera. 1847., s. 1466, https://books.google.de/books?id=DUpZAAAACAAJ&pg=PA1466&lpg=PA1466&dq=flet+czarnoksiężski&source=bl&ots=S7Os1sJZg2&sig=ACfU3U045pM8V0EDUy3Hs_Jpcs0RdLAMSQ&hl=de&sa=X&ved=2ahUKEwiq6YGYnpL5AhX5_bsiHRTBB2gQ6AF6BAg3EAM#v=onepage&q=flet%20czarnoksiężski&f=false [dostęp: 2022-07-24].

²³ Premiera spektaklu odbyła się 20 września 2014, reżyserował Carl Philip von Maldeghem, kierownictwo muzyczne: Mirga Gražinytė-Tyla.

²⁴ Przykład: niebagatelnych rozmiarów model kolei żelaznych zbudował sobie, a także zaprogramował ruch miniaturowych pociągów Horst Seehofer, były niemiecki minister spraw wewnętrznych.

²⁵ Zabawkami przyciągającymi uwagę prawie wyłącznie osób dorosłych są na przykład modele latające samolotów międzykontynentalnych.

²⁶ Hanno o niebezpieczeństwach teatralnych namiętności usłyszał podczas bożonarodzeniowego wieczoru od stryja Christana, który miał swoje doświadczenia w kontaktach ze światem teatru, a w szczególności z aktorkami i śpiewaczkami.

Byłeś już kiedyś w teatrze? ...Na *Fideliu*? Tak, to grają dobrze ... A teraz chcesz to powtórzyć, co? Naśladować, samemu wystawiać opery? ... Takie to zrobiło na tobie wrażenie? ... Posłuchaj dziecko, pozwól sobie poradzić, nie przywiązuj myśli za bardzo do takich rzeczy ... teatr ... i takie tam ... To nic nie warte, wierz stryjowi. Ja zawsze interesowałem się o wiele za bardzo tymi rzeczami i dlatego nic ze mnie nie wyrosło. Musisz wiedzieć, że popełniłem wielkie błędy ... Bist du schon mal im Theater gewesen? ...Im *Fidelio*? Ja, das wird gut gegeben ... Und nun willst du das nachmachen, wie? Nachahmen, selbst Opern aufführen?... Hat es solchen Eindruck auf dich gemacht?... Hör' mal, Kind, laß dir raten, hänge deine Gedanken nur nicht zu sehr an solche Sachen ... Theater ... und sowas ... Das taugt nichts, glaube deinem Onkel. Ich habe mich auch immer viel zu sehr für diese Dinge interessiert, und darum ist auch nicht viel aus mir geworden. Ich habe große Fehler begangen, mußt du wissen ... Mann, Thomas: *Buddenbrooks Verfall einer Familie*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2012, s. 592 – 593.

²⁷ Tuwim, Julian: *Kwiaty polskie* (fragment rozdziału V z części pierwszej), cyt. za: *Strofy o teatrze* Antologia, Wybór, opracowanie i posłowie Katarzyna Madoń i Piotr Mitzner, Państwowe Wydawnictwo „Iskry”, Warszawa 1982, s. 121.

²⁸ Twórczość Albrechta Goesa jest w Rzeczypospolitej słabo znana, podobnie jak wspomnienia z młodych lat poświęcone teatrowi papierowemu innych urodzonych w XIX wieku i trudno rozpoznawalnych w naszym kraju literatów, publicystów, artystów, takich jak: Felix Dahn (1834-1912), Ludwig Fulda (1862-1939), Gustav Falke (1853-1916), Franz Otto Gensichen (1847-1933), Martin Greif (1839-1911), Paul Oskar Höcker (1865-1944), Richard Voß (1851-1918), Adolf Wilbrandt (1837-1911).

²⁹ „Pamiętnik Teatralny”, z. 1 - 2 1993, s. 97 - 126.

³⁰ Kuryluk, Ewa: *Faust na scenie z papieru*, w: *Podróż do granic sztuki*, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2005, s. 141 – 147.

³¹ „Foyer”, nr 5/2005 s. 46 – 50 i 126.

³² „Didaskalia”, nr 91, 2009, s. 109-114.

³³ Jurkowski, Henryk: *Przemiany ikonosfery Wizualny kontekst sztuki teatru*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009, s. 286. Zacytowane są tu trzy ostatnie zdania z poświęconych teatrowi papierowemu. W dziesięciu zdaniach autor dwa razy rozminął się ze źródłami: (1) na arkuszu graficznym z figurami nie drukowano „całej obsady sztuki”; (2) wbrew twierdzeniu Henryka Jurkowskiego *toy theatre* i w Brytanii, i na kontynencie „wyrażał rzeczywiste zainteresowania publiczności”. Jeśli tylko w niemieckich i austriackich krajach było prawie 70 wydawców teatrów z papieru, a jego repertuar obejmował ponad 300 sztuk (por. Zwiauer, Herbert: *Ferdinand Raimund Und das Wiener Theater seiner Zeit im Spiegel des Papiertheaters*, [in:] Grieshofer, Franz (Red.): *Papiertheater Eine Sonderausstellung aus Wiener Sammlungen*, II. Teil: *Ferdinand Raimund und das Wiener Theater seiner Zeit im Spiegel des Papiertheaters*, Katalog, Im Selbstverlag des Österreichischen Museums für Volkskunde, Wien 1986, s. 12), to ktoś tę górę arkuszy graficznych i tekstów musiał kupować i używać, czyli nimi interesować się. Tylko w latach 1880 – 1891 zostało sprzedanych ok. 45000 broszur z tekstami do zabaw z pomocą teatrów papierowych jednego wydawcy (J. F. Schreiber Verlag). Por. Zwiauer, Herbert: *PapierTheater Bühnenwelt en miniature*, Photographien von Gerhard Trumler, Herold Verlag, Wien 1987, s. 17.

³⁴ Kossowska, Stefania: *Mieszkam w Londynie*, Polska Fundacja Kulturalna, Londyn 1994, s. 77, pierwsze wydanie 1964.

³⁵ Charakterystyczny jest brak informacji o teatrze papierowym w *Encyklopedii teatru polskiego* Bożeny Frankowskiej, choć dano w tym leksykonie krótkie definicje takich m. in. haseł: girlsa, kit teatralny, rakiety, teatr samorodny, a nawet – zajmujący prawie trzy kolumny tekstu – opis realizmu socjalistycznego.

³⁶ Drugie wydanie książki z przepracowanym tekstem i pod tytułem *The History of the English Toy Theatre* ukazało się w roku 1969.

³⁷ Peter Baldwin (1933-2015) – aktor i kolekcjoner teatrów papierowych.

³⁸ Teatr papierowy był też utrwalany w powieściach, esejach, utworach poetyckich i wspomnieniach, jak na przykład w autobiografii Franca Zeffirellego. Utwory Thomasa Manna zostały już przywołane.

³⁹ Tłum.: We własnych czterech ścianach – teatr papierowy, który upodobało sobie mieszczaństwo.

⁴⁰ Herbert Zwiauer jest autorem wymienionej powyżej książki *Papiertheater: Bühnenwelt en miniature*.

⁴¹ Zbiory teatrów papierowych małżeństwa Seitlerów z Austrii zakupiło w roku 1997 Germanisches Nationalmuseum z Norymbergii. Od maja 2002 roku część kolekcji wystawiona jest w specjalnym pomieszczeniu tego muzeum. Cały zbiór obejmuje około 10000 obiektów, m. in. 37 gotowych do gry scen, 1500 arkuszy graficznych z niewyciętymi dekoracjami, podobną liczbę dekoracji wyciętych i wzmocnionych kartonem. Por. Siefert, Katharina: *Papiertheater – Die Bühne im Salon*, w: Pieske, Christa / Vanja, Konrad / Nagy, Sigrid (Hrsg.): *Arbeitskries Bild Druck Papier, Tagungsband Budapest 2003*, Waxmann Münster /New York / München / Berlin 2004, s. 145. W roku 1986 Österreichisches Museum für Volkskunde miało jeszcze jedną wystawę poświęconą teatrowi papierowemu: *Papiertheater, Sonderausstellung Österreichisches Museum für Volkskunde, Teil II: Ferdinand Raimund und das Wiener Theater seiner Zeit im Spiegel des Papiertheaters*.

⁴² Tłum.: Mały świat arkusza z obrazkami – wiedeńskie wydawnictwo Trentsensky.

⁴³ Prezentacje teatrów papierowych były także organizowane w miejscach publicznych poświęconych dziedzinom całkiem nie związanym z teatrem. Deutsches Ledermuseum z Offenbach am Main pokazywał wystawę: *Das Papiertheater Ein Spielzeug für Jung und Alt* (26 XI 1977 – 26 II 1978).

⁴⁴ W: Department of Prints and Drawings.

⁴⁵ W: Enthoven Theatre Collection.

⁴⁶ Z mniejszych zbiorów należy wymienić: Hanauer Papiertheatermuseum (Hanau/Niemcy), Gripemuseet (Nyköping/Szwecja), Sammlung Walter Röhler (Darmstadt/Niemcy), Spielzeugmuseum (Norymberga), Schreiber-Museum (Esslingen/Niemcy), Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf (Düsseldorf), Pollock's Toy Museum (Londyn).

⁴⁷ Spora część chronienia teatru papierowego przed zapomnieniem przypadła „w gonieniu za dziwactwami” kolekcjonerowi z Essen Christianowi Reuterowi i Walterowi Röhlerowi (1911-1974), obecnie jego zbiory stanowią: Sammlung Walter Röhler Darmstadt. Niektóre teatry papierowe na przełomie wieków XIX i XX dołączane były w częściach do czasopism rodzinnych i dla młodzieży. Ich rozpowszechnianie opierało się na rozbudzaniu częstej u dzieci przyjemności gromadzenia rzeczy objętych jednym hasłem (znaczki, etykiety zapalczane, samochodziki, lalki Barbie, samoprzylepne wyklejanki, etc.).

Benjamin bodaj jako pierwszy podkreślał, że zbieractwo to pasja dzieci, dla których rzeczy nie mają jeszcze charakteru towarów, a także hobby ludzi bogatych, posiadających dosyć, aby nie kierować się już użytecznością, a zatem mogących sobie pozwolić na to, by [ich] sprawą stało się przemienianie rzeczy. Arendt, Hannah: *Walter Benjamin 1892 – 1940*, przełożył Andrzej Kopacki, posłowie Ewa Rzanna, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 66.

⁴⁸ Model należał do rodziny Dalberg. Ten teatr-model, tak zwany *Dalbergsches Bühnenmodell* (zbudowany ok. roku 1800) jest miniaturą kopią sceny z techniką, jakiej używano w teatrze w Mannheim podczas, kiedy Wolfgang Heribert von Dalberg (1750-

1806) był jego dyrektorem.

⁴⁹ Przykładem mogą tu być działania kolońskiej grupy grafików, malarzy i projektantów *Kölner Kästchentreffen*. Por.: www.blickfischer.de/kölner-kästchentreffen/ [dostęp: 2017-12-29].

⁵⁰ Walter Benjamin zbierał m. in. literaturę dla dzieci, książki napisane przez chorych umysłowo, wyroby rzemiosła wiejskiego.

⁵¹ Benjamin, Walter: *Pasaże*, pod redakcją Rolfa Tiedemanna, przełożył Ireneusz Kania, posłowiem opatrzył Zygmunt Baumann, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 235.

⁵² Benjamin, Walter: *Pasaże*, pod redakcją Rolfa Tiedemanna, przełożył Ireneusz Kania, posłowiem opatrzył Zygmunt Baumann, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 232.

⁵³ Por. Mich, Zbigniew: *David Hockney – scenograf*, „Didaskalia”, Kraków 2017, nr 141, s. 93 – 102.

⁵⁴ Artysta przyszedł na świat w Nowej Zelandii w roku 1955. Pozostałe informacje biograficzne: <http://www.peterwaddell.com>, [dostęp: 2013-12-22].

⁵⁵ Malarzowi przy pracy nad murałem pomagali: Eric Ricks, Trevor McDonald, Cedric Thomas, Liseli Drum, Dominic Green, Siggy Noram, Anne Cherubim, Ivana Zambrana. Por.: <http://www.peterwaddell.com>, [dostęp: 2013-12-22].

⁵⁶ Barthes, Roland: *Rewolucja Brechtowska*, w: Barthes, Roland: *Mit i znak, Eseje*, Wybór i słowo wstępne Jana Błońskiego, Przełożyli Wanda Błońska, Jan Błoński, Janusz Lalewicz, Anna Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 192.

⁵⁷ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren Frankfurt a. Main 1999.

⁵⁸ Podział ten nie obejmuje gatunków teatru muzycznego i teatru lalek.

⁵⁹ Nicht Kontinuität, sondern Diskontinuität prägt die Geschichte von Theater. Die „Abweichungen vom Modell“ bilden die Regel. Nicht an Dramen gebundenes Theater koexistiert mit dramatischem Theater – und das Drama bleibt uns in den Zeiten postdramatischen Theaters erhalten. Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft, Eine Einführung*, Böhlau Verlag, Köln Weimar Wien 2005, s. 114.

⁶⁰ Das Papiertheater ist [...] in erster Linie eine optische Angelegenheit [...]. Röhler, Walter: *Große Liebe zu kleinen Theatern, Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des Papiertheaters*, Marion von Schröder Verlag, Hamburg 1963, s. 15.

⁶¹ Tatarkiewicz, Krzysztof: *Posłowie do wydania drugiego*, [w:] Tatarkiewiczowie, Teresa i Władysław: *Wspomnienia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979, s. 193. Również ta praca jako „dzieło ludzkie” kryje zapewne błędy. Autor będzie zobowiązany za ich wskazanie pod: toytheatremich@t-online.de.

⁶² Projekt: Yoshiku. Z tego rodzaju arkuszy graficznych wycinano pierwsze figury *tachi-e* (japońskiego teatru papierowego).

⁶³ Przed podobnymi urzeczeniami Hanna Buddenbrooka przestrzegał jego stryj Christian. Por. przypis 24 do Wstępu.

⁶⁴ Dickens, Charles: *Opowieści wigilijne 3 Czym jest dla nas Boże Narodzenie*, tłumaczył Jerzy Łoziński, Zysk i Sp-ka Wydawnictwo, Poznań 2017, s. 35 - 36. Tłumacz do zdania z tytułami dodał przypis:

Młynarz... – melodramat Isaaca Pococka, wystawiony po raz pierwszy w roku 1813,
Elżbieta... – powieść historyczna francuskiej pisarki Sophie Ristaud Cottin, wydana w roku 1806 (*Élisabeth ou les Exilés de Sibérie*).

Na marginesie trzeba zaznaczyć, że teatry papierowe budowane były z różnych materiałów, ale z pewnością nie z ciasta.

⁶⁵ Dickens, Charles: *A Christmas Carol With: 'A Christmas Tree' Illustrated by Robert Ingpen*, The Templar Publishing, an imprint of The Templar Company plc, The Granary, North Street, Dorking, Surrey, RH4 1DN, UK 2008, s. 169. Kelmar jest jedną z postaci sztuki *The Miller and His Men*.

⁶⁶ Dickens, Charles: *Eine Weihnachtsgeschichte und die Erzählung »Ein Weihnachtsbaum«*, Illustriert von Richard Ingpen, Aus dem Englischen von Gundula Müller-Wallraf, Knesebeck GmbH & Co. Verlag KG, München 2017, s. 172. Oto tłumaczenie tłumaczenia: Z tego zachwytu wyłonił się także teatr zabawka – oto już jest, z dobrze znaną sceną i damami strojnymi w pióra w łóżach - i wszystkie związane z nim czynności z pomocą kleju, i kleju do drewna, i kleju mącznego, i farb wodnych przy oprawie scenicznej „Młynarza i jego sług” oraz „Elizabeth, albo ucieczka na Syberię”. Pomimo kilku powtarzających się wypadków i niepowodzeń (w szczególności jednej niezrozumiałej skłonności czcigodnego Kelmara i kilku innych do miękkich kolan i zginania się we dwoje w szczególności ekscytujących scenach) ten świat był tak pełny i bogaty, że dużo dalej, u dołu mojej choinki widzę w świetle dnia ciemne, brudne, prawdziwe teatry, ozdobione moimi wspomnieniami, jakby zostały obwieszane najświeższymi girlandami z najrzadszych kwiatów, a i tak wciąż mnie oczarowują.

⁶⁷ Dickens, Charles: *A Christmas Tree*, [w:] *Christmas Stories from „Household Words” and „All the Year Round”*, Londyn 1903, s. 3-9. Przełożyła Janina Wiercińska; cyt. za: Wiercińska, Janina: *Papierowy świat teatru*, „Pamiętnik Teatralny”, Zeszyt 1-2 (165-166) 1993, s. 121.

⁶⁸ Tak samo postąpiła polska autorka Stefania Kossowska w latach sześćdziesiątych XX wieku przekładając: *toy theatre* na: teatr-zabawka. Por. cytata z przypisem 34.

⁶⁹ Na Marginesie: opowiadanie przerobił dla teatru René Charles Guilbert Pixérécourt (1773-1844) i nazwał: *La fille de l'exilé ou Huit mois en deux heures*. Domenico Gilardoni (1798-1831) napisał według sztuki libretto, do którego muzykę skomponował Gaetano Donizetti (1797-1848) i tak powstała opera romantyczna (*melodramma romantico*) *Otto mesi in due ore, Gli esiliati in Siberia*. Warto też wspomnieć, że Sophie Cottin przywołana jest w *Fantazym* Juliusza Słowackiego (akt I, sc. IX) jako autorka „romansu” z tytułem *Mathilde ou Mémoires tirés de l'histoire des croisades*.

⁷⁰ *Elżbieta czyli Łaska imperatora* napisana w języku francuskim przez Panią Cottin na język oyczysty przełożona w Wrocławiu u Wilhelma Bogumiła Korna 1821. Za pomoc w dotarciu do tekstu opowiadania podziękowanie zechce przyjąć pani Justyna Hołody z Biblioteki Wojewódzkiej w Zielonej Górze.

⁷¹ Zaś otwór sceny w „teatrze pudełkowym” to *proscenium opening*.

⁷² **proscenium**, w teatrze, rama lub łuk oddzielający scenę od widowni, przez który (którą) oglądana jest akcja spektaklu. **proscenium**, in theatre, the frame or arch separating the stage from the auditorium, through which the action of a play is viewed. *The New Encyclopædia Britannica*, Vol. 9, Micropædia Ready Reference, 15th edition, Encyclopædia Britannica, Inc., Chicago / London / New Delhi / Paris / Seoul / Sydney / Taipei / Tokyo 2003, s. 734:1a.

⁷³ Zaś imię otworu scenicznego to *Proseniumsöffnung*.

⁷⁴ *Verzeichnis über Kinder-Theater-Artikel Modellierbogen, Ankleidepuppen, Bilderbogen usw.*, G. Honrath, Papierhandlung Berlin W. 8, Charlottenstrasse 62.

⁷⁵ Kotarbiński, Józef: *Jubileusz „Wesela” Wyspiańskiego*, [w:] idem: *Ze świata uludy*, Nakład Gebetnera i Wolffa, Warszawa / Kraków / Lublin / Łódź / Paryż / Poznań Wilno / Zakopane 1926, s. 303, <https://polona.pl/item/ze-swiatea-uludy,ODk3NjI2NzA/310/#info:metadata> [dostęp: 2022-04-09].

⁷⁶ *Słownik wyrazów obcych PWN*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1972, s. 607. Proskenion (= to, co przed skene), termin pochodzi ze starogreckiego, jeszcze w starożytnym teatrze greckim i helleńskim, pomijając wszystkie późniejsze ewolucje i także przemiany pojęcia, proskenion więc zmieniał się znacznie.

Teren gry stał się w pewnym momencie definitywnie zróżnicowany, dwudzielny, dwupoziomowy. Na pierwszym poziomie kręgu nazywanego orchestrą, poruszał się chór. Drugi poziom – podium, pomost, zwany proskenionem, przeznaczono dla aktorów. Ten teren był początkowo niezbyt głęboki i niewysoki. Stopniowo zaczął się powiększać we wszystkich kierunkach. Braun, Kazimierz: *Przestrzeń teatralna*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982, s. 39.

⁷⁷ Poniższe i pojawiające się w dalszej części pracy informacje o japońskiej odmianie teatru papierowego oparte są na tekście Horsta Römera. Römer, Horst: *Die Pilgerreise nach Osten, Ein Essay über das japanische Papiertheater TACHIE*, „PapierTheater“, Hamburg Nr. 24 i 25, Mai u. September 2003, s. 8 – 11 (Nr. 24), s. 6 – 9 (Nr. 25).

⁷⁸ Widowiska takie nazywało się *utsushi-e* (dosłownie: obrazy świetlne).

⁷⁹ Die Zuschauer riefen: „Das ist ja nur Papier (kami) – Theater (shibai)!“ Sie waren enttäuscht, denn angekündigt war die Aufführung als *utsushi-e* (Lichtbild). Römer, Horst: *Ein Essay über das japanische Papiertheater TACHIE, Teil 2*, „PapierTheater“, Hamburg Nr. 25, September 2003, s. 6.

⁸⁰ Wymiary pudełka *tachie-e*: (około) 90 cm (szer.) x 50 cm (wys.) x 10 cm (głęb.). Otwór sceniczny miał wymiary (około) 25 cm (wys.) x 80 cm (szer.).

⁸¹ *Peep box* i *diorama teatralne* będą przedstawione szerzej na następnych stronach w części A.



10. { PETER WADDELL PRZED MURALEM W WASZTNGTONIE PRZEDSTAWIAJĄCYM PORTAL
TEATRU PAPIEROWEGO }

A(0).
ŹRÓDŁA
TEATRU PAPIEROWEGO

Był rok 1772. W Bacharach nad Renem 6 lutego przyszedł na świat Gerhard von Kügelgen (1772-1820), w przyszłości malarz i profesor akademii pięknych sztuk w Dreźnie. Denis Diderot (1713-1784) w roku tym pracował nad opowiadaniem *To nie bajka*,¹ jedną z trzech „historii moralnych”. Wczesną jesienią tekst był gotowy do druku. W Brunszwiku 13 marca odbyła się premiera *Emilii Galotti*, „tragedii mieszczańskiej” Gottholda Ephraima Lessinga (1729-1781). Od wiosny Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) odbywał praktykę w Reichskammergericht w miejscowości Wetzlar.² Johann Heinrich Lambert (1728-1777) opracował w ciągu tego roku „piramidę” kolorów.³ Pożytek z niej miały nie tylko osoby handlujące farbami. Na szwedzki tron 26 maja wstąpił Gustav III (1746-1792), po latach bohater opery *Bal maskowy*.⁴ Podczas całego roku 1772 Louis Carrogis (1717-1806), zwany Carmontellem projektował Jardin de Monceau dla Ludwiga Philippa Josepha d’Orléans, diuka de Chartres (1747-1793).⁵ James Cook (1728-1779) wypłynął 13 lipca z Plymouth w swoją drugą podróż po morzach świata, dokonując podczas niej po raz pierwszy okrążenia globu.⁶ Trzy dni po święcie Matki Boskiej Kwietnej w klasztorze na Jasnej Górze ustał opór przeciw siłom rezydującej nad Nową obrończyni wolności religijnej oraz „praworządności”.⁷ Traktat o rozbiórce ziem Polski i Litwy podpisano „w imię Trójcy Przenajświętszej” w Petersburgu już 5 sierpnia.⁸ Tego roku miasto Arras opuścił na dobre prawnik nie mający szczególnego przywiązania do życia rodzinnego – Maximilien Barthélémy François de Robespierre (1732-1777). Jego pierworodny Maximilien-François-Marie-Isidore (1758-1794) i młodsze dzieci „nigdy się nie dowiedziały, gdzie i kiedy właściwie umarł”⁹ ich ojciec. Mieszkańcy Londynu mogli 2 listopada roku 1772 sięgnąć po pierwsze egzemplarze nowej gazety „The Morning Post”. Teatro Regio Ducale w Mediolanie w drugi dzień świąt Bożego Narodzenia dał premierę opery Wolfganga Amadé Mozarta *Lucio Silla*.

Zdarzenia te miały wpływ na życie niewielkiej grupy osób, ale po pewnym czasie nieznaczące, zdałoby się, wydarzenia albo ich skutki odcisnęły się na losach całych społeczności. Obywatel Carmontelle „w trzecim roku wolności” – *la Liberté et l’Égalité* dobrze oddają skalę przeobrażeń w Francji w ciągu niedługiego czasu – obywatel Carmontelle w roku 1792 malował obrazy półprzejrzyste, jak przed laty, jakby w Paryżu nie wydarzało się nic szczególnego. Robespierre, Carrogis, Goethe oraz inni, mniej znani ogólności, „obywatele” byli świadkami wstrząsów, przewrotów politycznych, zawirowań w naukach i w kulturze. Korzystali też ze zwrócenia się w połowie XVIII wieku różnych warstw mieszczaństwa ku naukom, z wynikającym z nich wysokim poziomem wykształcenia (nie tylko dobrze urodzonych) i z bogatym rozwojem sztuk. Tendencje owe przyczyniały się też do ujawniania konfliktów społecznych, co razem wiodło ku nowemu porządkowi intelektualnemu i politycznemu w Europie powstałemu w latach wojen Napoleońskich, zaś po Kongresie Wiedeńskim prowadziło ku restytucjom starych reżimów oraz restrykcjom jako reakcji na „wolność i równość”.

Tu sięgnąć trzeba po pojęcie z obszaru technologii informacji bądź technologii komunikacji i rozrywek elektronicznych: **kontekst**.¹⁰ Składają się nań wszelkiego rodzaju informacje, które można wykorzystać do scharakteryzowania sytuacji podmiotu w czynnościach, działaniach z innymi podmiotami. Kontekstem może być pojedyncza informacja lub połączenie wielu informacji z różnych źródeł lub z różnych czasów. Kontekst, czyli (rozszerzając nieco to pojęcie) okoliczności towarzyszące¹¹ wiele mówią o działaniach, o wydarzeniach, o wykluwających się i rozwijanych w danym czasie ideach, a nawet o wytwarzanych obiektach powszechnego użytku, o rozrywkach, zabawkach, również tych będących źródłami teatru papierowego.¹² W opisywaniu teatrów z kartonu kontekst zajmuje sporo miejsca, zwłaszcza na stronach poświęconych wybranym zabawkom z XVIII wieku i z początków wieku XIX, obiektom będącym „żywo bijącymi źródłami” przyszłych scen-miniatur.



11. { WILLIAM HENRY PYNE: *The Halfpenny Showman*, 1804, AKWATINTA KOL.¹³ }

A_(I).
O
PUDEŁKACH
OSOBLIWOŚCI

EKSKURS: *Diorama teatrale*

Deutsches Historisches Museum w Berlinie w ekspozycji poświęconej dziejom niemieckich krajów w XVIII stuleciu udostępnia zwiedzającym dwa niewielkie obiekty z papieru, które na umieszczonych przy nich karteczkach objaśniających nazywane są *Papiertheater*.¹⁴ Rzut oka wystarczy, by stwierdzić, że wystawione obiekty nie są teatrami papierowymi. Oba przedstawiają sceny rodzajowe w ogrodach. Wprawdzie składają się z kilku umieszczonych jedno za drugim „przecięć” i zamykających całość „prospektów”, aliści papierowe osóbki zatrzymane w stosownych do okoliczności pozach stanowią części składowe przecięć albo fermów. W teatrach papierowych figury nie były i nie są „przyklejane” do kulis. Przyjrzenie się papierowym zabawkom w berlińskim muzeum pozwala cieszyć oczy oddaną w nich iluzją głębi przedstawianych ogrodów. Oba obiekty pochodzą z augsburskiej oficyny Martina Engelbrechta (1684-1756). Należy się spodziewać, że z powodu braku ich polskiego imienia, najłatwiej przyjmie się w Rzeczypospolitej termin stosowany w Italii: *il diorama teatrale*. Właściwie nic nie stoi na przeszkodzie by po zmianie rodzajnika posługiwać się tym imieniem między Odrą i Bugiem, choć dokładniej rzecz ujmując, należałoby wobec prac Martina Engelbrechta używać nazwy: protodiorama.

*Diorami teatrali*¹⁵ z augsburskiej oficyny składały się z sześciu, siedmiu sztychów zwykle w formacie *in-octavo* pokolorowanych i w środku odpowiednio wyciętych, a nierzadko i perforowanych dla osiągnięcia przy zmiennym oświetleniu efektu dnia albo nocy. Sztychy te naśladowały przecięcia z wielkich scen. Arkusz przedni wyobrażał portal sceniczny i pełnił jego funkcję. Za nim następowały trzy, bądź cztery kulisy. Całość zamykała grafika-prospekt. Często w jednym zestawie występowały dwa prospekty, jeden przedstawiał np. „wolną okolicę”, a drugi zymykał całość wyobrażeniem odpowiedniego wnętrza. Służyły te druki graficzne do oglądania w „pudełkach osobliwości” albo po odpowiednim sklejeniu stawały się papierowymi modelami naśladowującymi scenę *en miniature*. Przeznaczone były one do rozrywek w domach arystokratów i zamożnej szlachty.

Teatry papierowe są nieraz określane jako miniatury scen królewskich, państwowych, miejskich. Nie pozostaje tedy nic innego, jak nazwanie „kulisowych teatrów” Martina Engelbrechta miniaturami miniatur.

Bez wątplenia mamy do czynienia przy tych nieruchomych, ale zawsze przecież zagłębionych pod względem przestrzeni teatrach, które przedstawiają między innymi trzęsienia ziemi i burze morskie, arkę Noego, klasyczne sagi, komedie i balety, a także polowania *par force*, bale maskowe i zabawy w ogrodzie, mamy więc do czynienia ze zwiastunami teatrów dziecięcych XIX stulecia, w których figury potrzebowały tylko uwolnienia ich z ramy kulis i przekształcenia w ruchome osoby biorące udział w działaniu.¹⁶

Istotną różnicą między teatrem papierowym z późniejszych czasów, nazywanym też – co warto przypomnieć – teatrem dziecięcym, a protodioramami z Augsburga jest właśnie owa nieruchomość figur. W protodioramach „przyrastają” one do „desek scenicznych” albo „opierają się z wdziękiem” o kulisy. [...] ¹⁷

Canal Grande. Ca' Rezzonico.¹⁸ Tu znajduje się obecnie fresk *Il Mondo Novo*, dość zagadkowe malowidło ukończone w roku 1791. Giandomenico Tiepolo (1727-1804), liczący sobie wtedy sześćdziesiąt cztery lata syn Giambattisty, ozdobił tym malowidłem dom rodziny pod Wenecją.¹⁹ Serenissima miała panować nad morzami jeszcze przez całych pięć lat. Dzieło przedstawia grupę kobiet, mężczyzn i dzieci, widzianych – z kilkoma wyjątkami – od tyłu. Malarz pozbawił swoje postacie twarzy. Na własne oblicze pośród nielicznych zasłużył stojący z boku mężczyzna w stroju Pulcinelli z charakterystycznym garbem (fot. 12) i chłopiec w jasnokremowym ubraniu opasany niebieską szarfą, umieszczony przez artystę mniej więcej w środku malowidła. Widać liczne kapelusze, peruki, suknie, fraczki, pończochy na łydkach, buciki z obcasami i bez obcasów, po lewej stronie płot z wystającymi gwoźdźmi trochę niezdarne zbity z desek, dalej morze rozciągające się po horyzont. Malarz pomieścił na plaży rodzaj namiotu, do którego przez dziurkę



12. { GIANDOMENICO TIEPOLO: *Il Mondo Novo* (FRAGMENT)²⁰ }

zagląda dziecko. Zdaje się czemuś przypatrywać. Mężczyzna w trójgraniatym kapeluszu, stojący na taborecie, z pomocą długiego patyka wskazuje na coś. Na co? Może ów jegomość tylko kieruje ruchem i określa jak długo i w jakiej kolejności poszczególne osoby mogą zaglądać do wnętrza niezwykłego namiotu? *Dipintore* nie ujawnił, co wzbudza zainteresowanie sporej liczby ciekawskich. *Mondo Novo* - mówi tytuł. Być może „Nowy Świat” nęci obietnicami, w których spełnienie każdy chce wierzyć? Móc spojrzeć na nieznaną „świat”, poza najbliższą okolicę, nieodległą rzekę, poza góry na horyzoncie i nawet te, których nie widać, a choćby i poza morze, poza Europę - to kusią.²¹ Niewykluczone, iż w obiekcie na plaży da się ujrzeć nawet odległą przeszłość albo owianą tajemnicą przyszłość nowego świata.

Człowiek chciałby przeniknąć tajemnicę przyszłości – jest to jedna z najciekawszych jego właściwości, może najciekawsza, w odróżnieniu od innych znanych nam „stworzeń żywych”.²²

Czy przedstawione na fresku osoby chcą zajrzeć do środka, by rzucić wzrokiem na niewiadome? A może mężczyzna na taborecie (jego twarzy także nie widać) – zapewne impresario i prezenter Nowego Świata – tylko mami kuglarskimi sztuczkami stojących wokół, wywijając przy tym swoją „wędką”, może fantazjuje, by wzbudzić jeszcze większe zainteresowanie, zrobić jeszcze korzystniejszy interes, więcej zarobić. Czym trudni się ów mężczyzna? Co znajduje się w tym przypominającym namiot obiekcie



13. { GIANDOMENICO TIEPOLO: *Il Mondo Novo* }

(fot. 13) ? Ewa Bieńkowska w szkicu z tomu *Co mówią kamienie Wenecji* dała takie wyjaśnienie nazwy fresku:

Nowy Świat to nazwa cyrku, który zaraz rozpocznie przedstawienie.²³

Gdyby przyjąć tę wykładnię, to co wtedy począć z obrazem, który z okładem trzydzieści lat wcześniej namalował Pietro Longhi (1702-1785)



14. { PIETRO LONGHI: *Il Mondo Novo* }

i zatytułował go tak samo jak Giandomenico Tiepolo swój fresk (fot. 14).²⁴ Na tym obrazie nie ma ani śladu namiotu cyrkowego! Istnieje jeszcze jeden obraz tego malarza zatytułowany *Il Mondo Novo*.²⁵ Gdy przyjrzeć się obu płótnom Pietra Longhiego dokładnie, w drugim planie obrazów, za postaciami, można dojrzeć stojącą na koziołkach tajemniczą skrzynię ozdobioną wieżyczkami z powiewającymi na nich chorągwiemi oraz osobę zajmującą się tym obiektem. Na późniejszym z płócien oflagowany obiekt artysta umieścił przy pałacu dożów. Właśnie to

stojące w podcieniach pałacu, a przyciągające uwagę urządzenie nazywane było w mowie potocznej nad laguną Nowym Światem, *Mondo Nuovo*. Dlaczego obrazy podpisane są *Mondo Novo*? *Novo* jest archaiczną formą przymiotnika *nuovo*.²⁶ Cały zwrot oznacza to, co Hiszpanie określali mianem *tutilimundi*, *mundinovi* albo *mundinuevo*,²⁷ Anglicy zaś nazywali słowem *peepshow*,²⁸ a niektórzy pośród nich słowami *peep box*. Rosjanie mówili i pisali: *paëk (rajok)*,²⁹ Francuzi: *boîtes d'optique*. W niemieckich krajach, dokąd zabawki te być może przywędrowały z Półwyspu Apenińskiego, nosiły one nazwę *Raritätenkasten*, a z czasem *Guckkasten*. Po polsku, gdyby nazwę przejął z najbliższej okolicy, należałoby używać odpowiednio pojęć:

- skrzynka osobliwości (*Raritätenkasten*) i
- pudełko osobliwości (*Guckkasten*).³⁰

Oba terminy wkrótce zostaną objaśnione. Zagląając przez dziurkę do pełnego niespodzianek i tajemnic pudła, skrzynki, a nawet namiotu, jak to czyni dziecko z fresku Giandomenica Tiepola, można było w głębi dojrzeć obrazy: wypraw morskich, nowego świata, czyli tajemniczej Ameryki, bitew lądowych, Indian, drapieżnych zwierząt, rajskich ptaków, „dzikich” płci obojga z zakamarków Azji, a nawet obrazek przedstawiający pałac królewski, rynek miasta w księżycową noc, a niechby tylko Le Pont Neuf w jednej z nieodległych, a przecież tak oddalonych stolic. W sumie były to obrazy z nieznanego, więc dla obserwatora nowego, świata. *Mondo nuovo* był atrakcją dla gondolierów i dożów, dla kardynałów i woźniców z Zatybrza, dla kupców z Soho, nawet dla artystów oraz uczonych głów z Blumsbury.

W niewielkiej odległości na południe od Blumsbury przy Trafalgar Square w National Gallery znajduje się *A Peepshow with Views of the Interior of a Dutch House*³¹ artysty z Niderlandów Samuela van Hoogstratena (1627-1678) (fot. 15). Obiekt powstał najprawdopodobniej w latach 1655 – 1660.³² Ma kształt pudełka.³³ Rozmalowane są w nim trzy wewnętrzne ściany oraz podłoga i sufit. Całość malunków składa się na swoistą grę optyczną, jeden iluzyjny obraz wewnątrz mieszkalnych. Grażyna Bastek mówiła o nim:



15. { PEEPSHOW WITH VIEWS OF THE INTERIOR OF A DUTCH HOUSE }

Ten obraz powstaje tylko dzięki właściwościom fizjologii naszego oka i pewnym zniekształceniom perspektywicznym, które zastosował malarz wewnątrz tej skrzynki.³⁴

Cierpliwe oko znajdzie przy dokładnym oglądzie pudełka także Amora i Wenus oraz przedmioty pozwalające snuć rozmaite domysły. National Gallery podaje na swej stronie internetowej informację, wedle której *peepshow* Samuela van Hoogstratena nie jest wyjątkiem. Dochowało się do obecnego czasu pięć podobnych, wytwarzanych w XVII stuleciu w Niderlandach, pudełek bawiących pożądaną wrażeń i – przede wszystkim – zamożne osoby grają z perspektywą oraz iluzją.³⁵

W latach 1946 – 1966 Marcel Duchamp (1887-1968) tworzył w Greenwich Village Atelier obiekt, który nazwał *Etant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage*. Za starymi drzwiami i za dziurą w murze ceglanym jako swego rodzaju ramą obrazu widać akt kobiety. Ciało spoczywa na chruście. W ręce kobieta trzyma uniesioną lampę gazową. Prospekt obiektu przedstawia mały wodospad i pagórkowaty, pokryty lasem krajobraz. Ciało kobiety wykonane jest z gipsu i malowanego pergaminu. Jej uda są rozwarte, a vulwa ogolona. Tę scenerię można oglądać jedynie przez dwa otwory w drzwiach. Od roku 1969 – roku lądowania człowieka na księżycu – *peepshow*³⁶ Marcela Duchampa znajduje się w Philadelphia Museum of Art. Praca artysty obrosła interpretacjami podobnie jak pudło iluzji Samuela van Hoogstratena. W swoich rozważaniach o *Etant donnés* Elżbieta Grabska zwróciła uwagę na proces widzenia u osób zbliżających oczy do otworów w drzwiach, „fenomenowi konstytuowania się drugiego planu, przede wszystkim fenomenowi odległości“.

Scena objawiona przez otwory dostosowane do oczu jest z pozoru bliska, a zarazem całkowicie nieuchwytna, prawdziwa i nierealna. Wydaje się bliska w kategoriach przestrzeni dojmująco wyczuwalnej, i w kategoriach przeżycia czegoś znanego, już kiedyś widzianego. Równocześnie tak boleśnie tajemnicza i niedostępna, tak nieruchomymi drzwiami w niezrozumiały sposób raz na zawsze odsunięta na tamtą stronę, że położenie swe metafizycznie oddalająca. Ten stan udziela się widzowi-podglądaczowi, który nieustannie czuje obecność granicy, podobnie jak i widzowi-wizjonerowi, który tragicznie odkrywa, ponownie, rzec by można, transcendentne oddzielenie się od niego tamtej sceny.³⁷

Nie jest wykluczone, że podobnych wrażeń mogło doświadczać wiele osób zaglądających do *mondo novo*, choć niekoniecznie tak ubierających swe wrażenia w słowa, jak powyżej. Na „fenomen odległości” i jego „konstytuujące” znaczenie nie tylko w obiektach pokrewnych, a i w samych w pudełkach osobliwości wskazała Ulrike Hick.

Gra z dialektyką bliskości i dystansu w kwestii ustrukturyzowania spojrzenia jest wiążąca dla oddziaływania maszyny obrazów, czyli pudełka osobliwości jako środka wirtualnego objęcia w posiadanie świata. Obserwatorowi sugeruje się oto stanie w centrum skierowanego ku niemu świata, który zarazem wydaje się ‘pędzić w dal’. Zdystansowane spojrzenie obserwatora zezwala mu równocześnie na potężną kontrolę nad realnością i z tego dającego pewność bezpieczeństwa ‘uczestnictwo’ z pomocą pudełka osobliwości w niebezpiecznych wydarzeniach, jak np. działaniach sił natury, staje się spokojnym kontemplacyjnym doświadczeniem, w pozwalającym na identyfikację widowisku umożliwia się namiastkowe przetworzenie emocjonalne.³⁸

Pośród osób bawiących się „spokojnymi doświadczeniami” oraz ich „przetwarzaniem” można sobie wyobrazić ciekawskich przyglądających się obiektom widocznym w namiocie z malowidła Giandomenica Tiepola, jak też osoby bawiące się obrazkami z płócien Pietra Longhiego, a nawet realnie egzystujących gości jarmarków i widzów teatru papierowego. Oba dzieła sztuki – jedno Marcela Duchampa z wieku dwudziestego, drugie Samuela van Hoogstratena z wieku siedemnastego – mają powiązania z pudełkami, które są tu przedstawiane. *Mondo novo* z fresku Giandomenica Tiepola nie pojawił się w świecie przedstawień obrazowych znikąd. Ma poprzednika w „perspektywicznej skrzynce” Samuela van Hoogstratena. Ma także swoich „krewnych” w dziewiętnastowiecznej grafice popularnej, w teatrze papierowym, jak również w sztuce z niedawnego czasu, w instalacjach, jak ta Marcela Duchampa, umieszczanych w muzeach.

Takie same widoki w znacznie skromniejszych wymiarach i domowych warunkach imitował również teatr papierowy. Imitował? W poważnych zabawach i w najskromniejszych grach idzie zawsze o prawdziwe emocje i żywe wrażenia.

Prawdziwym cudem [...] jest ta Szwajcaria czy Włochy, Wenecja czy Neapol, Katedra Westminsterska czy grób na Wyspie Świętej Heleny, rzecz, która was zadziwia nie przez mniej lub bardziej szczęśliwy efekt zamalowanego płótna, lecz przez wrażenie prawdy jako takiej.³⁹

Tak pisała o pokazach widoków w dużych wymiarach dawanych w pierwszej połowie XIX wieku w paryskiej Dioramie Marie-Antoinette Allévy-Viala (1903-1966). Najbardziej pożądane było i jest (w widowiskach!) „wrażenie prawdy jako takiej”. Nie inaczej rzecz się miała podczas oglądania obrazków w pudełkach osobiwości. Osoby wiedzione ciekawością wdawały się w

[...] grę z iluzją, która przedłuża przestrzeń realną i podnosi ją na wyższy poziom ważności.⁴⁰

Te właśnie urządzenia – *peep boxes* – wcześniej o jakieś sto lat przed scenami z papieru dostarczały wielu obserwatorom identycznych doznań, czyli „wrażeń prawdy jako takiej”. Podobnie jak teatr papierowy bawiły publiczność iluzją trójwymiarowości i wyczarowywały miniaturowe sztuczne światy, choć - przy zbliżonej zasadzie - znacznie prostszymi środkami. A przy tym zaspokajały jeszcze jedną ludzką namiętność, niekoniecznie chętnie obnoszoną publicznie, ochęć zaglądania przez dziurkę (w płocie, od klucza, w murze, w starych drzwiach, etc.), by wysledzić, wypatrzeć rzeczy, które na ciekawską osobę zdawały się czekać w ukryciu.⁴¹ Tymi urządzeniami były pudełka osobiwości. Związki teatrów z papieru i pudełek osobiwości w krótkich słowach ujęła Sigrid Metken. **Czym jest teatr papierowy?**

W gruncie rzeczy jest dawnym pudełkiem osobiwości, w którym za stałą ramą rozstawiane są kulisy wypełnione osóbkami i z którego wyłaniają się najdelikatniejsze scenerie, religijne albo świeckie, powszednie.⁴²

Także inny badacz obecnego czasu dostrzegł powiązania między teatrami papierowymi i pudełkami osobliwości.

Od tychże pudełek służących oglądaniu biegła linia rozwojowa do ułożonych perspektywicznie scen z papieru. Oddziaływanie głębi było w nich wzmacniane przez ustawiane w rzutach jedna za drugą kulisy, tak że rys głębi w reprezentacji następował nie na płaskiej powierzchni, lecz w przestrzeni [...].⁴³

Podobieństwa owe zostały również zauważone przez autora ze stron Wikipedii.

Pudełka osobliwości były zwiastunami teatrów papierowych, popularnych w XIX wieku, ze zmiennymi kulisami i papierowymi figurami.⁴⁴

Nazwa

Nazwy: „**skrzynka osobliwości**” i „**pudełko osobliwości**” dla urządzeń do oglądania obrazów ukute zostały na potrzeby niniejszej pracy. *Mondo nuovo* był po polsku nazywany rozmaicie i prawie nigdy tak samo. W XVIII wieku poeta, jezuita, dziejopis w jednej osobie, a przy tym biskup smoleński i następnie łucki opisywał i ukazywał ludzkie przywary w „maluśkiej skrzyneczce”.⁴⁵ Poeta-aplikant pragnął wybrać się do Wilna, bo tam pociągał go „ten wąż, co się ciągle u Dominikanów przed szejną katarynką obraca”.⁴⁶ Późniejszymi czasy inny poeta w cyklu wierszy *Szajne-Katarynka* przedstawiał ciąg dziejów polskich w rymowanych „obrazkach”.⁴⁷ Zbigniew Raszewski we wstępie do wyboru rozpraw Josepha Furttenbacha *peep box* nazywał „pudłem do patrzenia”.⁴⁸ Leopold Staff obdarzył *Raritätenkasten* mianem „skrzynia osobliwości”.⁴⁹ Ta nazwa poety, w lekko zmienionej formie, została przejęta do niniejszej pracy. Inny tłumacz Johanna Wolfganga von Goethego nadał urządzeniu

Nazwy pudełek osobliwości w niektórych językach europejskich:

(GB)

Peepshow
Peep box

(F)

Boîte d'optique

(I)

Mondo nuovo

(D)

Guckkasten

(NL)

Rarie kiek

(E)

Mundinuevo
Tutilimundi

(RUS)

Paëk (rajok)

imię „skrzynia optyczna”.⁵⁰ Autor słownika gwary dziewiętnastowiecznej informował o „katarynce z latarnią magiczną” cytując przy tym kilka źródeł, z czego w rezultacie zamiast opisu instrumentu powstał *cicer cum caule*.⁵¹ W pracy o oświetleniu teatralnym Piotr Mitzner użył określenia „skrzynka”.⁵² W podpisie pod ilustracją w „Pamiętniku Teatralnym” dyrektor teatrów lalkowych posłużył się nazwą niemiecką *Guckkasten*, dodając w nawiasie „skrzynka z obrazkami”.⁵³ Bez dodawania nawiasu niemieckiej nazwy używał kustosz Zamku Królewskiego w Warszawie.⁵⁴ Pełnemu rozterek beleniście próbującemu zdefiniować szopkę nasunęło się przypomnienie „lalkowych i optycznych skrzynek cudów i osobliwości”.⁵⁵ Reżyser teatralny zapożyczył nazwę od poety i pisał o „szajnekatarynce”.⁵⁶ *Grande Dame* krytyki teatralnej donosiła za inscenizatorem o „szejnekatarynce” i rozmaitych obrazach namalowanych na jej ścianach wewnętrznych.⁵⁷ Tłumaczka fragmentu książki poświęconej obrazom erotycznym w osiemnastowiecznej Japonii zastosowała termin „pudełko do oglądania” oraz

inny (wspomagając się za autorem pracy japońszczyzną): „*karakuri* do oglądania”.⁵⁸ Dziennikarz niedawnymi laty posłużył się nazwą „magiczna skrzynka”.⁵⁹ Powyższe przypomnienie z pewnością nie wyczerpuje polskich imion tych wielce interesujących aparatów. Niektóre z nazw pojawiają się w dalszej części tego tekstu. Nie ma przy tym pewności, że przywołanymi terminami ich autorzy nazywali ten sam przedmiot: pudełko osobliwości. Wypadnie się tą kwestią zająć w dalszej części wywodu. W niemieckich krajach zabawka ta nosiła, jako się rzekło, nazwę *Guckkasten* albo *Raritätenkasten*. Tej ostatniej nazwy używał Johann Wolfgang Goethe. Nazwą pierwszą posłużył się natomiast Friedrich Schiller (1759-1805).⁶⁰ Tu nasuwa się dobra sposobność do **krótkiego objaśnienia obu terminów**. Skrzynka osobliwości była pierwsza w dostarczaniu wrażeń, choć nie zostało do obecnych dni ustalone, od kiedy dokładnie dostarczała Europejczykom rozrywki. Potwierdzone jest, iż w pierwszej połowie XVIII stulecia można było oglądać w niej nie tylko sztychy i rysunki, ale także poruszane mechanicznie lalki.

Skrzynka osobliwości jest skrzynką, w której przedstawiana jest ta albo owa stara bądź nowa historia przez zestaw lalek tak sporządzony, że może być przeciągany.⁶¹

Skrzynki osobliwości prezentowano głównie na jarmarkach. Pudełkami bawiono się nie tylko w miejscach publicznych (fot. 16), można je było spotkać też w domach zamożnych mieszczan, ziemian i arystokratów. Figury w *Raritätenkästen* poruszane były mechanicznie. Pudełka osobliwości, jak i skrzynki osobliwości miały podobny wygląd. Gdy ze względu na wielkość i konstrukcję osobliwe skrzynki nadawały się do oglądania grafik o typowych wymiarach, używano ich do tego. Często oba urządzenia myłono, do czasu, gdy skrzynki osobliwości całkiem ustąpiły pola pudełkom osobliwości. Jako zabawkę dziecięcą można było skrzynkę osobliwości nabyć jeszcze na początku XIX wieku. Zachwalał ją norymberski dostawca zabawek Georg Hieronimus Bestelmeier (1764-1829).⁶² Henryk Jurkowski we wznowieniu swej książki o dziejach teatru lalek przywołał opis *mundinuevo* z *Diccionario de autoridades* (1726 – 1739). Cytat zawiera zarówno charakterystykę skrzynki osobliwości, jak i pudełka osobliwości. W wypadku tej pierwszej był to

...rodzaj skrzynki w kształcie szafki niesionej przez Sabaudczyka otwiera się, tworząc trzy części, a wewnątrz można zobaczyć małe, ruchome, drewniane figury; wkładając klucz do otworu, poruszał on żelazną rączkę, co powodowało, że figury odwracały się, kiedy on śpiewał balladę. Inni powiadają, że trzeba patrzeć poprzez szkło, które powiększa przedmioty i widzi się różne krajobrazy przesuwające się z pałacami, ogrodami i innymi rzeczami.⁶³

Inni „powiadali” więc o „następcy” skrzynki, czyli o pudełku osobliwości, w którym nie oglądano już ruchomych lalek, ale „pałace, ogrody”, a pośród „innych rzeczy” także odpowiednio wycięte sztychy ilustrujące Biblię. Jeśli idzie o używanie obu terminów przez zaprzyjaźnionych niemieckich poetów – trzeba wziąć pod uwagę, iż autor *Dziewicy Orleańskiej* był o dziesięć lat młodszy od Johanna Wolfganga Goethego. Starszy poeta używał, być może, chętniej pojęcia dobrze już znanego w wielu środowiskach i jemu samemu od lat dziecińczych. Friedrich

Schiller z racji wieku mógł skłaniać się – co zrozumiałe – ku modnym nowościom technicznym i dlatego pisał o zabawce znanej młodej generacji jako *Guckkasten*.

Taka prezentacja jest środkiem wpajania specjalnie młodszym ludziom żywego pojęcia o prawie wszystkim, co pielęgnuje się, by w malowidłach było dla nich ujętym i przeto większym dla nich jest pożytkiem, niż owa prezentacja zdaje się być.⁶⁴

Słowa powyższe z myślą o „młodszych ludziach” zagląających do pudełek osobliwości zostały opublikowane w niemieckich krajach w roku koronacji ostatniego króla Rzeczypospolitej. Johann Wolfgang von Goethe i Friedrich Schiller pisali i mówili o obiektach widzianych na



16. { JOS. SCHOLZ VERLAG: *Was man sieht und nicht sieht*, KOLOROWANA LITOGRAFIA, OK. 1860 ROKU }

własne oczy w tym samym czasie. Nierzadko trudno było – jak wspomniano – oba urządzenia rozróżnić. Cieszyły one zarówno szlachetnie urodzonych podczas wieczorów w dobrze posadowionych siedzibach otoczonych parkami, jak i lud miejski oraz wiejski. Były więc pudełka osobliwości w połowie oświeconego stulecia już powszechnie znane, a nawet utrwalane w sztukach pięknych. Giuseppe Gambarini⁶⁵ (1680-1725) przeniósł

mondo nuovo na płótno około roku 1720. François Boucher (1703-1770) sporządził projekt gobelinu, na którym przedstawione było okazałe pudełko osobliwości. Gobelin utkano w roku 1736. W niedługi czas później Nicolas Lancret (1690-1743) namalował obraz *Le Montreur de boîte d'optique*.⁶⁶ W dzisiejszej potocznej niemczyźnie mianem *Guckkasten* określa się czasami odbiornik telewizyjny, pewnie z racji na dostarczane z jego pomocą sensacje, pokazywane katastrofy i egzotykę, podobnie jak się to odbywało się dawniej z pomocą pudełek osobliwości. Z drugiej strony, w języku potocznym telewizorem XIX wieku nazywany bywa teatr papierowy. Tak ujawnia się jeszcze jedna z nici łączących *mundinuevo* i *toy theatre*.

Definicja

Pora bliżej przedstawić zabawkę i rozrywkę znaną jako *peepshow for everyone*.

Pudełko osobliwości. Urządzenie do oglądania obrazów (rycin); dzięki zastosowaniu soczewek i luster obraz ukazuje się z powiększonym kątem widzenia (w na pozór naturalnej odległości); rozpowszechnione przede wszystkim w XVIII wieku.⁶⁷

Tak przedstawiała encyklopedia firmy Meyers aparat występujący na rynku wrażeń w wielu odmianach, wielkościach, zastosowaniach i z pojawiającymi się w jego rozwoju – potęgującymi iluzję – coraz to nowymi technicznymi udoskonaleniami. W ciekawy sposób z pudełkiem

osobliwości powiązana jest *camera obscura* w definicji autora ze Szwajcarii.

Przez podobną do lupy soczewkę w otworze pudełka oko widzi obrazy świata, przeważnie widoki odległych miast i pejzaży, rysowane wiernie podług natury i kolorowane. Do przypatrywania się w pudełku osobliwości obraz do niego przeznaczony przynosi świat, jakim go przedtem pozwalała dojrzeć *camera obscura* na jej tylnej ścianie. Obrazy są tak rysowane, że oglądane z niewielkiej odległości przez lupę, oddziałują jako duże i plastyczne.⁶⁸

W latach trzydziestych poprzedniego wieku badacz z Rzeczypospolitej krótko opisał *paëk*, nadając mu przy sposobności polskie imię.

Rajek [...] jest to skrzynka z powiększającymi szkiełkami i obrazkami wewnątrz, które przesuwa przed publicznością rajesznik, przy czym w sposób prostacki opisuje ukazujące się obrazki. W tym swego rodzaju *panopticum* albo panoramie mieszczą się obrazki różnych miast rosyjskich i zagranicznych [...].⁶⁹

Autor cytowanego tekstu, sądząc po tym opisie, nabrał być może (jakim sposobem?) niechęci do rajeszników, czyli prezynterów grafik oglądanych w pudełku. Warto zanotować, że pudełka osobliwości nawet w Rosji nie były panoramami. Objasnienie z końca XVIII wieku, skąpe w słowa, zwraca uwagę na praktyczną stronę aparatu.

Pudełko osobliwości, [...] skrzynka z wyobrażeniami optycznymi, do której pozwala się za pieniądze zaglądać widzom; skrzynka optyczna.⁷⁰

Ta definicja odnosi się do pudełek dostępnych w miejscach publicznych. Za oglądanie obrazków w domowych warunkach od rodziny, znajomych oraz przyjaciół opłat najpewniej nie pobierano. Interesujące wydają się anglosaskie objaśnienia dotyczące pudełka osobliwości.

Czym dokładnie jest pudełko osobliwości? Debatuje się na ten temat. Pudełko osobliwości jest zamkniętym albo częściowo zamkniętym pudełkiem z przynajmniej jednym otworem, przez który oglądany jest jakiś widok. Pudełko może być albo też może nie być wyposażone w lustro, by stworzyć iluzję lub przekierowywać spojrzenie na odpowiednie miejsce. Takie ujęcie wydaje się szerszym, niż niektóre inne definicje, wykluczające urządzenia z użyciem luster. Nie mieści się w takiej definicji zograscope, inne urządzenie optyczne z XVIII wieku, w którym do oglądania wykorzystuje się zarówno podwójną soczewkę wypukłą jak i lustro, by stworzyć iluzję głębi widoków umieszczanych u podstawy tego urządzenia. Nie składa się ono z pudełka, nie posiada zamkniętych ram, a to pozbawia widza tajemnicy wniknięcia do niedostępnej przestrzeni i przyglądania się ukrytemu obrazowi. Tym niemniej jakkolwiek pudełka do oglądania nazywane *boîte d'optiques*, czy też *optiques*, przy których nie tylko posłużono się zasadami zograscope, ale do których używana jest częściowo zamknięta kasetka należy uważać za pudełka osobliwości, nie bacząc na to, że posługują się one zwierciadłem, by przekierować wzrok.⁷¹

Tu należy nieco uwagi poświęcić wspomnianemu w powyższej definicji zograscope. Ręcznie kolorowana akwatinta Frédérica Cazenave'a

(1770-1843[?]) zatytułowana *L'Optique*⁷² przedstawia Louise Sébastienne Danton (1776-1856), z domu Gély, drugą żonę Georgesa Jacquesa Dantona (1759-1794) i jego syna z pierwszego małżeństwa z Gabrielle Charpentier (1760-1793). Blond dama z nakryciem głowy z fantazyjnie uplecioną, zieloną wstążką i chłopiec bawią się z pomocą właśnie owego zograskope, „czy też optiques“ oglądaniem grafik. Czas wtedy w Paryżu był burzliwy. To mógłby być powód, dla którego stabilne, często drogie pudełka osobliwości zastępowano w domach prostym urządzeniem składającym się z drewnianej podstawki i takiejże nóżki, której wysokość dało się regulować. Na nóżce zamocowana była pionowa ramka z zafiksowanym dużym szkłem powiększającym. Do ramki skośnie przytwierdzono gładko szlifowane lustro. Można było je nachylić pod pożądanym kątem dla wygody patrzenia i zabawa z osobliwymi obrazami mogła się rozpocząć. Widok blisko przy nóżce umieszczonych grafik przez szkło powiększające w odbijającym je lustrze zdawał się nabierać trzech wymiarów. Tak to szykowna macocha z młodą latoroślą Dantonów oddawali się iluzji oglądania egzotycznych widoków na przykład z San Domingo. Można powiedzieć, że zograskope był niezwykle uproszczonym pudełkiem osobliwości, jego szczątkową formą, produktem zastępczym. Urządzenie było także znane i dostępne w Azji.

Curiosum?

Pochodzenie pudełek osobliwości pozostaje niejasne. Stosunkowo niedawno zostały one uznane za obiekty warte naukowego zainteresowania. Historia sztuki karała je kompletnym lekceważeniem. To były dla specjalistów jedynie *curiosa*. Dopiero zwrócenie refleksji naukowej ku nowym „mediom obrazowym“, a zwłaszcza ich prehistorii skierowało uwagę na pudełka osobliwości i przywróciło im miejsce w historii przedstawień obrazowych i widowisk. Wraz z gwałtownym rozwojem w ostatnich latach komunikowania się i przekazywania na dowolne odległości w skali globu obrazów oraz ich doskonałego, bez utraty jakości, wielokrotnego reprodukowania, badacze i teoretycy zainteresowali się zagadnieniem „historycznego repertuaru” przedstawień obrazowych i sposobów rozpowszechniania obrazów mechanicznych w przeszłości. Obecnie nauka umieszcza pudełko osobliwości na obszarze między sztuką i rozrywką. Pojawia się coraz więcej opracowań reflektujących rozmaite powiązania pudełka osobliwości z innymi historycznymi sposobami prezentacji obrazów, także ich krzyżowanie się i uzupełnianie w docieraniu do widzów, a w wypadku domowych „szkatulek optycznych” (*scatole ottiche*) – do obserwatorów.⁷³ Fascynacja iluzją perspektywiczną prowadziła do rozwoju różnych form urządzenia (fot. 17, 18). **Pudełko osobliwości**, podobnie jak teatr papierowy, **jednoczy w sobie elementy technik: malarskiej, optycznej i graficznej, tradycje „rzemiosła wrażeń” i sztuk widowiskowych.**

Opisanie budowy pudełek osobliwości, ich oświetlenia, mechanizmów wymiany obrazków, funkcji tych pudełek w życiu domowym i społecznym, szersze omówienie ich przedstawień w sztukach pięknych jest, ze względu na rozmiary tej pracy, pominięte.

Przekazy literackie

Już w XVIII wieku pudełko osobliwości znalazło swoje miejsce w utworach literackich. Z czasem, zwłaszcza w XIX stuleciu, występowało w nich coraz częściej stając się jednym z tematów, po które chętnie sięgano. Opowiadania, powieści, utwory sceniczne, wiersze

dokumentowały we właściwy im sposób używanie „tajemniczej skrzyneczki” oraz wrażenia, jakie umieszczone w niej obrazki wywoływały u zagląających do wnętrza. Z chęcią posługiwano się też pudełkiem osobliwości jako metaforą.

Za szybko przez czas odwracana / ucieka osobliwość za osobliwością / [...].⁷⁴

Tak zaczyna się (w wolnym przekładzie) wiersz Johanna Benjamina Michaelisa (1746-1772), w którym *peep box* jest metaforą biegnącego pędem życia. Autor wiersza zasłużył się też jako librecista jednoaktowej śpiewogry *Amors Guckkasten* (1772).⁷⁵ Z kolei Johann Christoph Engelmann (1754-1815) lepiej znany jako Johann Christoph Kaffka nie tylko grał na skrzypcach, śpiewał, ale też komponował dla sceny. Spod jego pióra wyszła dwuaktowa „komiczna operetka” *Der Guk Kasten oder Das Beste komt zulezt*.⁷⁶ Utwór, w którym szlachcic przebiera się za Sabaudczyka „chodzącego” z pudełkiem osobliwości, miał premierę w roku 1782 we Wrocławiu. Inny artysta, mający widoki na przyszłość w teatrze, wygłosił 14 października roku 1771 w rodzinnym domu we Frankfurcie nad Menem pochwałę niesłusznie zapomnianego w kontynentalnej Europie dramaturga. Młody Johann Wolfgang posłużył się w swej mowie podobną metaforą.

Teatr Shakespeare’a jest piękną skrzynką osobliwości, w której historia świata przeciąga przed naszymi oczyma na niewidzialnej nici czasu.⁷⁷

Poeta osiadły późniejszymi laty w Weimarze miał słabość do skrzynek osobliwości, wyraźnie budziły jego wyobraźnię. Zdając relację z wizyty w operze, zanotował:

W Teatro San Carlo wystawiają *Zburzenie Jerozolimy przez Nabuchodonozora*. Dla mnie jest to po prostu wielka skrzynia optyczna. Zdaje się, że takie rzeczy przestały mnie bawić.⁷⁸

Cóż, z wiekiem upodobania mogą się zmieniać. Jednakże kilkanaście lat wcześniej układający wersy świeżo upieczony prawnik pisał był do Moritza Josepha Engelbacha (1744-1802), kolegi ze studów w Strasburgu:

Każdy na świecie ma swoją kolej, jak w skrzynce pięknych osobliwości. Przeciągnął był cesarz z armią. Patrz na nią, zobacz ją, idzie tam sobie ta papież ze swym klerem. Moją rolę więc w kapitulnej sztubie też odegrałem [...].⁷⁹

Zdania z tego listu mogą być wskazaniem na kontakty poety z ulicznymi presenterami pudełek osobliwości pochodzącymi z Alp. Persyflował ich kłopoty z gramatyką niemiecką, choć nie można też wykluczyć, że po prostu bawił się językiem dając przy sposobności wyraz antypapizmowi utrwalanemu przez pokolenia wśród protestantów z niemieckich krajów. Bohater szybko zyskującej sławę powieści w listach przyszłego urzędnika i dyrektora weimarskiego teatru (od roku 1791), bohater ów przywołuje obraz i działanie skrzyneczki osobliwości, by przedstawić wyobcowanie młodego człowieka pośród społeczności sztywnej i wyzbytej emocji, z jej zastygłymi ceremoniami „małych ludków”.

Karl Philipp Moritz (1756-1793) – rzymski znajomy Johanna Wolfganga Goethego, podobnie jak poeta z Frankfurtu i wielu innych literatów – także uległ czarowi pudełka osobliwości. Ślad tego zaciekawienia przechował się w powieści, której trzy pierwsze części ukazały się w latach: 1785 i 1786 w Berlinie.

Uroczysta cisza, która w tej południowej godzinie panowała na łące; pojedyncze, porzrzucone tu i tam wysokie dęby stały w świetle słonecznym samotnie, podobnie jak oni, [...] w oddali pasące się trzody; i miasto z jego czterema wieżami i otaczającym porośniętym drzewami wałem, jak obraz w jakimś pudełku optycznym.⁸⁰

Teraz wypadnie przenieść się z ziemi obcej do Polski. W roku 1770 Adam Naruszewicz (1733-1796) stworzył Odę XIII. Opatrzył ją tytułem: *Pieśń ciarlatanańska na jarmarku*.

W tej maluśkiej skrzyneczce, co ma świat obszerny
Nayciekawszego, zawarł rzemieślnik misterny.
Tu wszystkie rzeczy nowe, a kto spojrzy na nie,
Z podziwieniem zawoła: cuda, mości panie!

O cuda, cuda! O śliczne cuda!
Kto ma pieniądze, niechay ie tu da.
Tyś pierwszy dał pieniądze w zielonym kontuszu,
Niewiem, czy panie Pietrze, czyli Mateuszu:
Ja niedbam na godności, niedbam na klejnoty
Herbowe; to pan u mnie, co położył złoty.⁸¹

Można by się spodziewać, że krótki opis „maluśkiej skrzyneczki”, przedstawienie obsługującego ją i oczekującego zysku z udostępniania osobliwości „ciarlatana”⁸² dawały nie tylko współczesnym poety-biskupa, ale i następnym pokoleniom wyrazisty obraz pudełka osobliwości. Niestety. Wydaje się, że nie zagościł on na dłużej w wyobraźni osób żyjących między Wartą, Dniestrem, Niemnem, oraz nad Wisłą. A i sama Rzeczypospolita Obojga Narodów z wielkimi panami bez długów i ekonomami, którzy ich dotąd „jeszcze nie okradli” oraz dworzanami, którzy nie znali, „co pochlebstwo, co zadrość przeklęta” – jakimi ich w odzie narysował biskup łucki, ta Rzeczypospolita, podobnie jak Serenissima, nie miała przed sobą długiego trwania. Zaś pudełka osobliwości i ciarlatani zniknęli na długie lata z literackich opisów w polszczyźnie.

Jurysta urodzony w Królewcu, E.T.A. Hoffmann (1776-1822), używał sobie na pudełku osobliwości opisując w *Kreislerianach* złą pracę prowincjonalnych malarzy teatralnych i machinistów.

»Wierzycie rzeczywiście, że wasze płócienne góry i pałace, wasze spadające namalowane deski mogą nas choćby tylko przez moment ludzi, nawet jeśli macie tak wiele miejsca?« – więc leżało to zawsze w ograniczoności i niezdarności waszych malujących i budujących kolegów, którzy miast swe prace pojmować w wyższym poetyckim sensie sprowadzili teatr, nawet gdyby był tak wielki, o co nie zawsze tak naprawdę chodzi, jak się zwykle sądzi, sprowadzili więc teatr do żalostnego pudełka osobliwości.⁸³

W *Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors* autor opery *Undine* posunął się jeszcze dalej.

Jesteśmy rozpieszczonymi dziećmi, raj został utracony, nie możemy tam już wrócić. My potrzebujemy teraz dekoracji tak samo jak kostiumu. Jednakowoż nasza scena nie może przecież być podobna do pudełka osobliwości.⁸⁴

Trzy lata po śmierci E.T.A Hoffmanna pudełko osobliwości znów pojawiło się na pudełkowej scenie. Otwarty w Berlinie przy Alexanderplatz w roku 1824 Königsstädter Theater krótko przed Bożym Narodzeniem roku następnego dał premierę „lokalnej farsy w dwóch aktach” *Das Abenteuer auf dem Weihnachtsmarkt* napisanej pod pseudonimem Adalbert vom Thale przez nauczyciela w Vereinigter Artillerie- und Ingenieurschule majora Carla von Deckera (1784-1844).⁸⁵ W krótkim epizodzie farsy na deski sceny wstępował prezydent osobliwości ze swym aparatem.

Heinrich von Kleist przywołał osobliwe pudełko w liście napisanym w Lungwitz do Wilhelmine von Zenge (1780-1852) w roku 1800.

Gdy siedzę w otwartym powozie, płaszcz dobrze ułożony, fajka się pali, przy mnie Brockes, konie silne, droga dobra i ciągle z lewa i z prawa odmieniają się zjawiska, jak obrazy na suknie w pudełku osobliwości – i przede mną piękny cel, a za mną kochana dziewczyna – i we mnie zadowolenie – wtedy, tak, wtedy jestem wesoły, z serca radosny.⁸⁶



17. { MARTIN ENGELBRECHT:
Pudełko osobliwości }

Warto zwrócić uwagę, iż poecie nieobcy był jeden ze sposobów zmieniania obrazków w pudełku osobliwości (przyklejenie ich w celu przesuwania do sukna).

W roku 1811 na rynku wrażeń ukazało się opowiadanie *Isabella von Ägypten*. W tekście Achima von Arnima (1781-1831) pudełku osobliwości przypisywane są magiczne właściwości. Akcja opowiadania toczy się w XVI wieku, wobec czego podziwianie obrazków w osobliwym pudełku podczas święta ludowego jest anachronizmem. Całość tekstu zdaje się zabawą nie tylko z romansowością, ale i z romantycznością oraz ironią tudzież głębszym znaczeniem, no i z pudełkiem osobliwości. Naturalnie nie mogło w pełnej odmian akcji zabraknąć Cyganów,

arcyksięcia i kiermaszu. Właścicielem pudełka osobliwości ustawionego na placu zabawy jest w opowiadaniu „uczony Żyd z Polski”, przy czym jego interesuje w pudełku tylko lustro. Gdy ktoś w pudełko spojrzy, w lustrze odmalowuje się, ale i utrwała obraz zagląającego. Mając taką podobiznę Żyd może stworzyć golema – sobowtóra tej osoby. Intryga w opowiadaniu polega na tym, by stworzyć golema na wzór ponętnej Belli.

Kunsztowne lustro tkwiło w pudełku osobliwości i całą sztuką było zwabienie Belli do tegoż. [...] Cenrio powiedział jej parę komplementów i poprosił, by przecież nie omijała pudełka osobliwości, które ukazywało na kolorowych obrazach świat w miniaturze, wszystkie miasta i ludy. Poszli tam. Bella zajrzała w głąb pierwsza [...]; była zaskoczona wspaniałością i byłaby chętnie przejrzała jeszcze raz całą tę serię wyobrażeń, gdyby niecierpliwość Małego [narzeczonego Belli – Z. M.] nie oderwała jej od szkła. On nie posiadał się cały po wszystkim, co zobaczył: przy każdym mieście myślał o sobie jako o jego księciu; widział obcych żołnierzy, to sprawdzał, jakby się prezentował w ubiorze dowódcy armii. [...] Mały obejrzał świat w miniaturze już dwa razy i ten podobał mu się znacznie bardziej niż rzeczywisty, podczas gdy Żyd w trakcie pogawędek z Cerniem opracowywał wizerunek odbiegłej Belli.⁸⁷

Panna „odbiegła”, oddaliła się na stronę i zniknęła w tłumie. Naturalnie z arcyksięciem! Zaś Bella-golem została wyposażona przez „uczonego Żyda z Polski” w charakterystyczne duchowe właściwości, mianowicie: pychę, lubieżność, chciwość, których Bella z krwi i kości była całkiem pozbawiona, inaczej niż stwór z gliny.

W sześć lat po ukazaniu się opowiadania Achima von Arnima *Isabella von Ägypten* wydany został w Berlinie zbiór baśni *Kinder-Mährchen*.⁸⁸ W tomie znalazły się dwa utwory Friedricha de la Motte Fouqué (1777-1843): *Die kleinen Leute* i *Der Kuckkasten*. W tej ostatniej baśni ważne miejsce w akcji zajmują dwa pudełka osobliwości. Jedno ustawił na jarmarku mówiący z obcym akcentem mężczyzna w czerwonych, haftowanych złotem butach, osoba niebezpieczna, o czym ani chłopiec, główny bohater baśni, ani czytelnik u początku opowieści nie wiedzą. Urządzenie prezentera-szarlatana, noszącego w baśni imię Rotstiefel od koloru cholew, urządzenie to na pozór nie robiło wrażenia.

[...] wyglądało ono jak mały domeczek pełen okrągłych okien, tu i tam przyodzianych w kolorowe zasłony.⁸⁹

Niezwykłe, jak na pudełka dostępne publicznie, było natomiast, iż „enteree” – jak nawoływał prezenter – było gratis! Właściciel pudełka uniósł zachęcająco kilka zasłon w swoim kolorowym „domeczku”. Chłopcy uczestniczący w jarmarku ulegli pokusie. Podeszli do „okrągłych okien”. Ujrzeni wedutę Konstantynopola z świecącymi złotem dachami i takimiż półksiężycami na dachach wszystkich budynków, z wieloma, wieloma statkami w porcie i domami stojącymi w półkolu,

[...] tak, że wszystko razem dało się widzieć jako jeden jedyny półksiężyc mocno błyszczący tysiącem kolorów.⁹⁰

Z wszystkich chłopców w kuszących obrazach najbardziej zagustował Karl. Zapragnął wybrać się do „wielkiego miasta Turków Konstatynopolis”, w czym Rotstiefel chętnie mu pomógł. Wypadki przybrały zły obrót. Prezenter wywiódł chłopca z pomocą swego pudełka na manowce.

Troska o moralność ogólną nie pozwala choćby napomknąć o opisywanych bachanaliach z (między innymi) słodkimi winogronami wkładanymi do ust dziecka, z pierwszą w życiu galopadą na rumaku, etc. Po różnych przygodach przy i, zwłaszcza, w osobliwym pudełku prezentera mały Karl poznał we śnie kobolda o imieniu Hütchen. Błdy kobold mówił cicho, jakby kogoś albo czegoś obawiał się.

Co panu natenczas miałbym do przedstawienia, to byłoby również pudełko osobliwości, ale bardzo różne od tego, do którego pozwala panu zawsze Rotstiefel zaglądać [...] I błdy chłopiec wyciągnął spod swego zielonego płaszczyka małe, całkiem małe białe pudełeczko z jedynym otworkiem, który przystawił do prawego oka Karla [...] i powiedział »teraz popatrz!«. ⁹¹

Karl wystraszył się. W pudełku ujrzał gorzko płaczących rodziców, którzy już od trzech dni i nocy nie widzieli jedynaka. Wszystkie tricki prezentera w czerwonych butach dokonywane w pudełku osobliwości i z jego pomocą oderwały chłopca od rodziny i wiodły, podobnie jak można przypuszczać, wcześniej inne pacholęta, do Kontistanopolis, do Azji, gdzie źli ludzie pożądają złota.

Głęboko, głęboko we wnętrzu kraju Azja jest jeszcze trochę ludzi służących złym duchom, za co one mają przekopując ziemię wyszukiwać bardzo dużo złota i srebra i dlatego owi chciwi ludzie chętnie zabijają dzieci szczególnie naprawdę kochane i wesole. ⁹²

Na szczęście blond kobold przyszedł z pomocą Karlowi. Obaj malcy uciekli z pudełka osobliwości, czy też z z terenów daleko za Węgry, prawie już z Turcji, dokąd uwiódł chłopczynę Rotstiefel. Podczas wędrówki piwnicami, podziemnymi korytarzami Hütchen objaśnił lekkomyślnemu jedynakowi prawdziwy zamiar diabolicznego prezentera, a tym zamiarem była chęć złożenia Karla jako ofiary na ołtarzu „chciwych ludzi“.

I widzisz, [...] po to właśnie Rotstiefel zarzucił swoje dziwaczne sieci z pudełka osobliwości i upatrzył był sobie ciebie, miłe, radosne dziecko jako taką właśnie ofiarę na rzeź. ⁹³

Obrazy w jednym pudełku osobliwości uwodziły. Obrazy w drugim pudełku pozwalały przyjść do rozumu. Tak to mnożące się w fantazji autora przygody zbliżyły się ku końcowi. Karl wrócił do domu, w drodze powrotnej pokosztował węgierskiego wina i kuchni. Gdy wyrósł, bronił ojczyzny wspólnie z koboldem w słynnym „roku trzynastym”. Potem został kramarzem, jak jego ojciec i sprzedawał węgryzna doskonałej jakości.

Po raz kolejny, tym razem z woli Christiana Dietricha Grabbego (1801-1836), pudełko osobliwości miało wystąpić na teatrze i w końcu do występu doszło.

W głowach romantyków huczały wielkie koncepcje zdolne wstrząsnąć murami teatru. Znamienne są niezwykle twory Christiana Dietricha Grabbego, którego *Napoleon, czyli Sto dni (Napoleon oder die hundert Tage, 1831)* przywodzi na myśl scenę o wymiarach kontynentu i zespół aktorów o liczebności całej armii. ⁹⁴

Utwór trafił na scenę dopiero ponad sześćdziesiąt lat po wydrukowaniu go w roku 1831. Pośród mnóstwa wykonawców nie zabrakło miejsca dla aktora grającego prezentera osobliwości pojawiającego się ze swym pudełkiem na samym początku sztuki. Akcja rozpoczyna się pod arkadami Palais Royal. Prezenter zachęca do rzucenia okiem na Bonapartego podczas bitwy pod Moskwą, do oglądania feldmarszałka Kutuzowa, przeprawy Wielkiej Armii przez Berezynę. Osoby zglądające do pudełka komentują obrazki w sposób niezbyt przyjazny prezenterowi. On nakłania mimo to do obejrzenia w pudełku bitwy pod Lipskiem, ale paryżanie mają dość pokazywanych niepowodzeń oraz klęsk i samego właściciela pudełka chwającego Louisa XVIII. Niszczą osobliwą skrzynkę urągającą cesarzowi! Wezwani na pomoc żandarmi każą prezenterowi zabierać się spod arkad. Wystąpienie paryskiego ludu w obronie dobrego imienia Napoléona I przedstawione przez dramaturga w tym epizodzie wydawało się nad Wisłą oraz Niemnem, Dniestrem, etc. i wydaje po dziś dzień, przynajmniej części społeczności żyjącej nad pierwszą z tych rzek, aż nadto zrozumiałe.

Współczesnym Achima von Arnima był poeta Wilhelm Waiblinger (1804-1830). Żył krótko, burzliwie. Relegowany ze studiów w Tybindze student teologii trafił na wygnanie do rajy – na Półwysep Apeniński. Czas spędzał na wędrownościach. Nawiązywał kontakty. W Rzymie zetknął się z Augustem von Platenem (1796-1835). W Neapolu spotykał się na początku czerwca 1829 roku z Augustem Kopischem (1799-1853).⁹⁵ Romansował, robił długie, pracował. Pozostawił opisy życia w Neapolu, Rzymie, na Sycylii, opowieści o nożownikach, improwizatorach, oszustach, maskach karnawałowych, dziewczkach sprzedajnych, o duchownych. A spoglądając w odległe lata przypominał sobie dom dziadków.

Aha, babcia była tak dziecinnie zapalona do zabawek i rzeźbionych figur, że wprawiała w ruch całą kopalnię z drewnianymi figurami pod szklanym kloszem, a czasami urządzała zabawę w chińskie cienie i nawet kupiła duże pudełko osobliwości i kazała przeciągać przed moimi oczami w magicznym oświetleniu bajecznemu światu wróżek, cudom dalekich krain i miast, zdumiewającym widokom Rzymu, rozległym panoramom gór i mórz. (...) Dziadek przeciwnie, myślał tylko o tym, by mnie utrzymać przy poważniejszych zainteresowaniach, przy żądzy wiedzy.⁹⁶

Być może to świadectwo choć w części oddaje wrażenia i emocje towarzyszące oglądaniu grafik w pudełkach osobliwości nie tylko przez osoby wyróżnione poetycką wrażliwością. Wilhelm Waiblinger zgromadził tysiące stron rękopisów, niektóre opublikował. Zmarł w Rzymie 17 stycznia 1830 roku. Zostawił konkubinę w ciąży z drugim dzieckiem i długie.

Przekraczając Alpy nie sposób uwolnić się od wrażenia, że pejzaże szwajcarskie, mimo całej romantycznej tajemniczości, są tak harmonijne, iż jawią się jako motywy stworzone do miedziorytów i litografii z pudełka osobliwości dla estetów. W powieści Gotfrieda Kellera (1819-1890) bohaterowi wydaje się, że spogląda na własne miasto z leżącej powyżej niego góry.

Z tej strony góry, na którą składały się nieprzystępne, porośnięte lasami skały można spoglądać w miasto i ponad nie, jak w otwartą skrzynię osobiwości, tak że mali i odlegli ludzie, którzy wdrapują się po starych wąskich uliczkach, prawie nie mogą się ukryć przed naszymi oczami, uciekając w poprzeczne uliczki albo znikając w tłumie.⁹⁷

Na postrzeganie świata przez Henryka, podobnie jak przez inne postacie literackie, iluzja, którą tak udanie wytwarzano w pudełkach osobiwości, miała poważny wpływ.

Julian Ursyn Niemcewicz (1758-1841) tak wspominał pobyt w Neapolu, zwiedzanie Pompei oraz Herculanium i odnawiający wrażenia z tamtej podróży warszawski „seans w panoramie”:

[...] gdy wędrowny artysta przybył do Warszawy z panorama miejsc ciekawszych, między temi i Pompeją, interesowanie się moje do miejsca tego tak było żywe, że zaniechawszy inne widoki, blisko godzinę siedział przed nim. Zdawało mi się, że tam żył, że poznał dom, w którym mieszkałem.⁹⁸

Panoramy ukazywały jeden widok, jedno wydarzenie. Być może wędrowny artysta przybył z „kieszonkowym wydaniem” panoramy, czyli z cosmoramą.⁹⁹ Przez soczewki w ścianie wyciemnionego pomieszczenia z cosmoramą można było oglądać rozmaite widoki, ale najczęściej nie siadano przed nimi. Soczewki były tak zainstalowane, by widzowie przechadzając się mogli przez nie patrzeć na weduty. Również w pudełku osobiwości można było oglądać wiele różnych widoków albo przez dłuższy czas przypatrywać się jednemu obrazkowi stojąc, bądź siedząc. Czy aby to nie *mondo nuovo* przyciągał uwagę Juliana Ursyna Niemcewicza wynurzającymi się z mroku obrazkami ulic Neapolu? Dopóki nie uda się odnaleźć innych informacji o pobycie owego wędrownego artysty w Warszawie, nie sposób będzie ustalić, jakie to urządzenie wywołało tyle zainteresowania poety. Z dużym prawdopodobieństwem można wszakże uznać, iż nie była to panorama.

Na fali satyry wokół kulminujących w roku 1848 wydarzeń politycznych w niemieckich krajach rozwinęła się twórczość Adolfa Glaßbrennera (1810-1876), publikowana (pod pseudonimem Adolf Brennglas) w serii zeszytów z karykaturami i humorystyczno-satyrycznymi tekstami. W sumie było tych zeszytów trzydzieści dwa.¹⁰⁰ Zamiarem Adolfa Glaßbrennera było, jak można wyczytać z tekstów, dodanie niemieckiemu Michelowi otuchy, wiary we własne możliwości i przybliżenie mu między słowami „idei rewolucyjnych”. Po klęsce zbrojnych ruchawek w roku 1848 teksty o preterach pudełek osobiwości, a także na temat starego i nowego reżymu powoli zniknęły z rynku. Berliński inwalida z żoną Dorotheę gościli na kartach humorysty od roku 1834. Ostatni zeszyt *Guckkäster* Adolfa Glaßbrennera ukazał się w roku 1850. Później pudełko osobiwości stało się na powrót „prostą rozrywką dla prostych ludzi”. Na niemieckim rynku księgarskim pojawiało się w tytułach książek dla dzieci.¹⁰¹ *Guckkästen* zajmowały dzieci także wcześniej, co literacko ujął Friedrich de la Motte Fouqué.

Świadectwo o tym, jak przedstawiane w pudełkach osobliwości wydarzenia wojenne i polityczne mogły wpływać na małe dzieci dał we wspomnieniach Theodor Fontane (1819-1898), który jako chłopiec z pasją oglądał aż do dziesiątego roku życia „wiadomości” w publicznie dostępnych skrzynkach z obrazkami.

[...] co na zewnątrz, na świecie się działo, było nam dostępnym, przynajmniej mnie. Bardzo wcześnie byłem zainteresowany zdarzeniami politycznymi, jakimi je przedstawiała nasza gazeta. Do dziesiątego roku życia odmawiano mi oczywiście jej lektury, co miało takie konsekwencje, że wydarzenia lat dwudziestych: walki wolnościowe Greków, razem z łączącą się z nimi wojną rosyjsko – turecką docierały do mnie wyłącznie poprzez tę jarmarczną budę do oglądania. Wszystkie te oślepiające oczy, wspaniałe wciąż od nowa pojawiające się w żółciach i czerwieniach i tylko wyjątkowo (kiedy to byli Rosjanie) w zieleniach obrazy z pudełka osobliwości wypełniały, nawet mimo ich dyletanckości i trywialności, a może właśnie dlatego, swoją powinność wobec mnie i tak mocno utkwiły mi w pamięci, że odnosiłem wrażenie bycia lepiej poinformowanym o osobach, bitwach i bohaterskich czynach tamtej epoki, niż większość osób żyjących wokół mnie. Grecy podpalacze kładli ogień pod turecką flotę, bombardowanie Janniny (z ogromną bombą padającą na pierwszym planie), Marco Bozzaris w Missolonghi, wjazd generała Diebitscha Sabalkanskisa do Adrianopola, bitwa pod Navarino – wszystko to stoi z taką wyrazistością przede mną, jakbym tam był i nie pozwała mi żałować, iż moje najwcześniejsze nauki o historii współczesnej otrzymałem przed pudełkiem osobliwości. Od lata roku 1830 pojawiła się na miejscu grafik Gustava Kühna upiększonych i powiększonych przez sztukę oświetlenia – gazeta.¹⁰²

Warto wspomnieć, że Gustava Kühn był wydawcą nie tylko arkuszy graficznych do pudełek osobliwości, ale też figur i dekoracji do teatrów z papieru. Skoro nawet ośmio – dziesięcioletni chłopcy u początku XIX stulecia interesowali się wiadomościami politycznymi, trudno się dziwić, że Hieronymus Löschenkohl już wcześniej, bo od roku 1781 do roku 1807 opublikował w Wiedniu ponad 700 miedziorytów do pudełek osobliwości związanych z bieżącymi wydarzeniami.¹⁰³

Opowiadanie *Der Guckkasten* napisał pochodzący ze Śląska Paul Keller (1873- 1932).¹⁰⁴ Dziecięcy narrator obdarzony żyłką przedsiębiorczości pokazuje (za drobnymi opłatami!) we wsi obrazki w osobliwym pudełku. Jeden z oglądających, szewc, skąpi jak może grosza, ale chętnie komentuje oglądany widok.

[...] „i Wezuwiusz stoi w tak zwanych cieplejszych krajach, w Egipcie albo nawet w Hiszpanii.“ „W Hiszpanii,“ powiedziałem, by rzeczy nadać precyzyjniejsze ujęcie.¹⁰⁵

Erupcje Wezuwiusza budziły wyobraźnię nie tylko ciekawskich zaglądających do pudełek osobliwości, ale i widzów teatralnych, w tym osób bawiących się teatrami z papieru, do czego wypadnie jeszcze powrócić.

Jednemu z bohaterów Gustava Meyrincka (1868-1932) z powieści *Golem* nieobce jest pudełko osobliwości przybierające w przekładzie dla niepoznaki imię kamery.

I nagle przed moim okiem stanęła moja młodość, jak gdybym w kamerze optycznej oglądał widoczek, malowany ręką dziecka.¹⁰⁶

Czy Richardowi Wagnerowi (1813-1883) stawała przed oczyma młodość, gdy w dojrzałych latach pisał do adorowanej kobiety? Kompozytor użył pudełka osobliwości jako prawdziwie wieloznacznej metafory w liście do Mathilde Wesendonk (1828-1902) z kwietnia roku 1860.

Proszę dużo pisać mi o tym, jak Pani się czuje, co Pani ogląda, jak Pani codziennie żyje, kogo Pani poznała, jak jest z Pani zdrowiem i to wszystko. Obiecała mi Pani przecież, że zechce kiedyś i gdzieś dozwolić mi zajrzeć do Jej pudełka osobliwości. A teraz nagle całkowita ekskomunika?¹⁰⁷



18. { FRANCISCO ORTEGO Y VEREDA (1833–1881): *El tuti-li-mundi*, PLAZA MAYOR W MADRYCIE, (GRAWIURA, 1861) }

Na niedługą chwilę wypadnie przenieść się do imperium rosyjskich carów, z którego Richard Wagner uciekł jak niepyszny i przypomnieć kolejną postać literacką. Książę Andrzej z powieści Lwa Tołstoja (1828-1910) w siedem lat po bitwie pod Austerlitz i krótko przed kolejną bitwą robi obrachunek ze swym dotychczasowym życiem.

[...] wszystko, co przedtem go dręczyło i zajmowało, zostało nagle oświetlone zimnym, białym światłem, bez cieni, bez perspektywy, bez określonych konturów. Całe życie wydało mu się czarnoksiężską latarnią, w którą patrzył długo i przy sztucznym świetle. Teraz zobaczył zniecka, bez szkielek i w jasnym świetle dnia, te złe namalowane obrazki. „Tak oto te kłamliwe obrazy, które mnie tak wzruszały, zachwycaly, męczyły – mówił do siebie robiąc w myślach przegląd głównych obrazów czarnoksiężskiej latarni życia i patrząc na nie teraz w tym zimnym, białym świetle dnia poprzez jasną myśl o śmierci.¹⁰⁸

Mowa jest w powyższym wycinku z powieści o „obrazach czarnoksiężskiej latarni życia”. Podobnie jak we wspomnieniach Juliana Ursyna Niemcewicza mowa była nie o pudełku osobliwości, a o panoramie, tu układa się ze słów nie pudełko osobliwości a latarnia czarnoksiężska. Czy na pewno autor posłużył się jako metaforą właśnie latanią magiczną? Warto przypomnieć, że pudełko osobliwości namalowane przez Jeana Pierre’a Norblina de La Gourdainie (1745-1830) też nazywane było i jest latarnią magiczną, choć jako żywo nią nie jest. W sposób bardzo udany działanie latarni magicznej przedstawił w filmie *Fanny i Aleksander* Ingmar Bergman. Niechże będzie to jeszcze raz powtórzone: z pomocą latarni magicznej obrazy rzucane były na ścianę, na kawałek materii, na ekran (z wnętrza na zewnątrz); jeśli ktoś w XIX wieku zaglądał przez otwór do pudełka, do „czarnoksiężskiej latarni”, do latarni magicznej i podobnych urządzeń (z zewnątrz do wnętrza), by dojrzeć najróżniejsze obrazki, to spoglądał w pudełko osobliwości (*peep box*, *Guckkasten*, *mondo nuovo*, etc.). Książę Andrzej mówi o „źle namalowanych obrazkach”, które wzruszały, zachwycały, męczyły i o latarni „w którą patrzył”. Niemiecki tłumacz powieści nie dał się zwieść *волшебному фонарю*¹⁰⁹ w tekście rosyjskim i w przekładzie na miejscu czarnoksiężskiej latarni pojawiło się słowo *Guckkasten*.¹¹⁰ Kłopoty z nazywaniem urządzeń do oglądania obrazów przez literatów jak również naukowców w różnych miejscach i czasach dobrze obrazuje informacja krakowskiej gazety z roku 1896.

„Nowa Reforma” donosi o «demonstracji wynalazku Edisona, ulepszono go przez p. Lumière – przyrządu do rzucania żywej fotografii na ekran».¹¹¹

Z wielką powagą traktował pudełko osobliwości Rainer Maria Rilke. Przywołał je w rozważaniach o wierszu Johanna Wolfganga Goethego.

To jest prawdziwie wzniosłą sztuką poety, by wypadki, o których opowiada, tak żywo przywieść przed oczy czytelnika, - że chwila obecna i całe otoczenie zdają mu się uciekać, i że odczuwa on nie tylko dzieło sztuki, lecz także ponad jego jasną naturalnością zapomina o sztuce i to zdarzenie – współprzeżywa. Czytelnikowi musi się przytrafić to, co owemu człowiekowi, któremu został pokazany w pudełku osobliwości wspaniały pejzaż, zapatrzył się weń do tego stopnia, iż mniemał czuć zapach kwiatów i przyjmować zmysłami szum liści. On nie musi się tego wstydić, ów mężczyzna, nawet gdy tysiąc innych osób zaglądając do wnętrza zawsze tylko – widzi jakiś *jeden obraz*.¹¹²

W sanatorium z *Czarodziejskiej góry* Thomasa Manna do dyspozycji pacjentów ustawiono wprawdzie nie pudełko osobliwości w jego tradycyjnej postaci, ale „stereoskopowe pudełko osobliwości” i parę innych wywodzących się z *peep box*, a służących rozrywce „zabawek optycznych”.

W pierwszym salonie znajdowało się [...] kilka interesujących zabawek optycznych: stereoskop, przez którego soczewki widać było ustawione wewnątrz fotografie, na przykład weneckiego gondoliera, w sztywnej i martwej postawie; [...].¹¹³

Inne obiekty w sanatoryjnym salonie nie były spokrewnione z pudełkiem osobliwości. Czarodziejska skrzynka z tajemniczymi obrazkami została

w powieści pozbawiona swego naiwnego wdzięku. Zamieniła się w „pudełko-stereoskop”, obiekt przypominający w nazwie raczej instrument medyczny, niż skrzynkę z cudami. Ta „nowoczesna osobliwość” spełniała rolę zimnego lustra postawionego przed oczami chorowitej, bezkrwistej społeczności pacjentów. Policzki mogły się różowić osobom spoglądającym do stereoskopowego pudełka osobliwości – jak stereoskop w oryginale powieści nazywał Thomas Mann – we własnych czterech ścianach, a nie w sanatoriach. W zaciszu gabinetów chętnie oglądano obrazki przedstawiające „w 3D” akty kobiece, a kto wie, może i męskie.¹¹⁴ Tłumacz poprawił autora i wpadł w pułapkę pisząc o „wnętrzu stereoskopu”, którego to „wnętrza” urządzenie nie posiadało, posiadało je zaś pudełko osobliwości, a cóż dopiero stereoskopowe pudełko osobliwości, które „gwarantowało całkowitą trójwymiarowość” aktów przeznaczonych do oglądania przez panów i przez panie oraz naturalnie trójwymiarowość szczytów Alp.

Także obecnie pojawiają się tęsknoty za czasem, gdy nie był on mierzony elektronicznie. Wiele osób przypomina sobie o starych zabawkach. Poszukuje się ich śladów. Nawet, gdy brak dowodów, iż komuś dostarczały one radości, to przecież mogły tego lub owego cieszyć. Same poszukiwania świadczą o tym, że pudełka osobliwości nie całkiem poszły w zapomnienie. Aktor i nauczyciel aktorstwa z Salzburga Günther G. Bauer zainteresował się codziennością Wolfganga Amadeusza Mozarta, a szczególnie grami i zabawami w jego domu.

W gospodarstwach wielkomieszczańskich i szlacheckich, przede wszystkich takich, w których były dzieci i przyjmowano wielu gości, znajdowały się pudełka osobliwości z odpowiednio pokolorowymi sztychami do nich. Na temat pudełka osobliwości Mozarta nie ma żadnych dokumentów, ani miejsc w listach, które potwierdzałyby obecność u niego tej rozrywki na zimowe miesiące. Mimo to można przyjąć, że taka „zabawka” dla gości, dla Carla i może nawet dla Konstanz w domu Mozarta powinna się znajdować. Pudełka osobliwości miały rozmaite formy i wykonania, między nimi był również teatr papierowy w formie harmonijki z oficyny Martina Engelbrechta z Augsburga. Ich koszty zamykały się najczęściej w kilku guldenach.¹¹⁵

Wielu dzieciom rosnącym w Rzeczypospolitej Ludowej w latach pięćdziesiątych poprzedniego stulecia znana była niewielkich rozmiarów zabawka z tworzywa sztucznego, miniaturowa imitacja aparatu fotograficznego z jednym przyciskiem i otworem, przez który w rzeczywistym fotoaparacie można było wtedy zobaczyć zdejmowane obiekty. Gdy się w tym małym, biało-żółtym aparacie uruchamiało przycisk i patrzyło w otwór, można było dojrzeć zdjęcie z „odbudowywanej przez cały naród stolicy”. Po kolejnym „pstryku” ukazywał się inny widok Warszawy i tak *da capo*, aż do obrazka początkowego. Było tych widoczków bodaj kilkanaście, wszystkie czarnobiałe. Najbardziej pociągało zdjęcie Pałacu Kultury i Nauki w słonecznych promieniach. Zabawkę chciał posiadać każdy maluch. Można ją było kupić jedynie w sklepach „prywaciarzy”.

**Pudełko
osobliwości**
w swoich utworach
przywoływali m.in.:

Hans Christian
Andersen

Leonid Nikołajewicz
Andrejew

Achim von Arnim

Karel Čapek

Charles Dickens

Theodor Fontane

Christian Dietrich
Grabbe

Franz Grillparzer

Karl Kraus

David Herbert
Lawrence

Gotthold Ephraim
Lessing

Edward Bulwer-
Lytton

Gustav Meyrink

Carl von Ossietzky

Rainer Maria Rilke

Arthur
Schopenhauer

Laurence Stern

William Makepeace
Thackeray

Lew Nikołajewicz
Tołstoj

Stefan Zweig

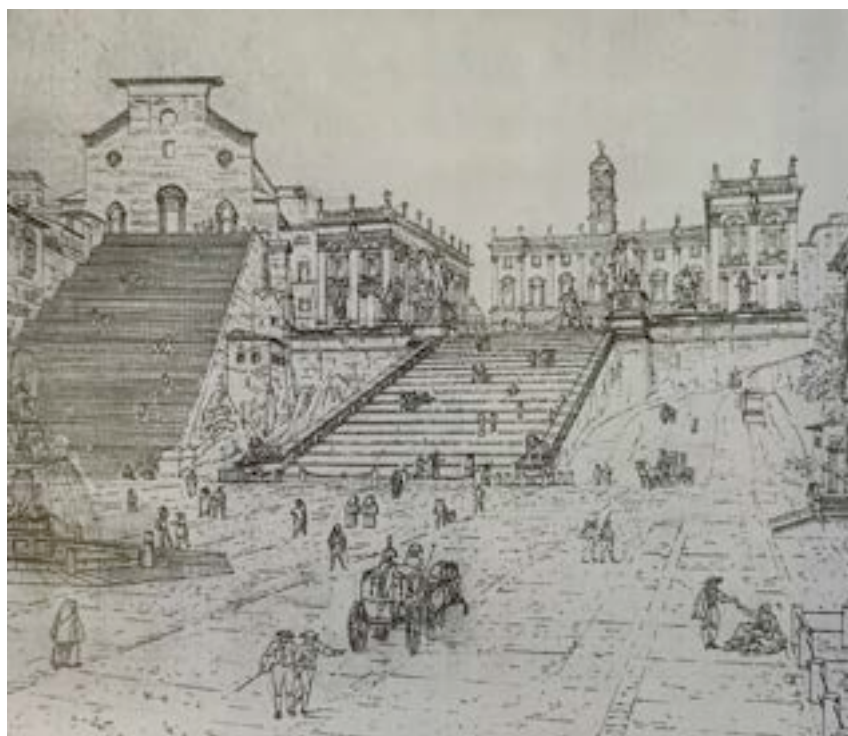
Miała ona wdzięk rzeczy minionych, a jeszcze istniejących, miała urok dawności. Z tworzywa sztucznego, bo z tworzywa, ale była to ciągle odmiana tego samego pudełka osobliwości, do którego zaglądały dzieci przed około dwustu pięćdziesięciu laty. Podobnym urządzeniem, też późnym wnukiem pudełka osobliwości, bawił się na przedmieściu Drezna we wczesnych latach siedemdziesiątych wieku XX Durs Grünbein, przyszedł poeta. Nad Łabą zabawka ta zadomowiła się, podobnie jak nad Wisłą, u początków istnienia „państwa robotników i chłopów”.

W latach pięćdziesiątych pojawił się w dziecięcych pokojach tak zwany obserwator obrazów, plastikop, „gacjo” albo, jak był on nazywany w NRD, telebubi. Patrzyło się przez małe „pole widzenia” trzymane pod światło; przycisk z tworzywa sztucznego na górnej części ramy przyciśnięcie po przyciśnięciu układał jeden za drugim obrazy rozmaitych rzeczy godnych widzenia, osobliwości.¹¹⁶

Pulcinella, czyli *Rozrywka dla dzieci* jest pracą z początku XXI wieku napisaną przez filozofa żyjącego w Wenecji. W tekście sporo miejsca zajmuje omówienie teki rysunków Giandomenica Tiepola z bohaterem komedii *dell'arte*. Niewiele zdań autor poświęcił także znajdującemu się obecnie w Wenecji freskowi *Mondo Novo*, mianując przedstawione na malowidle pudełko osobliwości – cosmoramą.¹¹⁷ Należy być i w tym wypadku wyrozumiałym. Pięćdziesiąt lat wcześniej Renzo Chiarelli, historyk sztuki z Italii także nazwał pudełko osobliwości cosmoramą.¹¹⁸ Mają swoje losy *mondi nuovi*.

W ciągu więcej niż dwustu lat pudełko osobliwości budziło to większe, to znów mniejsze zainteresowanie luminarzy sztuk i literatury tak zwanej wysokiej, a znacznie silniej przyciągało uwagę zjadaczy chleba, zwłaszcza tych, którzy nie mogli pozwolić sobie na jedzenie ciastek.

Jak w żadnym innym instrumencie odbija się w pudełku osobliwości, jakby w lustrze, duchowa odrębność tamtej epoki.¹¹⁹



19. { KARL FRIEDRICH SCHINKEL: *Das Capitol in Rom*,¹²⁰ r. 1809 }

A(2).
O
„MECHANICZNYM
TEATRZE SZTUKI“

(Karl Friedrich Schinkel)

Pierwsze warsztaty litograficzne

1799

Monachium
(Alois Senefelder)

1800

Offenbach
(Johann Anton André)

1801

Londyn
(Philipp André)

1802

Paryż
(Frédéric André)

1803

Ratyzbona
(Anton Niedermayer)

1807

Stuttgart
(Cotta)

1808

Rzym
(Giovanni Dall'Armi)

1809

Berlin
(Georg Decker)

1810

Praga
(Cronenbold)

1818

Hamburg
(Johann Erwin Speckter)

1822

Nowy Jork
(Barnet & Doolittle)

Waszyngton
(Williams S. Pendleton)

EKSKURS: Litografia

Gdy mowa jest o teatrze z papieru, przywołuje się często rozpowszechnianą u początku XIX wieku technikę powielania rysunków, wspomina się litografię albo „**druk z kamienia**”.¹²¹ Warto przypomnieć „druk płaski”,¹²² rzemiosło artystyczne, bez którego zapewne nie byłoby teatru papierowego, zabawy teatralnej znanej i podtrzymywanej w wielu miejscach Europy oraz Ameryki Północnej do obecnego czasu.

Jak to bywa, wchodzące do użycia, wcześniej nieznanne wynalazki czy techniki, spotykają się z różnym przyjęciem w różnych społecznościach. Heinrich Schwarz (1894-1974), badacz austriacki wskazywał,

[...] że przedstawiciele klasycyzmu zasadniczo nie bardzo dobrze byli usposobieni do druku z kamienia, podczas gdy romantycy chętnie i często litografii używali.¹²³

Zostawiając na boku spory literatów i malarzy o ten nowy wtedy środek wyrazu artystycznego, można wyróżnić kilka etapów upowszechniania druku litograficznego.

- Podstawy „druku z kamienia” opracowano w ostatnim dziesięcioleciu XVIII wieku (I).¹²⁴
- Początek następnego stulecia (1800 – 1810) to ulepszanie tej techniki drukarskiej, jej rozprzestrzenianie się po Europie (zarówno wytwarzanie druków, jak ich sprzedaż) i pierwsze próby użycia nowej procedury w grafikach artystów (II).¹²⁵
- Kolejna faza (1811 – 1820) rozwoju litografii to kopiowanie oraz rozpowszechnianie z jej pomocą dzieł dawnych malarzy i rysowników (III).¹²⁶ **Zaczęto wydawać arkusze teatru papierowego.**
- **W latach dwudziestych XIX stulecia** coraz częściej litografię zaczęli wykorzystywać jako środek twórczy malarze (IV).¹²⁷ **Zaczęto wydawać znacznie więcej arkuszy teatru papierowego.** Sporządzano też – jako litografie – wiele portretów znanych powszechnie osób (IV).¹²⁸
- Następne dziesięciolecie (1831 – 1840) zaowocowało ścisłym powiązaniem litografii i prasy dzięki drukowanym w gazetach karykaturom (politycznym, obyczajowym).¹²⁹ Poza tym litografii przypadła rola obrazowego przedstawiania wydarzeń publicznych (V).
- Lata czterdzieste XIX wieku przyniosły szerokie zastosowanie ulepszonej, technicznie bez zarzutu, chromolitografii i upowszechnianie się wynalazku z poprzedniego dziesięciolecia – dagerotypii (VI).

Dzięki jej „spontanicyzacji” litografia była najwrażliwszym środkiem poszukiwań artystycznych w pierwszych dziesięcioleciach XIX wieku. Przepowiedział to już w roku 1804 Wilhelm Reuter (1768-1834), malarz i litograf.¹³⁰

Jeśli się uwzględni, że dzięki polyaufografii każdy artysta i miłośnik sztuk może łatwo i niewielkim kosztem postarać się o oryginalne rysunki, a te nie są już przechowywane jako rzadkości w niewielu galeriach, które często nie są dostępne, to bardzo rzuca się w oczy, o ile większy wpływ będzie miała ta nowa sztuka na wydoskonalenie sztuk pięknych.¹³¹

Litografia trafiała w okresie biedermeieru do różnych warstw społecznych, które ją jako sposób komunikowania się akceptowały. Od końca lat sześćdziesiątych XIX stulecia druk z kamienia miał swój nowy – trwający aż do Wielkiej Wojny – rozkwit.¹³² [...] ¹³³

Wilhelm Ernst Gropius (1765-1852) w roku 1806 założył w Berlinie teatr „z mechanicznymi figurami”.¹³⁴ Przesiębiorca osiadł w mieście nad Szprewą sześć lat wcześniej. Na początek otworzył przy Breiten StraÙe kawiarnię.¹³⁵ W roku powołania do życia teatru otrzymał urzędowe pozwolenie na uruchomienie fabryki masek. Wytwarzano w niej także kotyliony.¹³⁶ Dostarczanie utensyliów na bale i maskarady dawało pewniejszy dochód, niż przedsiębiorstwo teatralne. Fabryka działała do roku 1841.¹³⁷ Natomiast w teatrze Wilhelma Ernsta Gropiusa przy Behrenstraße 43 pokazywano „obrazy perspektywiczno-optyczne”,¹³⁸ które malował dobry znajomy antreprenera Karl Friedrich Schinkel (1781-1841),¹³⁹ w późniejszych latach architekt „pruskiego klasycyzmu”. W budynku przy Behrenstraße

[...] rozwinął przed zadziwionymi oczami swoich rodaków to, co najpiękniejsze i najbardziej interesujące prawie ze wszystkich części świata: widoki Konstantynopola, okolic Nilu, Kapstadt, Palermo, Taorminę z Etną, Wezuwiusz, kościół św. Piotra, Zamek Anioła, Kapitol, katedrę mediolańską, Dolinę Chamonix, Plac Św. Marka, pożar Moskwy, bitwę pod Lipskiem, Elbę, wyspę Św. Heleny, itd. Na specjalne wspomnienie zasługuje przede wszystkim *Siedem cudów starożytnego świata* namalowanych w roku 1812 dla mniejszego teatru Gropiusa.¹⁴⁰

Te prezentacje zaliczyć należy do urządzanych w owym czasie w Berlinie,¹⁴¹ głównie w składach z towarami i handelkach, przede wszystkim w sklepach cukierniczych, ale także w warsztatach rzemieślniczych i księgarniach tak zwanych wystaw przed zbliżającym się Bożym Narodzeniem w celu przyciągnięcia klientów.

[...] około roku 1810, w tych sklepach dominowały dioramy, z których część była ożywiana poruszonymi mechanicznie figurami sztafażu, które poprzez ruch mogły na jakiś czas przykuć uwagę patrzącego. Ze względu na atrakcyjność obiekty te miały czasem odniesienie tematyczne, czy to dlatego, że wybierano miejsca, które wzbudzały zainteresowanie poprzez wydarzenia polityczne, bądź też przypominały odnoszące sukcesy sztuki teatralne. Często tematem były fikcyjne historie. Czemu brakowało, to motywów religijnych, zwłaszcza bożonarodzeniowych.¹⁴²

Warto na marginesie zauważyć, że powyższy opis tych obiektów przypomina jako żywo przekazy dotyczące odcinania się protestantów jeszcze u początku XIX wieku¹⁴³ od szopek na Boże Narodzenie i ogólnie od różnych „motywów religijnych”. By wrócić do wątku – oglądanie „wystaw z ruchomymi figurami” należało wtedy do lubianych rozrywek mieszkańców Berlina w czasie adwentu. Badacz anglosaski opisał je podobnie, choć trochę inaczej rozłożył akcenty.

Były święta Bożego Narodzenia. W Berlinie cukiernicy i inni właściciele sklepów mieli zwyczaj przyciągania klientów do swoich lokali, przez ustawianie dużych obrazów perspektywiczno-optycznych. Tematy mogły być klasyczne lub aktualne, chrześcijańskie lub niereligijne. Czasami obrazy te zawierały transparenty i ruchome figury. Pokazowi Karla Friedricha Schinkla w 1809 roku przyśpiewywał nawet chór.¹⁴⁴

Należy zwrócić uwagę na terminy: **obrazy perspektywiczno-optyczne, dioramy, transparenty**. Będzie jeszcze o nich mowa.

Czas adwentu i świąt, aż do pierwszych dni stycznia w Berlinie z tamtych lat celnie scharakteryzował Heinrich Heine (1797-1856).

Jak we wszystkich dużych miastach protestanckich, Boże Narodzenie odgrywa tu główną rolę w wielkiej zimowej komedii.¹⁴⁵

Prócz innych stołecznych rozrywek z końca adwentu Heinrich Heine opisał zwiedzanie wspomnianych wystaw.

[...] wieczorem zabawa zaczyna się naprawdę; wtedy widuje się naszych nadobnych często z całą rodziną, odpowiednio z ojcem, matką, ciotką, siostrzyczką i braciszkiem, pielgrzymujących z jednej cukierni do drugiej, jakby były stacjami pasyjnymi. Tam płacą ci dobrzy ludzie swoje dwa grosze jako entré i oglądają sobie con amore tę „wystawę”, dużo cukrowych lub drażetkowych lalek, które rozstawione harmonijnie obok siebie, oświetlone dookoła i wciśnięte w cztery rozmalowane perspektywicznie ściany, tworzą śliczny obraz. Najlepszym żartem jest to, że cukrowe lalki czasami przedstawiają prawdziwych, ogólnie znanych ludzi. Wędrowałem z innymi po wielu tych cukierniach, bo nie znam nic bardziej zabawnego niż patrzeć niezauważenie, jak cieszą się berlińskie panie, jak te uduchowione piersi falują burzliwie z zachwytem i jak te naiwne dusze wykrzykują pod niebiosami z radości: „O nie, to jest pięękne!”¹⁴⁶

W cukierniach, introligatorniach, teatrach „z mechanicznymi figurami”, na jarmarkach oprócz eksponatów z cukru i mąki, rozmaitych wyrobów rzemiosła artystycznego, wystawiano także obrazy oraz aranżacje „perspektywiczno-optyczne”, które w późniejszych latach za Louistem Daguerrem będą nazywane dioramami. Heinrich Heine pisał o wystawach na Boże Narodzenie roku 1821. Wszelako już dziesięć lat wcześniej cieszyły się one znaczną popularnością.

Obecnie, ponieważ rodzina panów Gropius zobaczyła, że ich wystawy sztuki były tak dobrze odwiedzane i spotkały się z aplauzem tak wielu osób znających się na rzeczy i ceniących talenty, panowie Gropius zdecydowali się organizować wystawy także poza okresem Bożego Narodzenia.¹⁴⁷

„Journal des Luxus und der Moden“ donosił o tych wystawach w lecie roku 1811.

W pierwszej tego rodzaju, która została otwarta w marcu, całkiem z przodu znajdowała się wiejska droga. Za nią przepływała rzeka. Przez rzekę przerzucony był most, taki jak drezdeński. Na środku mostu stał krucyfik, przed którym wszyscy przechodnie schylali się, czynili znak krzyża i witali. Za mostem widać było gotycką katedrę, za którą igrał świt, słońce wschodziło i wznosiło się coraz wyżej, ale samo nie było widoczne. Z boku katedry stał fort; w tle piękne pasmo gór.¹⁴⁸

Sprawozdawca journala podawał, że „obrazy perspektywiczno-optyczne” rodziny Gropius były większe od pokazywanych przez konkurencję.¹⁴⁹ Dzięki temu widzowie w „teatrze obrazów” Wilhelma Ernsta Gropiusa mogli dostrzec wiele różnych, przedstawionych z detalami, akcji. Jak z dalszej części tej relacji wynika, pokazy owe nie wolne były od „motywów religijnych”.

Na rzece można było zobaczyć ludzi, którzy wędkowali, łowili ryby, wstawali przy tym, ponownie siadali, chodzili tam i z powrotem w łodzi.

Dwaj rybacy, którzy kłócili się ze sobą, załadowywali i wyładowywali towary i tak dalej. Na moście, po stronie przeciwnej do strony kościoła, pojawiła się na koniec bardzo duża procesja, złożona z duchownych różnej rangi i wszelkiego rodzaju bractw. Pod baldachimem niesiony był Przenajświętszy Sakrament. Gdy się go ujrzało, dało się słyszeć dzwonienie z katedry, a z fortu grzmot armat, który po potrójnym echu gubił się w górach. Wszystkie osoby na moście stały nieruchomo i klękały, wartownicy salutowali, a z tyłu przyłączała się niezliczona ilość ludu. Gdy pierwsze osoby procesji weszły do kościoła, słyhać było preludium organów tak długo, aż cała procesja znalazła się we wnętrzu kościoła. Potem słyhać było śpiew chóru. Na moście znów rozpoczął się ruch i mijała go straż z dźwięczną kapelą marszową.¹⁵⁰

Procesje w tym czasie, jak i od dawna, dostarczały przeżyć i wrażeń nie tylko w murach miast, pośród wiejskich łąk, były też częścią wielu spektakli teatralnych. Wiek pary i postępu nie umniejszył ich mnogości, a do procesji religijnych w katolickich częściach Europy oraz pochodów dworskich, królewskich papieskich, książęcych, odbywających się na całym kontynencie dołączyły pochody robotników, emancypantek i zwolenników wszelkiej maści ruchów politycznych oraz ideologii. Te ostatnie pochody w obfitości pokazywane były w teatrach dopiero w XX stuleciu i znacznie częściej, niż gdzie indziej, we wschodnich rejonach Europy. Wracając zaś do procesji ukazanej z pomocą „mechanicznych figur” przez rodzinę panów Gropiusów, trzeba zauważyć, że za niewielką sumę widzowie mogli przeciągającym dostojnikom kościelnym napatrzeć się do woli, podczas gdy w teatrach najokazalsze procesje ustępowały po pewnym czasie miejsca innym zdarzeniom scenicznym.

Chęć nacieszenia się oglądanymi z ubocza procesjami i przemarszami orszaków zaspokajali dyrektorzy scen operowych, jak i antreprenerzy pokazów „perspektywiczno-optycznych”, a przez całą drugą połowę XIX wieku, podążając za przykładem dużych scen, wydawcy teatrów papierowych. Im mniejsza była skala oglądanego widowiska (u końca szeregu znajdowało się „zamrożone widowisko” na scenie z papieru), tym dłużej



20. { TRENTSENSKY VERLAG IN WIEN:
*Die Auferstehung, FIGURY PROCESJI
REZUREKCYJNEJ* }



21. { TRENTSENSKY VERLAG IN WIEN:
*Die Auferstehung, FIGURY PROCESJI
REZUREKCYJNEJ* }

można było przyglądać się „spektaklowi” i radować nim, w teatrze papierowym nawet całe dnie i noce. Choć mogłoby to uchodzić za lekką blasfemię – teatr papierowy z procesją rezurekcyjną (fot. 20, 21)¹⁵¹



22. { TRENTSENSKY VERLAG IN WIEN:
Król Henryk VIII, FIGURY ORSZAKU KARDYNAŁA
WOLSEYA, CHROMOLITOGRAFIA }

oferował do nabycia Matthäus Trentsenksy (1790-1868), wydawca z Wiednia. W tej samej oficynie można było kupić dekoracje do *Króla Henryka VIII* Williama Shakespeare’a z figurami między innymi do przeciągającego orszaku kardynała Wolseya (fot. 22, 23).¹⁵² Do budowania efektu iluzji w oglądanych „obrazach scenicznych”

wystawianych w teatrze Wilhelma Ernsta Gropiusa oraz w prezentacjach innych berlińskich wystawców, nie wyłączając firm cukierniczych, przyczyniały się, oprócz ruchu figur, jak to późniejszymi laty dało się widzieć w teatrach papierowych, także efekty świetlne (wschodzące słońce) oraz ilustracja muzyczną pokazów (dźwięki organów, dzwonów, śpiewy chóralne).

A teraz niech Państwo zgadną, jaka jest cena wstępu do tego mechanicznego teatru sztuki? 8 gr., 6 gr., 4 gr.,? – Nie, 2 gr.¹⁵³



23. { TRENTSENSKY VERLAG IN WIEN:
Król Henryk VIII, FIGURY ORSZAKU KARDYNAŁA
WOLSEYA, CHROMOLITOGRAFIA }

O berlińskich pokazach, o „mechanicznym teatrze sztuki” Wilhelma Ernsta Gropiusa, wziętego aranżera wydarzeń towarzyskich (wydarzeń artystycznych?) z samego początku XIX stulecia można by powiedzieć to samo, co Marie-Antoinette Allévy-Viala (1903-1966) napisała omawiając prace Louisa Daguerre’a z wczesnych lat

dwudziestych tegoż stulecia:

Wystawiane obrazy stawały się prawdziwymi spektaklami.¹⁵⁴

EKSKURS

Jak obraz stawał się widowiskiem? Nie wchodząc głębiej w historię scen europejskich warto tu wydobyć z cienia nazwiska artystów kończącego się wieku XVIII, których dzieła mieściły się doskonale w obszarze między sztukami pięknymi a sztukami teatralnymi i łączyły w sobie walory obu tych dziedzin, co późniejszym czasem udawało się w skromnym wymiarze osiągnąć również teatrowi papierowemu. „Obrazów scenicznych” wzbudzających zainteresowanie dostarczali w owym czasie (by pozostać przy małej reprezentacji): Carmontelle, Jakob Philipp Hackert (1737-1807) i Franz Niklaus König (1765-1832). Louis Carrogis był malarzem,

grawerem, ale i krytykiem sztuki, a także rysownikiem. Pracował dla teatru jako dramaturg¹⁵⁵ i dekorator oraz zajmował się kształtowaniem ogrodów, aranżował również uroczystości na paryskim dworze książąt d'Orléans. Łączył w swych pracach różne gałęzie sztuki, co nierzadko udaje się i w teatrze, a w epoce „mechanicznej reprodukcji dzieł sztuki” także w teatrze papierowym. Malowane przez Carmontelle'a na wstęgach papieru rodzajowe sceny były nawijane na rolki i wkładane do pudełka półmetrowej wysokości (fot. 24). W głębi, za obrazem ustawiano świece i przy pokręcaniu korbami rolek w zaciemnionym pomieszczeniu przed widzami miniaturowego „teatru sztuki” rozwijano obrazy towarzystwa rozkoszującego się przechadzkami w starannie utrzymanych klasycystycznych założeniach parkowych, z ich pałacami, świątyniami podobnymi do tej z Arkadii (pod Nieborowem), mostkami, gajami, praczkami spełniającymi swoje powinności nad stawem, z wodospadami, z przejażdżkami w powozach oraz łodziami, z występami muzycznymi albo teatralnymi na świeżym powietrzu. Zawsze tu i ówdzie dał się widzieć piesek podskakujący, łaszący się, biegnący.¹⁵⁶ *Transparents* Carmontelle'a (gdyby nie były unikatami) można byłoby przejść bez zmiany ich wymiarów do inscenizacji teatru papierowego, czyniąc z nich *Wandeldekorationen*, czyli ruchome prospekty, przesuwane przed oczami widzów, jak pejzaż przed oczami towarzystwa jadącego koleją żelazną. W serii Mignon-Theater do „romantyczno-komicznej gry czarodziejek” pod tytułem *Der Zauberschleier*¹⁵⁷ wydawnictwo Trentsenskych, do wykonania w domowych warunkach przesuwanego się przed obserwatorami prospektu, oferowało



24. { LOUIS CARROGIS: *Transparents : promenade dans un parc*, AKWARELA GWASZ, PIÓRKO I CZARNY TUSZ NA 17 ARKUSZACH PAPIERU WHATMANN - 1300 cm, PUDEŁKO Z MECHANIZMEM UMOŻLIWIJĄCYM OGLĄDANIE TRANSPARENTU, PARYŻ, GALERIE DE BAYSER }

4 ½ arkusza w formacie folio z panoramicznymi widokami od Walhalli do Wiednia.¹⁵⁸

Wprawdzie obrazy półprzezroczyste Carmontelle'a z racji ich rozmiarów cieszyły obserwatorów dłużej, niż kilka arkuszy przesuwanych w Mignon-Theater, ale i one dawały radość imitując przejażdżkę w manierze videoclipu od rzeczonyj Walhalli w Bawarii aż do Wiednia.

Johann Wolfgang von Goethe w trakcie podróży po Półwyspie Apenińskim w lutym roku 1787 zjechał do Neapolu.

Odwiedziliśmy dziś [28 II 1787 – Z. M.] Filipa Hackerta, słynnego pejzażystę, który cieszy się szczególnym zaufaniem pary królewskiej.¹⁵⁹

W następnych miesiącach Jakob Philipp Hackert, kolejny z wymienionych artystów przekraczających granice sztuk, udzielał podróżnemu z Weimaru lekcji rysunku.

Hackert mieszka wygodnie w starym zamku. [...] Umie przyciągnąć do siebie ludzi i z każdego potrafi zrobić swego ucznia. Mnie też podbił bez reszty tolerancyjnym stosunkiem do moich słabości.¹⁶⁰

Innym „podbitym bez reszty” uczniem neapolitańskiego malarza dworskiego był wspomniany Franz Niklaus König. Po lekcjach u Philippa Hackerta młody artysta zaczął tworzyć obrazy półprzezroczyste¹⁶¹, specjalny rodzaj pejzaży. Zajmował się tym przez lata.

Transparenty nadawały się szczególnie do pejzaży w świetle księżyca lub o wschodzie słońca, a także do „obrazów z efektami”, czyli ze światłem pochodni lub ognia. Ponieważ obrazy te, głównie popularne motywy szwajcarskie, cieszyły się dużą popularnością, König otworzył w Bernie w roku 1815 „Gabinet transparentów”, a później wyruszył w drogę po Szwajcarii, Niemczech i Francji, gdzie za opłatą pokazywał swoje obrazy półprzezroczyste. W Weimarze dał prywatny występ dla Goethego. Goethe i Meyer, weimarscy miłośnicy sztuki, życzliwie omówili tę innowację w czasopiśmie „Über Kunst und Altertum” (1820), a König i ci, którzy po jego śmierci prowadzili dalej „Gabinet transparentów”, wykorzystywali tę recenzję do reklamy.¹⁶²

Franz Niklaus König zapraszał entuzjastów teatru sztuki do swego „Gabinetu” jeszcze w latach, w których wiedeńska oficyna braci Trentsenskich oferowała teatromanom Mignon-Theater. Na związek występów Franza Niklause Königa i prac Philippa Hackerta z teatrem papierowym zwróciła już uwagę para badaczy z Monachium.

Niewiele wiadomo o procesie pracy Königa przy produkcji jego obrazów półprzezroczystych. Istnieje jednak dokładny opis procedury stosowanej przez pejzażystę Philippa Hackerta [...]. Rzeczywiście Hackert opisuje „pudełko”, podobne do małej sceny pudełkowej dla teatru papierowego:

Krajobraz, który ma być przedstawiony, jest wykonany akwarelami na papierze. Największe masy i najbardziej solidne przedmioty, góry, budynki, statki, figury ludzi, zwierząt itp. są specjalnie wycinane i wklejane na ten papier. Miejsca oświetlone przez promień księżyca są pokryte spirytusem, co sprawia, że papier staje się półprzezroczysty, a miejsca, na które pada silniejsze światło, jak na wodę, zeszkrobuje się cieniutko nożem. Wszystko inne jest kolorowe, w słabszych, zanikających światłach na białym papierze zostawia się wolne miejsce, a tarcza księżyca pozostaje całkowicie biała. Gotową całość ... wsuwa się między dwa lustrzane szkiełka przygotowanego do tego celu pudełka, dokładnie wielkości obrazka, a zaraz za tarczą księżyca wstawia niezbyt jasną lampę i za miejscem, w którym promienie księżyca działają najbardziej, lub gdzie w obrazku, na przykład przedstawione jest ognisko, jak to się zwykle robi dla pięknego efektu, wstawia drugą lampę ...¹⁶³

Philipp Hackert pokazywał swoje nocne widoki w „czarnoksiężskich pudełkach” zaproszonym gościom po zapanięciu nad Neapolem zmroku. Obiekty te przypominały raczej pudełka osobliwości niż teatry papierowe. Tym niemniej jego również można zaliczyć do artystów bawiących amatorów osobliwości widokami półprzezroczystymi za szkłem, swego rodzaju obrazami „perspektywiczno-optycznymi” w miniaturowych wymiarach.

Na końcu listy obrazów „stających się spektaklami”, a tworzonych w początkowych latach XIX stulecia należałoby umieścić dioramę. W tekstach fachowych od tamtego czasu stosowano tę nazwę i używa także

obecnie, z wielką dowolnością. Na użytek niniejszej pracy należy wprowadzić rozróżnienie znaczeń tego pojęcia.

Diorama

Diorama (albo, jak piszą niektórzy badacze: teatr-diorama¹⁶⁴), to przede wszystkim nazwa budowli w Paryżu do pokazywania transparentów, które malowali Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) i Charles-Marie Bouton (1781-1853). Nazwa ta używana była w późniejszych dziesięcioleciach (zwłaszcza około roku 1900) dla rozmaitych dość od siebie odległych w czasie i przeznaczeniu obiektów oraz działań, i tak:

diorama to:

- budynek, w którym Louis Daguerre i jego współpracownik pokazywali swoje półprzezroczyste obrazy, to także budowle powstałe w różnych miastach Starego i Nowego Świata¹⁶⁵ w późniejszym czasie, przeznaczone do prezentacji transparentów;

dioramy to:

- obrazy półprzezroczyste prezentowane w budynku dioramy;
- różnej wielkości makiety wykonywane różnymi technikami malarskimi i (albo) modelarskimi z malowanym propektem, zajmujące przestrzeń od kilkudziesięciu centymetrów kwadratowych do kilkudziesięciu metrów kwadratowych przedstawiające epizody historyczne, batalistyczne, biblijne z upozowanymi woskowymi albo drewnianymi figurami, epizody z wypreparowanymi zwierzętami w ich „naturalnym” otoczeniu, niezwykle zjawiska natury, katastrofy;
- „obrazy perspektywiczno-optyczne” Karla Friedricha Schinkla oraz jego kolegów po fachu;¹⁶⁶
- „instalacje” przypisywane do różnych kierunków sztuki „zdekonstruowanej” (XX / XXI wiek);¹⁶⁷
- tzw. protodioramy (np. papierowe *diorami teatrali* Martina Engelbrechta) – obiekty tworzone od XVII do końca XVIII stulecia.¹⁶⁸

Do dioram-makiet, według tego podziału, można – jak się wydaje – zaliczyć obiekt pokazywany w roku 1808 w zakładzie introligatorskim, będącym zarazem sklepem z zabawkami, a należącym do Carla Kühna (1782-1860), do którego wypadnie jeszcze wrócić.

Moja pierwsza tegoroczna wystawa bożonarodzeniowa gwarantuje najwierniejsze, zgodnie z rzeczywistą naturą narysowane i rozmalowane przedstawienie: święto pasterzy alpejskich, rozstławione wizytą królów i książąt. Obraz na tylnej ścianie został wykonany przez jednego z naszych najbardziej utalentowanych artystów; dlatego wierzę i mogę sobie z pewnością pochlebiać, iż koneserzy oraz miłośnicy ciekawych i romantycznych regionów Szwajcarii z przyjemnością spędzą czas przy tej prezentacji. Nawiasem mówiąc, nie pozwoliłem niczego pominąć, grupując na tej wystawie 800 doskonale wykonanych figur. Entrée 2 Gr. jak zwykle. Karl Kühn, breite Straße Nr 25.¹⁶⁹

Ilość „ośmiuset doskonale wykonanych figur” nasuwa przypuszczenie, że były one, przynajmniej w części, rozstawione przed propektem i nieruchome. Wprawienie w ruch pełnej ilości (choćby i płaskich) osóbek przez (na przykład) mechanizm theatrum mundi sprawiłoby, że pokaz trwałby dość długo. Nie można naturalnie wykluczyć, że obserwatorzy po obejrzeniu jedynie części pokazu opuszczali zakład introligatorski i udawali się na kolejny pokaz do jakiejś cukierni. Nota bene cztery lata później cukiernik Fuchs przedstawiał bal maskowy, który miał miejsce

w teatrze berlińskim w roku 1804 z okazji urodzin królowej Luise.¹⁷⁰ W cukierni pokazywanych było wówczas osiemset larw albo maszkar.¹⁷¹

Należy podziwiać wysiłek, pracowitość i staranność pana Fuchsa, który nie znużył się nadawaniem formy tak dużej liczbie postaci z taką precyzją.¹⁷²

KONIEC EKSKURSU

Mechaniczny teatr sztuki około świąt grudniowych odwiedzany był także przez księżniczki i książęta domu panującego w Prusach.

[...] w roku 1809 lub na początku roku 1810 nawet król Friedrich Wilhelm III i królowa Luise oglądali dioramy Schinkla, od czego zaczęły się jego tak obfite w następstwa relacje z domem królewskim.¹⁷³

Nie tylko w XIX wieku władcy szukali kontaktu ze sztuką oraz artystami i na odwrót. W maju 1810 roku Karl Friedrich Schinkel został zaprzysiężony jako tajny starszy asesor budowlany Oberbaudeputation w pruskiej stolicy.¹⁷⁴ Taki był początek jego oficjalnej kariery jako architekta.

Potem nastął rok ów!, rok 1812. Wiadomości dochodzące z Rosji nie cieszyły berlińczyków. Było tak aż do początku jesieni, kiedy to wydawało się, że sytuacja na wojnie odmieniła się. Szukając tematu do kolejnego obrazu „perspektywiczno-optycznego” na czas Bożego Narodzenia, który przyciągnąłby wielu obserwatorów, Wilhelm Ernst Gropius i jego przyjaciel malarz nie zapominali o szczególnych relacjach łączących wtedy Berlin i Petersburg w związku z wyczynami „paryskiego uzurpatora”. Przedsiębiorca i dekorator teatru królewskiego *in spe*,¹⁷⁵ korzystając z rozwoju wypadków podczas kampanii w odległych stronach, wybrali, żeby to tak ująć, gorący temat.

La Grande Armée wkroczyła do Moskwy 14 września. Tego samego dnia i podczas dni następnych doszło do podkładania ognia, rozniecania pożarów.

[...] spostrzegliśmy, że oprócz pożaru miasta chińskiego, który trwał już od kilku godzin, mamy pożar obok nas; poszliśmy tam. [...] Ponieważ myślałem o wielkim widowisku, jakie miałem przed oczami, zapomniałem na chwilę, że kazałem swemu powozowi zawrócić przed innymi. [...] Potem spostrzegłem, że jedziemy przez Twerskoj, czyli ulicę Twerską. Wyjechaliśmy z miasta oświetlonego najpiękniejszym pożarem w świecie; tworzył olbrzymią piramidę, która miała, jak modlitwy wiernych, podstawę na ziemi, a wierzchołek w niebie. Zdaje się, że ponad pożarem widniał księżyc. Był to imponujący widok, ale trzeba by być samemu, aby go oglądać, albo w towarzystwie ludzi inteligentnych.¹⁷⁶

Miasto w trzech czwartych zostało zniszczone. Oficer który „wielkie widowisko najpiękniejszego pożaru w świecie” opisał, uzdolnień w posługiwaniu się słowem nie zmarnował.

Nie marnował swych talentów również tajny starszy asesor budowlany

Schinkel. Po wyborze tematu malowidła artysta zabrał się niezwłocznie do pracy. *Pożar Moskwy* nie był pierwszym z jego „obrazów” nawiązujących do aktualnych wydarzeń.¹⁷⁷ W roku 1809 namalował dla introligatora J. B. Hasselberga do wystawienia w jego warsztacie „obraz perspektywiczno-optyczny” przedstawiający oblężenie twierdzy w Kołobrzegu przez Francuzów w roku 1807.¹⁷⁸ W wypadku *Pożaru Moskwy* okres dzielący wydarzenie od namalowania na ten temat obrazu był znacznie krótszy. *Pożar Moskwy* powstał w niedługi czas po ugaszeniu płomieni w mieście. Współtwórcy mechanicznego teatru sztuki nie zawiedli się na berlińczykach. Chętnych w pruskiej stolicy do oglądania płomieni i pożogi nie brakowało. Pokazy „tegorocznej sztuki na Boże Narodzenie” dawano od soboty 19 grudnia 1812 roku.¹⁷⁹

Już o szóstej wieczorem wszystkie ulice w pobliżu wystawy pełne były ekwipaży i tylko z prawdziwym narażeniem życia można było dotrzeć do wejścia.¹⁸⁰



25. { KARL FRIEDRICH SCHINKEL: *POŻAR MOSKWY*,
KUPFERSTICHKABINETT SMB¹⁸¹, BERLIN }

Karl Friedrich Schinkel nie widział nigdy Moskwy. Według ucznia malarza i syna właściciela teatralnej antrepyzy Carla Wilhelma Gropiusa (1793-1870), jako podstawa przy pracy nad malowidłem służył artyście „mały niedokładny rysunek piórkiem” wykonany przez być może jakiegoś podróżnego.¹⁸² Zaś według recenzenta „Berlinischer Nachrichten”

Rysunek jest oparty na wcześniej sporządzonym na miejscu widoku z perspektywy na miasto, który został opublikowany w dwóch arkuszach przez Rittnera w Dreźnie, a zatem jest całkowicie zgodny z rzeczywistością.¹⁸³

Wszelako wzgórze kremlowskie znacznie pod pędzlem malarza urosło. Pałace i cerkwie Kremla oddaliły się od wież strażniczych. Mimo to osoby ciekawe wszystkiego około Bożego Narodzenia 1812 i u początku stycznia 1813 roku tłoczyły się niezmiennie przed wejściem, aż w końcu otwierano salę pokazów przy Französischer Straße 43,¹⁸⁴ gdzie dawano

to widowisko.¹⁸⁵ „Berlinische Nachrichten” relacjonowały wrażenia ze spektaklu w swym wydaniu wigilijnym.

Po lewej spostrzega się Kreml z jego wieloma rozmaicie ukształtowanymi wieżami, przed nim rzekę Moskwę z pięknym, na wielu łukach spoczywającym mostem, a po jego drugiej stronie daleko rozciągające się miasto w morzu płomieni. Efekt ognia jest doskonały i niemal jeszcze piękniejsze są masy tumanów dymu z refleksami ognia! Pożar szaleje w najdalej od widza oddalonej części miasta [...]. Na moście w wielkim ścisku falują ludzie (małe ruchome figury) w tę i z powrotem, i by jeszcze bardziej zatrudnić imaginację podczas muzyki na fortepiano, która równa płomieniowi unosi się kłębiąc i grzmi, słyszy się na przemian wystrzały armatnie.¹⁸⁶

Warto przytoczyć dalszą część recenzji, bo zawarte w niej informacje objaśniają inne szczegóły pokazów oraz wskazują na różnice między „mechanicznym teatrem sztuki” i teatrem papierowym. Przedstawione są też obyczaje uczestników berlińskich widowisk.

Jeśli widzowie pozostają przed obrazem tylko przez około 10 minut, wtedy to, z czego właśnie zdano sprawę, wystarcza, aby w ciekawy sposób zająć ich uwagę. Jeśli natomiast [widzowie na pokazie – Z. M.] przebywają dłużej (co jest tym bardziej możliwe do zrobienia, skoro prezentacja trwa nieprzerwanie przez cały wieczór, zatem oglądający mogą wchodzić i wychodzić wedle upodobania), więc tym bardziej, przyzwyczajeni w teatrze Pana Gropiusa do akcji, tęsknią za nią, jako że zamieszanie na moście, ze względu na odległość i małą skalę figur, trudno dostrzec w szczegółach. Jeśli referujący sprawozdawca nie myli się, ta luka byłaby, zgodnie z życzeniem większości, wypełniona w najbardziej zadowalający sposób, jeśliby na przykład na pierwszym planie (który pierwszego wieczoru tego widowiska był prawie całkowicie pusty i ze względu na odległość do pożaru nie oświetlony) byli przedstawiani uciekający w różnych sytuacjach zgodnych z miejscowym obyczajem, a strój narodowy stałby w kontraście do jego przeciwieństwa. Mechanicy mogliby znaleźć sposób na sprawienie, by najbardziej malarsko uformowane masy oparów i dymu pojawiały się w zmieniających się kształtach - wprawdzie wciąż znacznie różniących się od Fata morgana i płomieni w ostatnim akcie *Fletu czarnoksiężskiego* - obok tego, lub w przypadku braku tego [braku zmieniających się kształtów dymu – Z. M.], mogłyby wzbijać się tryskające iskry, a zastawka na pierwszym planie z pomocą teatralnego fajerwerku zapalać się i rozpadać, co mogłoby, nawet jeśli nie artystę, który miałby prawo ogłosić swą pracę jako zdegradowaną do roli zabawki, to mogłoby przecież ponad miarę zadowolić ciekawskich odbiorców, a czas trwania spektaklu, ograniczony do 25 minut, miałby swój początek i koniec takim sposobem, że odbywałoby się sześć spektakli w ciągu jednego wieczoru i wszyscy mogliby być pewni, że o pełnej godzinie lub o wpół do pełnej godziny przyjdą na nie we właściwym czasie.¹⁸⁷

Na podstawie tej recenzji można przyjąć że „ciekawscy widzowie” nie tylko *Pożaru Moskwy*, ale i podobnych obiektów zwykle poświęcali im kilka minut, by następnie podążyć ku innym „wystawom”, jakby „były stacjami pasywnymi”.¹⁸⁸ Sądząc z relacji prasowych można przyjąć, że pomysł recenzenta zamienienia pokazów w krótkie widowiska sensu stricto teatralne nie przyjął się. Urządzenie wprawiające w ruch figury i pojazdy działało pewnie nieprzerwanie przez cały wieczór pokazu, od szóstej, bądź od pół do siódmej do godziny dziewiątej. Co to było za urządzenie, którym dysponowali „machiniści” teatru, tego autor nie

zdradzał, bo i zdradzić nie mógł. Tajemnic cudów teatralnych antreprenerzy strzegli dobrze. Inny krytyk, piszący dla journala luksusu i mody, przedstawiając rok wcześniej szczegóły i różnorodność akcji widowisk mechanicznego teatru sztuki, zamierzył sobie, by ukazać „doskonałość mechanizmu tego małego świata“.

Można sobie wyobrazić, jak niełatwy musi być ten mechanizm, aby to wszystko dobrze wydać na świat; lecz jak bardzo ta „niełatwość“ musi być przewyciężona widać z tego, co jest wykonywane całkiem naturalnie i ślicznie.¹⁸⁹

Także w tym wypadku krytyk co najwyżej „mógł sobie wyobrazić”, jak wyglądało i funkcjonowało urządzenie wprawiające „obrazy perspektywiczno-optyczne” w ruch.¹⁹⁰ Dochowane figury *Pożaru Moskwy* oraz rekonstrukcja tej instalacji z roku 2012 wskazują, że w widowisku używany był mechanizm theatrum mundi. Jeśli przyjąć, że najbardziej podobają się pejzaże już widziane i melodie już wielokrotnie słyszane, to można zrozumieć propozycję recenzenta „Berlinerischer Nachrichten”, by tumany dymu nad płonąca Moskwą poruszały się na flugach, jak chmura z trzema chłopcami w każdej szanowanej w owym czasie przez widzów inscenizacji *Fletu*



26. { KARL FRIEDRICH SCHINKEL: *Pożar Moskwy*, TRZEJ ŻOŁNIERZE GRANDE ARMÉE KUPFERSTICHKABINETT SMB }

czarnoksięskiego, zapewne przez recenzenta oglądanego i być może lubianego. Niestety, mechaniczny teatr sztuki z „czterema rozmalowanymi perspektywicznie ścianami“ i legionem figur przypominał bardziej mechaniczną szopkę niż scenę *all'italiana* w miniaturowej, z pełnym aparatem teatralnych cudów. „Obrazy perspektywiczno-optyczne” Karla Friedricha Schinkla nie dochowały się, ale szkic, który miał być podstawą grafiki (fot. 25) upamiętniającej sukces *Pożaru Moskwy*, świadczy – razem z trzema figurami żołnierzy francuskich – o tym, że sugestia recenzenta, by artysta zapełnił „lukę” na przodzie instalacji została przyjęta. Wydaje się, że malarz, choć „miałby prawo ogłosić swą pracę jako zdegradowaną do roli zabawki”, nie poczuł się dotknięty. Odniósł się do krytyki, jak można sądzić, rzeczowo. Poza wszystkim obrazy perspektywiczno-optyczne były na dobry ład zabawkami przeznaczonymi nie tylko dla osób dorosłych.

Dzieci bez wyjątku płacą 2 gr. jak zwyk. tymczasem ustawione są dla nich specjalne siedzenia na pierwszym planie, z nich wyklucza się tylko te dzieci, które są noszone na rękach.¹⁹¹

Na maluchach płomienie i echa wystrzałów bez wątpienia robiły duże wrażenie. Dodatkowe rozróżnienie miejsc (siedzących?, stojących?), z których *Pożar Moskwy* mogli podziwiać rodzice z dziećmi na rękach, a nawet bez dzieci, było wprowadzone zapewne na wzór zwyczaju teatralnego, bo w tym samym anonsie antreprener podawał dwie ceny

wstępu (4 gr i 2 gr) dla osób dorosłych. Świadczyłyby to o spodziewanym sukcesie frekwencyjnym, bo zwykle opłata upoważniająca do oglądania dioram wynosiła, jak już zaznaczono, 2 grosze. Ponadto warto zwrócić uwagę na ilustrację muzyczną,¹⁹² co także wskazuje na zbliżony do przedstawienia teatralnego charakter pokazów. Mechaniczny ruch figur różnił zasadniczo widowiska Panów Gropiusów od spektakli teatru papierowego. Kilka dziesięcioleci później proponowano młodzieży i ich bliskim **wystawianie w teatrze z papieru** nie tylko bogatej w efekty sceny w wilczym jarze z *Wolnego strzelca*, ale i inne mrozące krew w żyłach „obrazy”. Nie zapomniano o płonącej niegdyś Moskwie. Jesienią roku 1812 pisano o tragicznym wydarzeniu w gazetach, później w pamiętnikach, a po długim czasie w różnych utworach literackich.

Ogień pożerał całą Moskwę, a między ofiarami okropnego pożaru, wiły się czarne kłęby dymu przepełnione iskrami. Trzask i łoskot rujnujących się gmachów, przerażające jęki żołnierzy, i krzyk ofiar nieszczęśliwych; daleko się roznosiły w okolicach oświeconych łoną na niebie.¹⁹³

Nie mogło w repertuarze teatru papierowego zabraknąć tego poruszającego epizodu z historii, a przy tym atrakcyjnego dla oka trójwymiarowego, iluzyjnego obrazu – „**pożaru Moskwy**”.¹⁹⁴

*Optisch-Mechanisches Theater*¹⁹⁵ – w nim odbywały się widowiska Wilhelma Ernsta Gropiusa – to była dobra, bo zagadkowa a zarazem przyciągająca do kasy nazwa. *Optisches Schaubild*¹⁹⁶ płonącej Moskwy, w związku z sytuacją polityczną, przyciągał zapewne więcej publiczności niż widok sprzed kilku lat ukazujący Ponte Molle pod Rzymem. Całość instalacji teatralnej pożaru składała się z malowanego na papierze farbami klejowymi obrazu, z płaskich figur i oświetlenia zmieniającego się w trakcie pokazu. W instalacjach konkurencji używano podobnych albo takich samych środków.

Widoki sławnych budowli albo pejzaży (przede wszystkim z Włoch) [...] były ożywiane przez efekty świetlne i ilustrację muzyczną. Jako „dekoracje teatralne bez akcji” były w kolejności prezentowane zadziwionej publiczności.¹⁹⁷

„Dekoracje teatralne bez akcji” – to brzmi znajomo, przypomina działania Philipa Jamesa de Loutherbourga (1740-1812) i – pamiętając o różnicy wiekości scen – także „spektakle dekoracji”, które wiele lat wcześniej dawał w Paryżu Giovanni Niccolò Servandoni (1695-1766). Trzeba jednak zauważyć, iż sformułowanie „bez akcji” brzmi jak ostatni cios w pogrążającej spektakl recenzji. Czy „w wielkim ścisku w tę i z powrotem falujący ludzie” albo „ludzie wędkujący, łowiący ryby, wstający przy tym, ponownie siadający chodzący tam i z powrotem”, bądź „rybacy, którzy kłócili się ze sobą, załadowujący i wyładowujący towary” albo też lud ciągnący w procesji, czy ludzie owi, a raczej figury przedstawiające ludzi, zwierzęta, pojazdy, czy chór złożony choćby tylko z czterech osób, czy wszystkie te działania i czynności śpiewaków, mechanika, nawet jeśli wykonywane z pomocą urządzeń „mechaniki” przez lalki, czy owe czynności nie budowały małych akcji, małych zdarzeń codzienności? **Iluzyjne obrazy perspektywiczno-optyczne Karla Friedricha Schinkla były teatrem bez opowiadania intrygi dramatycznej, ale nie bez akcji, jak nie były nimi (na przykład) niektóre realizacje Roberta Wilsona i Jerzego Grzegorzewskiego (1939-2005). W berlińskich pokazach**

po raz kolejny w historii scen europejskich, podobnie jak w teatrze papierowym, „scenografia otrzymała szansę wywalczenia autonomii”.¹⁹⁸

Na wystawie odbywającej się w dwieście lat po spaleniu Moskwy, a poświęconej tajemnemu starszemu asesorowi Schinklowi,¹⁹⁹ pokazywana była rekonstrukcja „obrazu perspektywiczno-optycznego” prezentowanego niegdyś w centrum Berlina i przedstawiającego ogarnięte płomieniami miasto nad rzeką Moskwą. Jeśli „obraz perspektywiczno-optyczny” na wystawie urządzonej w dawnej pruskiej stolicy w miarę wiernie odtwarzał pierwowzór sprzed prawie dwustu lat, to rychło może się okazać, że „teatr optyczno-mechaniczny” wcale nie jest tak zagadkowy i nie taki straszny, jak go malują. Autor, który relacjonował atmosferę towarzyszącą pokazywaniu dzieła Karla Friedricha Schinkla w styczniu roku 1813, pisał o „wystawie”. Autorzy katalogu ekspozycji poświęconej dziełom asesora budowlanego z roku 2012 pisząc o *Pożarze Moskwy (1812/1813)* używali słowa *aufführen* (przedstawić, wystawić, też: wystawiać na scenie). Wystawić można obraz, wystawić można także dramat albo operę. Słowo *aufführen* pozwalało na uniknięcie odpowiedzi na pytanie: czy szło o pracę malarską, czy o pracę teatralną, widowisko teatralne. Słowo „wystawić” dopuszcza wieloznaczność. Przy pracach, w których brał udział w latach 1808 – 1815 Karl Friedrich Schinkel **szło o przedstawienia**, jakie Marie-Antoinette Allevy-Viala w swej pracy nazywała widowiskami, **które nie były ani teatrem, ani malarstwem, ale ściśle łączyły się z obu tymi rodzajami sztuki**.²⁰⁰ Warto pamiętać, że gry na scenie z papieru często bywały i bywają „nie całkiem teatrem, także nie malarstwem, ale ściśle łączyły się i łączą z obu tymi rodzajami sztuki”.Wracając zaś do wystawy z roku 2012: „obraz perspektywiczno- optyczny” pokazywany jako rekonstrukcja w Berlinie na początku XXI wieku podzielony był wedle zasady znanej z barokowej dekoracji kulisowej na kilka fragmentów ustawionych z małymi przerwami między nimi, tak że oglądane z niewielkiej nawet odległości poszczególne plany łączyły się ze sobą w jeden obraz. Był on uzupełniony płaskimi figurkami kartonowymi osóbek, zwierząt,

Theatrum mundi:

proste zasady mechaniki pozwalają osiągnąć w mechanizmie theatrum mundi zadziwiające efekty. Przez połączenia kół, korbek, rzemieni, drutów, taśm ruch obrotowy zostaje przemieniony z pomocą mimośródów i przekładni w ruch w poziomie i pionie. Tym sposobem figury teatru mechanicznego mogą być przemieszczane na tle malowanych kulis i prospektów albo trójwymiarowych dekoracji. Mechaniczny teatr świata pokazuje najczęściej płaskie, malowane na kartonie bądź blasze figury umieszczane na taśmach przesuwanych mechanicznie od kulisy do kulisy albo stojące na kręcących się planszach.

pojazdów poruszanych mechanizmami *theatrum mundi* umieszczonymi za kolejnymi planami „obrazu” albo instalacji teatralnej, jakby tę pracę należało, chętnie obecnie używanym pojęciem, określić. Można było obserwować figurki ludzi przemieszczających się w obie strony mostu kremlowskiego razem ze zwierzętami. Jeźdźcy i piesi zajmowali szerokie nabrzeże. Figury trzech żołnierzy armii Napoléona I (piechur, lansjer albo kirasjer zakrywający się płaszczem i jeździec, którego formacji nie sposób ustalić, wykonane przez Schinkla, przechowywane

są w Kupferstichkabinett w Berlinie (fot. 26).²⁰¹ Figury te, ze względu na materiał, wielkość, wyraz i stosowne podstawki, śmiało mogłyby zostać użyte do gier teatru papierowego. By u osób przypatrujących się pożarowi z bardzo bliska nie burzyć wrażenia iluzji, na całość zrekonstruowanego obiektu rozciągnięta została tiulowa zasłona. Nie brakowało ilustracji dźwiękowej: odgłosów trzaskającego ognia, skrzypienia kół jadących wozów, oddalonych głosów ludzkich, rżenia koni, ledwie słyszalnych wystrzałów armatnich. Dramatyzm akcji pokazów dawanych przed dwustu laty podkreślały dźwięki fortepiano. Rekonstrukcja odbywała się bez muzyki. Mechanizmy *theatrum mundi* wprawiały „obraz” w ruch, choć trzeba przyznać, że w roku 2012 było to życie krótkie, bo pokaz trwał kilka minut i, nie trzeba tego ukrywać, werki tchnęły w obraz dość mechanicznego ducha. Znają tego rodzaju „ożywianie” wszyscy kontemplujący ruch figur i pojazdów w szopkach mechanicznych. Wedle Anny Marie Pfäfflin spektakl w manierze *theatrum mundi* oddający płonące miasto, a także inne widowiska w teatrze Wilhelma Ernsta Gropiusa mogły być trwać około pół godziny.²⁰² Być może wpływ na ten podany przez Annę Marie Pfäfflin czas trwania widowiska mechanicznego teatru sztuki miała sugestia recenzenta w roku 1812. Rekonstruktorzy z początku XXI wieku nabrali zapewne przekonania, że każde oglądane widowisko bawi „widzów epoki postinformatycznej” znacznie krócej i ograniczyli spektakl do kilku minut, nawiązując tym samym do informacji „Berlinerischer Nachrichten” z Wigilii roku 1812. Dla osób nigdy niesytych obrazów przedstawienie pożaru Moskwy było wielokrotnie w ciągu każdego dnia podczas trwania wystawy powtarzane, co również odtworzało sposób prezentacji sprzed dwustu lat.

DOPISEK

W marcu roku 1809 Karl Friedrich Schinkel w liście pisanym ze Szczecina do Johanna Gottfrieda Steinmeyera (1780-1851), współpracownika przy sporządzaniu obrazów perspektywiczno-optycznych i towarzysza podróży na Półwysep Apeniński, umieścił intygujące zdanie.

Jeśli znajdę czas, może niebawem prześlę Panu prospekt dla naszego teatru w przyszłości, o którym zacząłem myśleć.²⁰³

„Nasz teatr” nie powstał. Podtrzymywane od lat chłopięcych marzenie o „teatrze ogromnym” czekało na realizację. Steinmeyer zajął się wyuczonym fachem – architekturą. Schinkel malował nadal prospekty „z mechanicznymi figurami” dla teatru Wilhelma Ernsta Gropiusa.

Dlaczego artysta, który ma takie możliwości, nie zostaje powołany do wykonania dla nas dekoracji w wielkim teatrze?²⁰⁴

Artysta ten w roku 1813 starał się o stanowisko malarza dekoracji w teatrze królewskim.²⁰⁵ August Wilhelm Iffland (1759-1814), ówczesny dyrektor, nie skorzystał z oferty. Odmianę przyniósł rok 1815. Nowym dyrektorem teatru został hrabia Carl von Brühl (1772-1837). Jeszcze w tym samym roku malarz dostarczył hrabiemu projekty dekoracji do *Fletu czarnoksiężskiego*.²⁰⁶ Nationaltheater na lata otworzył swe drzwi dla Karla Friedricha Schinkla.²⁰⁷ [...] ²⁰⁸



27. { „TEATR CALLOTA“ W DROTTNINGHOLM }

A(3).

O TEATRACH ZABAWKACH

EKSKURS: *Mon plaisir*

Aż do początków XIX wiek na teatry-zabawki pozwalali sobie jedynie ludzie zamożni. Jeden z owych teatrów stoi dziś w muzeum w Arnstadt i jest częścią „miasta lalek” składającego się z 26 domów z 80 pokojami.²⁰⁹ Całość zabawki nazywa się *Mon plaisir*. Teatr i wszystkie pozostałe obiekty zamówiła księżna Augusta Dorothea von Schwarzburg-Arnstadt (1666-1751), by móc podziwiać filigranowe komody, miniaturowe naczynia kuchenne, także instrumenty muzyczne, klasztorne obrazy, kulisy teatralne, etc. Nad fragmentami *Mon plaisir* pracowali rzemieślnicy z okolicznych miejscowości oraz z księżęcej manufaktury porcelany, a nawet mnisi i zakonnice z pobliskiego Erfurtu. Arnstädter Schlossmuseum pokazuje *Mon plaisir* amatorom miniaturowych obiektów od roku 1931. Na scenie teatru-modelu, zabawki księżnej Augusty Dorothei von Schwarzburg-Arnstadt, widać

[...] trzy pary kulis i zamykający ją prospekt, który przedstawia szeroki łuk bramy i wedutę uliczną. Na lewej ścianie bocznej znajdują się dwa okna. Kurtyna jest tak podciągnięta, że można jeszcze zobaczyć szwarcbursko-arnstadzki herb z koroną i dwugłowym orłem. Pole gry między kulisami i niżej położona powierzchnia przed nimi są zastawione ukostumowanymi figurami bez przywiązywania wagi do jakiejś akcji dramatycznej. Bez wątpienia, wiele z nich jest tak ulokowanych, że w żadnym działaniu teatralnym taka równoczesność jest nie do pomyślenia. Między aktorkami i aktorami obok innych typów commedii del'arte pośrodku zwraca uwagę Arlekin z powodu swego kolorowego stroju. Z przodu po prawej stoi pięciu muzyków i kotły na składanym koźle, a także szpinet z pokrywą do zamykania. Widownia sali teatralnej jest odcięta, z wyjątkiem łoży tuż przed sceną i jej odpowiedników położonych na dwóch wyższych piętrach. Z malowanych złotymi ornamentami łoż po prawej i lewej stronie widzowie patrzą na zbiegowisko komediantów i muzyków. W jakiej relacji stoją wielkość sceny i wielkości widowni wobec siebie jest z powodu stosownego odcięcia tak samo mało widoczne i oczywiste, jak kształt widowni. Dekoracja z centralną, jednoosiową perspektywą i ten mały po prawdzie ludek artystów zdają się ilustrować robiący szkołę wpływ Włoch na teatr niemiecki wczesnego baroku. Nawet jeśli ten miniaturowy teatr nie miałby wskazywać na żaden realny pierwowzór, zasługuje na uwagę. Z niego, z racji na jego plastykę, jego kolory i prawdziwe materiały, z których jest wykonany, można dowiedzieć się więcej o stosunkowo wczesnym stadium niemieckiego teatru barokowego, niż z niejednej dekoracji.²¹⁰

W „miasteczku” *Mon plaisir* można oglądać także, na ustawionym w rynku podeście scenicznym, wędrowną trupę aktorską, jedną z tych, które ze stałym repertuarem wędrowały od miasta do miasta, z dworu do dworu. Trafiały do Arnstadt, być może i do Neuruppin. W XVIII stuleciu coraz częściej bawiono się teatrem nie tylko publicznie, ale i w kręgu rodziny, wśród przyjaciół – przede wszystkim w domach arystokracji, choć i w domach wykształconego mieszczaństwa. Do głosu w wielu miejscach Europy doszły sfery zwałe siebie oświeconymi, z ich pochwałą doczesności i rozkoszowania się nią.

Apetyt teatralny XVIII w. wzrastał z każdym dziesięcioleciem; był to wiek namiętne spragniony przyjemności.²¹¹

Miniaturowa scena z malowanymi na papierze dekoracjami i płaskimi figurami,²¹² nazywana teatrem Callota (fot. 27), którą prawdopodobnie Louis XV (1710-1774) wysłał do Sztokholmu w podarunku, nie będzie tu omawiana, podobnie jak *sciena di comedia* Josepha Furttenbacha (1591-1667) zrobiona przez niego dla własnych dzieci, jak domowy teatr marionetek Claude'a Gillota (1673-1722),²¹³ inspirujący go do prac malarskich, jak *Mon plaisir* radujący księżnę z Arnstadt, jak teatrzyk, którym bawiono się w domu rodzinnym Johanna Wolfganga von Goethego.²¹⁴ Pominięty zostanie, prócz wymienionych, teatr z lalkami, który papa Goethe podarował Augustowi von Goethemu (1789-1830) na Boże Narodzenie ostatniego roku stulecia. Wszelako, jeśli wybrane barokowe i rokokowe sceny-zabawki, scenki domowe są w tym fragmencie jedynie wymienione, to historia powstania pewnej sceny z kartonu w roku 1813, to zabawy papierowymi figurami, którym oddawano się w domu rodzinnym Karla Friedricha Schinkla oraz w domu, w którym rósł Friedrich Schiller, a też teatry z dwóch berlińskich składów zabawek i teatry-zabawki z Norymbergi oraz diorama teatralna z Wiednia powinny zostać w niewielu słowach przypomniane, by wskazać na ważny trop w kończącym się XVIII i rozpoczynającym się XIX stuleciach, trop prowadzący do wyodrębniania się teatru papierowego pośród innych rozrywek przyjemnych i pożytecznych.

Ludwigsburg

Formacja była, i nie można wykluczyć, że nadal jest, procesem dojrzewania i doskonalania się przyszłych obywateli, na który składało się nie tylko przekazywanie wiedzy, ale i kształcenie charakteru jak również postawy moralnej, pogłębianie znajomości sztuk i obyczajów, przyjmowanie w grach i zabawach różnych ról społecznych, jako wstępu do obejmowania w dorosłym życiu różnorodnych funkcji w społeczeństwie. Procesowi temu poddawani byli głównie młodzieńcy i panienki z rodzin szlacheckich. Było tak do nastania „epoki mieszczaństwa”, czyli mniej więcej do czasu poprzedzającego spływające krwią rewolty we Francji, a później także w innych krajach kontynentu ku schyłkowi XVIII wieku. Odtąd formacja młodzieży stawała się powoli wyrazem statusu nie tylko rodzin szlacheckich, ale również mieszczaństwa i arystokracji pieniężnej, sfer wstępujących po drabinie społecznej w rozwiniętych cywilizacyjnie krajach Europy. Teatr był nota bene doskonałym instrumentem formowania ducha i obyczajów przynajmniej od czasu powstania zakonu jezuitów. Friedrich Schiller, jak wiele innych dzieci, w wieku lat dziewięciu został zabrany do opery w Ludwigsburgu, mieście w którym wtedy z rodziną mieszkał. Wizyta w teatrze zostawiła ślady.

Teraz więc improwizuje się sceny dramatyczne z rodzeństwem i przyjaciółmi, teraz w domu gra się tekturowymi figurami na teatrze.²¹⁵

Zabawa kartonowymi figurami przyniosła owoce. Trzynastoletni Fritz podjął pierwsze własne próby scenopisarskie. W roku 1781 anonimowo wydana została sztuka *Zbójcy* dwudziestodwuletniego wtedy autora. Z czasem zaliczono ją do żelaznego repertuaru teatrów papierowych na niemieckim obszarze językowym.

Berlin

Peter Friedrich Catel (1747-1791), od roku 1780 handlował zabawkami przy Brüderstraße²¹⁶ w Berlinie. W katalogu wysyłkowym oferowanych

towarów (pierwszym tego typu ilustrowanym katalogu z zabawkami ²¹⁷) z roku 1790 tak opisał miniaturowy teatr, który miał na składzie:

Teatr ten jest częściowo wykonany z drewna, a częściowo z kartonu. Fasada od frontu ma 3 stopy wysokości i 4 stopy długości, tak, że człowiek może przebywać za nią nie będąc widocznym, kiedy teatr stoi na jakimś stole. Ma 3 dekoracje, każda z 5 coulissami. Dekoracje te można w oka mgnieniu zmieniać. Do tego jest 8 postaci z korka z ołowianymi nogami, by figury mogły same stać; są one starannie ubrane i pomalowane. Z pomocą tych marionetek, można dawać całe comoedie, które prezentują się całkiem dobrze. Wszystko może zostać rozebrane i umieszczone w niewielkim pokoju.²¹⁸

Przechowywane albo ustawiane na stałe w „niewielkich pokojach”, ale i w okazałych salonach około trzydzieści lat później **teatry papierowe wykonywane były także „częściowo z drewna, a częściowo z kartonu”**. Znane wcześniej sposoby przysposabiania teatrów-zabawek z czasem wykorzystywane były przez konstruktorów i rysowników zajmujących się miniaturowymi obiektami teatralnymi z papieru przypominającymi sceny miejskie, królewskie albo sceny arystokracji. Nim to nastąpiło, mechanicy i sprzedawcy zabawek oferowali teatry-zabawki coraz to doskonalsze, bo nawet „z pięcioma coulissami”.

Neuruppin

Trudno powiedzieć w jakim dokładnie wieku był Karl Friedrich Schinkel, kiedy bawił się lalkami z kartonu. Można przyjąć, że działo się to między ósmym i czternastym rokiem życia przyszłego architekta i malarza.

Teatr był całą jego przyjemnością. Jego starsza siostra pisała sztuki, on malował figury i wycinał je. Wieczorem dawano wtedy przedstawienie lalkowe.²¹⁹

Jeśli Theodor Fontane (1819-1898) zebrał wiarygodne informacje na ten temat,²²⁰ to przyszedł budowniczy teatru w Berlinie i autor wielu dekoracji scenicznych dawał domowe widowiska z papierowymi lalkami mieszkając jeszcze w Neuruppin, czyli przed rokiem 1794, w którym matka Karla Friedricha, wdowa po ewangelickim superintendencie przeprowadziła się z dziećmi do Berlina. Domowe przedstawienia lalkowe odbywały się więc około dwadzieścia lat przedtem, nim **w Londynie pojawiły się pierwsze toy theatres**. Można domniemywać, że mieszkając z rodziną w miejscowości, w której i Theodor Fontane przyszedł na świat, dziesięcioletni chłopiec nie miał zbyt wielu sposobności do „bywania na teatrze”, a przecież...

[...] po wysłuchaniu jednej opery, odegrał ją niemal od początku do końca na fortepianie.²²¹

Czy chłopiec przysłuchiwał się tej operze jeszcze w Neuruppin, czy już w Berlinie? Tego Theodor Fontane nie napisał, ale zaznaczył, że Karl Friedrich Schinkel był bardzo utalentowany muzycznie. Zagrać duże fragmenty utworu muzycznego po jednym wysłuchaniu, tego nie powstydziliby się, mówiąc nawiasem, nawet pewien salzburczyk. Kto wie, może jakaś trupa wędrowna śpiewała tę operę w mieście rodzinnym przyszłego architekta. Upodobanie w teatrze nie opuściło Carla Friedricha w dorosłym życiu. O tym świadczą choćby jego „obrazy perspektywiczno – optyczne”. Poza tym wystarczy przyjrzeć się projektom dekoracji Schinkla do *Fletu czarnoksiężskiego* wystawianego w roku 1816 w Berlinie.

Inspirowały one pokolenia scenografów.²²² Skąd wszakże fascynacja teatrem u ośmiolatka, a może u dwunastolatka mieszkającego wtedy w Neuruppin, „najbardziej pruskim z pruskich miast”,²²³ bez stałego zespołu teatralnego, w mieście gdzie chłopiec mógł oglądać co najwyżej produkcje wędrownych zespołów aktorskich? Być może pomocną w odpowiedzi na to pytanie będzie opinia Maxa von Boehna (1860-1932), który dawnymi laty zajmował się historią lalek, historią teatru, historią kostiumów teatralnych oraz historią mody.

Dziecko, które zajmuje się swoją lalką, bawi się w teatr, bez wiedzy o tym i bez takiego zamiaru, jest przy tym jednocześnie aktywne poetycko oraz dramatycznie. Wchodzi ono w położenie lalki którą się bawi, tworzy dzieło sztuki i cieszy się nim jednocześnie, artysta i publiczność w jednej osobie. Tu leży źródło teatru lalek. Dziecko, które po raz pierwszy bawiło się lalką, jak bawi się z żywą istotą, może być uznane za twórcę teatru lalkowego.²²⁴

Jeszcze bardziej jednoznaczną opinię w tym samym mniej więcej czasie miał w tej kwestii Leon Schiller (1887-1954) akompaniator, reżyser i redaktor „Pamiętnika Teatralnego”.

Wszak teatr powstał z zabawy i dla zabawy; ona jest jego rysem zasadniczym, ona wśród sztuk innych nadaje mu autonomię.²²⁵

W tym wypadku mowa była o teatrze w ogólności, nie tylko o teatrze lalek. Nie sposób twierdzić, że zabawy Karla Friedricha Schinkla zaliczały się do gier teatru papierowego. Raczej należy przyjąć, że były ich zapowiedzią, że rysowanie i wycinanie figur papierowych było w owym czasie zabawą w teatr wielu dziewcząt i chłopców, często „bez wiedzy o tym i bez takiego zamiaru”. Rysowanie i wycinanie figur trwało w najlepsze równoległe do rozprzestrzeniania się w Europie zabaw kartonową sceną. W roku 1878 lalki papierowe do wycinania²²⁶ narysował dla swych dzieci Mikołáš Aleš (1852-1913), malarz, ilustrator, autor szopki papierowej, której pełne koloru postacie można także obecnie wycinać i arażować w płaskich dekoracjach, jak figury teatru papierowego.²²⁷ W Muzeum Narodowym w Warszawie przechowywane są papierowe figury, które na początku lat dziewięćdziesiątych XIX wieku Stanisław Witkiewicz (1851-1915) rysował i malował akwalerami dla syna. Staś bawił się zapewne figurą ułana Legii Nadwiślańskiej i figurami francuskiej artylerii konnej.²²⁸ Jeśli zaś idzie o bycie „w tej samej chwili” artystą i publicznością – stan ten nie był osobom bawiącym się teatrem papierowym obcy. Literacko rzecz ujął nie tylko Thomas Mann w noweli *Pajac*. W opowiadaniu z roku 1938 przypomniane zostało wystawianie na domowej scenie *Wolnego strzelca*.

[...] w pokoju unosi się zapach hiacyntu, nikt nie dogląda, nie uważa. Chłopiec w jednej osobie jest: reżyserem i własną publicznością, udziela głosu wszystkim aktorom. Na małych, wąskich deszczułkach wsuwane są figury, a głos zza sceny [...] śpiewa pieśń obozujących myśliwych:

Cóż zrówna na świecie myśliwskiej swobodzie?
I komu przyjemniéy fortuna się śmieie?²²⁹

Wracając zaś do rysowanych papierowych lalek – nie można wykluczyć, że jakiś pręsiębiorczy wydawca z Londynu przypatrując się grom takimi

lalkami własnych pociech i tych z sąsiedztwa, wpadł na pomysł, by drukować nie tylko arkusze z pułkami żołnierzy, ale i z figurkami młodych dam oraz gentlemenów, arkusze z figurkami jak żywcem wyjętymi z magazynów poświęconych modzie i luksusowi, dodając na arkuszu kilka ubiorów na zmianę dla każdej z lalek. Pomysł londyńskich wydawców powtórzył na kontynencie Friedrich Johann Justin Bertuch (1747-1822), wydawca i literat z Weimaru, drukując w roku 1791 *Die Englische Modepuppe*.²³⁰ Szerzej droga od „lalek modnych“ do figur teatru papierowego przedstawiona jest w następnym fragmencie.²³¹

Papier, karton i drewno – były (i są) jedną materią teatru papierowego, drugą było (i jest) „ożywianie” materii, był ruch (przerywany, wznawiany, zatrzymany na moment, nieraz na dłuższą chwilę) – czyli zmiany dekoracji, przemieszczanie na scenie figur, znikanie postaci w zapadniach, unoszenie i opadanie kurtyn, zmechanizowane układy taneczne figur, ruchomy prospekt; suma do sumy: ruch, czyli nadawanie obiektom teatralnym pozorów życia, stwarzanie iluzji, że oto obserwatorzy bądź widzowie stykają się z trwającymi (prawie) nieprzerwanie metamorfozami, „optycznych rozrywek”. Za taką iluzją od długiego czasu gonili twórcy mechanicznych lalek, zegarów z ruchomymi figurami, mechanicznych szopek, etc. W pierwszych latach XIX stulecia miłośnicy ruchomych zabawek otrzymali kilka nowych. Można je określić jako „studia wstępne” do teatrów papierowych.

(1) Jedną z takich zabawek był obiekt, który przechowuje Städtisches Museum im Storchen w Göppingen w pobliżu Stuttgartu (fot. 28).²³²

Całość zabawki mieści się w drewnianym, oklejonym papierem pudełku z zasuwką.²³³ Znajdują się w nim malowane na kartonie i wycięte: domy, żaglowce, łodzie z wiosłarzami, drzewa, skały, wodne stworzenia



28. { MUSEUM GÖPPINGEN:
Ein bewegender Seehafen }

mityczne, jak węże morskie i – by posłużyć się terminologią sceniczną – prospekt z wymalowanym na nim otwartym morzem, ptakami, wieżami (jedna z nich mogłaby być latarnią morską), domami, nieboskłonem. Po wyjęciu wszystkich części składowych z pudełka wstawiało się dekoracje w nacięcia, zaś ruchome części w cztery szczeliny²³⁴ na zasuwce skrzyneczki. Po właściwym rozmieszczeniu wszystkich części bawiący się miał przed oczami z przodu

zabawki „ferm” wystawiający „technikę” budowli, statków, oraz innych części ruchomych. Po bokach widział skały i drzewa tworzące „kulisy” dioramy. Teraz zabawa mogła rozpocząć się. Dmuchał odpowiednio silnie na rozmieszczone – w teatrze papierowym nazywane ruchomymi dekoracjami – „zastawki”, czyli w tym wypadku na obiekty pływające, lub lekko poruszając drewnianym pudełkiem, bawiący się sprawiał, że figurki „nawodne” zaczynały „kołysać się”, czyli przez jakiś czas poruszać się wahadłowo z powodu przymocowanych do nich drutem ołowianych ciężarków.²³⁵ Imitowany w ten sposób ruch kołysania statków i łodzi

sprawił, iż uczestnik zabawy odnosił wrażenie oglądania prawdziwej scenerii portu i „poruszanej przez wiatr“ wody basenu portowego, a także żaglowców i łodzi. Na przedniej ścianie pudełka umieszczona jest winieta z ręcznym napisem: *Ein bewegender Seehafen* [Poruszający (się) port morski].

(2) Od samego początku stulecia postępu Georg Hieronimus Bestelmeier (1764-1829), hurtownik towarów galanteryjnych z Norymbergi reklamował inną zabawkę-port (fot. 29), większą od przechowywanej w Göppingen.²³⁶

Port morski, który jest wycięty w tekturowej przykrywce i pięknie pomalowany, długi na 30 cali, szeroki na 10 cali, jest ustawiany perspektywicznie zgodnie z rysunkiem, 6 dużych i małych statków ma przyczepiony od dołu ołów; jeśli teraz ułoży się je w wydrążone rynny, przemieszczają się same z siebie bardzo długo i w ten sposób ludzą oko, zwłaszcza z oddali, ale można też przepuszczać je tam i z powrotem, co wygląda bardzo zgrabnie. Kosztuje razem z pudełkiem 3 floreny 48 kr.²³⁷

W tym „porcie morskim” jednostki pływające wprawiane były w ruch wahadłowy także z pomocą ciężarków z ołowiu. Zanurzały się i wyłaniały z fal. „Dekoracje i figury” były płaskie, jak w teatrach z papieru. Z powodu braku kurtyny i portalu scenicznego łatwiej owe dekoracje i statki przyrównywać do wyposażenia teatrów papierowych z



29. { GEORG HIERONIMUS BESTELMEIER (KATALOG):
Ein Seehafen [Port morski], r. 1803 }

pierwszych lat obecnego stulecia niż do miniaturowych scen z lat trzydziestych XIX wieku, wszelako o bliskości obu rodzajów tych domowych rozrywek decyduje przede wszystkim **ruch**: kolebanie się łodzi, falowanie wód, mijanie się płynących żaglowców, jak w inscenizacjach barokowych oper i w widowiskach dawanych w mieszczańskich salonikach, ruch mogący „na jakiś czas przykuć uwagę patrzącego”. Nieruchomość, brak przemieszczeń w obrazkach, mogły doskwierać miłośnikom pudełek osobliwości.

(3) Dioramą teatralną, jedną z form pudełka osobliwości, które można nazywać bezpośrednim poprzednikiem teatru papierowego, była zabawka oferowana wiedeńczykom w pierwszych dziesięcioleciach XIX wieku przez wydawcę i handlarza drukami, Heinricha Friedricha Müllera (1779-1848).

„Las, gościniec i morze... Optyczna rozrywka z wieloma rytymi w miedzi, iluminowanymi i wyciętymi dekoracjami, figurami i zwierzętami, którą może z przyjemnością zabawiać się też samotna osoba.“ Na deszczułce pojedyncze dekoracje były wtykane w nacięcia w niej i na paskach papieru były przez nią przeciągane zwierzęta, figury, statki bądź powozy, „przez co te urocze widoki żywe zainteresowanie” zyskiwały.²³⁸

Uczestnicy tej zabawy (nawet „samotne osoby“) mieli do dyspozycji kolorowane i wycięte z miedziorytów „decoracye“, figury oraz „statki bądź powozy“ etc. – wszystkie płaskie, jak na scenach miniaturowych teatrów. Ciągnięte z pomocą pasków papieru „na deszczulce“ figury – to był już, jako żywo, sposób „inscenizowania“ nieożywionej materii znany z teatru papierowego.

Norymberga

O rosnącym zainteresowaniu zamożnej klienteli teatrami-zabawkami może świadczyć kilka informacji reklamowych zamieszczonych w tym samym katalogu Georga Hieronimusa Bestelmeiera z roku 1803 .



30. { GEORG HIERONIMUS BESTELMEIER (KATALOG):
Ein großes Theater [Duży teatr], r. 1803 }

zawiera drukowane moralne comoedie dla dzieci. [...] Można także mieć taki sam teatr dla całkiem dużych osób.²³⁹

Duży teatr, którym mogą bawić się dorosłe dzieci w wieku od 6 do 14 lat. Teatry te są tak urządzone, że można je rozstawić w dowolnym pokoju lub sali w ciągu 15 minut i ponownie złożyć; wszystkie coulissy i tym podobne ustawia się swobodnie na podłodze, bez konieczności wiązania czegoś ani konieczności wbijania w podłogę jednego gwoździa; każdą coulissę można czterokrotnie odmienić, przekształcając teatr w pokój, salę, ogród i las, dołączona jest też oprawiona książka, która

Oferowano więc teatry dla wstępujących pokoleń (fot. 30) i dla osób całkiem wyrosniętych,²⁴⁰ acz nie były to jeszcze sceny z papieru. Warto także zwrócić uwagę, że „czterokrotnie odmieniane“ dekoracje wyobrażające pokój, salę, ogród i las za niedługi czas będą należeć do podstawowych dekoracji drukowanych na arkuszach graficznych do zabaw teatrem papierowym. Już tu warto wspomnieć, że z przodu i z tyłu kulis teatrów papierowych nierzadko nalepiane były różne dekoracje, by móc jak najszybciej zmienić np. „ubogi pokój“ w „czarci jar“. Do teatru-zabawki z Norymbergi dołączona była książka z „comoediami“ dla młodych wykonawców. Obyczaj ten utrwali się przy teatrach papierowych z Wielkiej Brytanii, podczas gdy na kontynencie „zeszyty z repertuarem“ trzeba było nabywać oddzielnie. Interesujące, jeśli idzie o stan wychowania i edukacji dziewcząt i chłopców u początku nowego stulecia, jest w tym ogłoszeniu nazwanie sześciolatków „dorosłymi dziećmi“. Georg Hieronimus Bestelmeier w tym samym katalogu oferował zabawkę będącą jeszcze dokładniejszym „wstępnym studium“ do gier teatru papierowego.

Optyka w manierze teatru, z sześcioma figurami, które można przeciągać w tę i z powrotem oraz wyciętymi prospectami. Każda z optyk posiada dwa obrazy z 4 coulissami, z których jeden przedstawia ogród, a drugi świątynię słońca, można ją światłami pięknie i półprzeźroczystie

oświetlić. Z przodu jest brama z kratą, przez którą te obrazy prezentują się bardzo dobrze. Dzieci mogą grać małe comédie z pomocą tej optyki i w ogóle przyjemnie się przy tym zabawiać. Aby całość móc wygodnie spakować, można ją rozebrać, kosztuje z pudełkiem 4 fl. 30 kr. Kto chce mieć więcej niż 2 decoracye, płaci za każdą z 4 coulissami 56 kr., a za jedną figurę 9 kr. Mogę również do tej optyki dostarczyć decoracye i figury, które występują we *Flecie czarnoksiężskim*, by móc w niej przedstawiać tę sztukę en miniature.²⁴¹

Końcowa oferta była wyjątkową atrakcją dla miłośników ostatniego dzieła scenicznego Wolfganga Amadé Mozarta. Pojawia się pytanie, czy dwanaście lat po prapremierze *Flet czarnoksiężski* był już tak dobrze znany, iż trafił do dziecinnych pokoi? Czy też osoby dorosłe bawiły się „tą sztuką en miniature” jakby same były dziećmi? Przecież nawet w tytule katalogu zapowiadano, iż można w nim znaleźć obiekty interesujące dla „miłośników sztuk i nauk”. Być może była to wspólna zabawa dorosłych z dziećmi? W tym czasie i na tym miejscu także te



31. { GEORG HIERONIMUS BESTELMEIER (KATALOG):
Eine Optik auf Art eines Theaters [Optyka w manierze teatru],
r. 1803 }

pytania trzeba pozostawić bez odpowiedzi. Na ilustracji z katalogu (fot. 31) można wyraźnie dostrzec cztery pary kulis i prospekt. Być może dekoracja: świątynia słońca nawiązywała do kulis *Fletu czarnoksiężskiego* i była delikatną zachętą do nabycia pełnej dekoracji do opery dla zabaw z „optyką”. Tajemniczą pozostaje funkcja bramy umieszczonej w portalu obiektu. Nie można wykluczyć, że szło o wzmożenie zainteresowania bawiących się tym, co dało się widzieć tylko poprzez ogrodzenie. Być może brama miała też do odegrania jakąś rolę przy oświetlaniu kulis „optyki”. Wyróżnienie w tej ofercie opery Mozarta pozwala dostrzec jedną z bardzo wyrazistych zapowiedzi gier teatru papierowego z dekoracjami i figurami do konkretnych utworów teatralnych.

Razem z uznaniem przez mieszczaństwo teatru za rozrywkę odpowiednią dla tej, zajmującej coraz poważniejszą rolę w rozwiniętych gospodarczo społeczeństwach, warstwy, razem z akceptacją widowiska teatralnego jako przydatnego sposobu formacji młodych ludzi w środowiskach wolnych zawodów i drobnomieszczaństwa stopniowo ukształtowały się warunki dla domowej zabawy w teatr z papieru od przełomu stulecia światła i zawieruchy wojennej u początku XIX wieku – twierdzi Julia Berger.

Prywatności obecnie przypisywano większe znaczenie, jak do tego czasu i opracowywano specjalne zabawki dla dzieci, przeważnie z pędem do pedagogiki. Na produkcję teatrów papierowych można spojrzeć mając na uwadze ten rozwój. Dzieci mogły z pomocą owych małych teatrów, zwykle razem z dorosłymi, wystawiać w domu ulubione sztuki teatralne.²⁴²

W opracowaniach na temat teatru papierowego powtarzają się opinie, iż był on w początkach grą towarzyską dla dorosłych i stopniowo, dopiero od lat pięćdziesiątych XIX wieku, stawał się zabawą dziecięcą. Świadczenia nie potwierdzają tych opinii. Nim drukowane teatry papierowe trafiły do sprzedaży, w wielu domach dzieci same albo z pomocą dorosłych budowały tekturowe scenki-unikaty i tworzyły kartonowe figury. Historia teatru z papieru jako zajęcia dla rodziców i dla dzieci rozpoczęła się wtedy, gdy dorośli wybrali się z potomstwem do teatru miejskiego albo gdy na przykład chłopię oglądało z rówieśnikami widowisko jarmarcznej sceny lalkowej na wolnym powietrzu. A po powrocie z teatru, bądź z głównego miejskiego placu, o oglądanym widowisku nie mogło zapomnieć, tak samo zresztą, jak papa i mama albo ich krewni po wieczorze spędzonym w łożu. Wtedy dorośli wspólnie z potomstwem albo sami, malowali i konstruowali w domu scenę z kartonu, bądź też kupowali w sklepie z galanterią papierową arkusze graficzne, które w domowych warunkach zamieniały się w zabawkę, papierowy teatr. Domowe majsterkowanie miało miejsce i wówczas, kiedy teatrów z papieru było w bród, jak pokazuje przykład zabaw teatralnych Stanisława Wyspiańskiego, choć przy nim w trakcie tych zabaw matki z pewnością nie było. Na razie wszelako należy pozostać jeszcze czas jakiś przy wczesnych latach XIX wieku.

Drezno

Była wiosna roku 1813. W maju nieopodal Budziszyna zjednoczone pod francuskim dowództwem siły Cesarza, a pośród nich wojska saskie, heskie, badeńskie, wirttembergskie, bawarskie i Księstwa Warszawskiego starły się w armiach: pruską i rosyjską. Wygrana zjednoczonych nad aliantami pod Budziszynem prowadziła do trwającego niewiele miesięcy (i fatalnego dla Bonapartego w skutkach) zawieszenia walk. Mimo oficjalnego braterstwa broni między Francją i Saksonią przynajmniej część mieszkańców Drezna nie odnosiła się do sojuszników jak do przyjaciół.

Francuzi byli nienawidzeni jak śmierć, spodziewano się po nich wszystkiego i wierzono we wszystko. Zaprawdę nie, nie były to czasy dla myśli człowieka wolnego.²⁴³

Saskie miasto rezydencjalne pełne było wojska. Napoléon I również kwaterował w Dreźnie. Czy ciągle budził podziw pośród „oświeconych“ w innych niemieckich krajach, jak przed siedmiu laty u wykładowcy uniwersyteckiego Georga Wilhelma Friedricha Hegla (1770-1831)?

Widziałem cesarza, tego ducha świata, wyjeżdżającego z miasta na rekonesans. To doprawdy wspaniałe uczucie zobaczyć takiego człowieka, który, skoncentrowany tu i teraz, siedząc w siodle, sięga ku światu i zapanowuje nad nim.²⁴⁴

Za Cesarzem do miasta nad Łabą prócz najlepszych sił aktorskich scen paryskich ściągnął także teatr marionetek.²⁴⁵ Brak sympatii dla Francuzów nie musiał oznaczać niechęci do paryskiego teatru lalek.

Czegoś doskonalszego jeszcze nie widziano i każdy, kto znalazł czas i spokój, delectował się nim. [...] Nigdy jeszcze nie byliśmy w teatrze [...]. Podobały nam się [...] udekorowana sala, żyrandol, mnogość ludzi, malowana kurtyna, którą wzięliśmy za ścianę. Przyjmowałem połączenie tego wszystkiego za sam spektakl i siedziałem na swoim miejscu w bardzo przyjemnym nastroju. Na początku uwertury mój brat i ja spojrzeliśmy na siebie znacząco. Uznaliśmy, że ten spektakl jest naprawdę pańską rozrywką. Któż jednak zdołałby opisać nasze zaskoczenie, kiedy oto zadzwoniono, różnobarwna ściana na naszych oczach została zwinięta do góry i tym samym dopuściła swobodny wgląd na najwspanialsze pałace. Widzieliśmy na przemian Jeruzolimę i Betlejem [...].²⁴⁶

Tak Wilhelm von Kugelgen (1802-1867), malarz i literat, wspominał jedno z ważnych dla niego wydarzeń z lata roku 1813 spędzanego w Dreźnie. Jako dziesięcioletek pierwszy raz, w przerwie działań wojennych, zobaczył wspólnie z rodzeństwem widowisko teatralne nie bardzo lubianych w mieście Francuzów. Pokazywano na scenie króla Heroda i Mord Niewiniątek. W niespokojnym czasie bitew i rozejmów, tysiące poległych w boju pod Budziszynem i tysiące rannych, paryscy lalkarze chcieli zapewne być w pobliżu najwyższej władzy, co dawało im nadzieję na spokojne dni i godziwy zarobek. Mord Niewiniątek jako temat przedstawienia wiązał się wprawdzie z okresem Bożego Narodzenia, ale w czasie wojennego chaosu zdawał się dobrze pasować nawet do letniej pory roku. Biorąc zaś dodatkowo pod uwagę wysokie ceny biletów na widowiska francuskich lalkarzy,²⁴⁷ pozostawanie i granie w Dreźnie jawiło się im zapewne jako ze wszech miar bardziej rozsądne, niż – nie całkiem bezpieczna – podróż wiodąca na powrót do Francji przez niemieckie księstwa i księstwka.

Po wizycie w teatrze na widowisku marionetkarzy z Paryża chłopiec postanowił odtworzyć w miarę sił oglądany spektakl w domu. Trudno sobie przedstawić lepszy przykład wpływu scen publicznych na powstanie i rozwój miniaturowego teatru z papieru.

W domu nie było nic pilniejszego, jak powtórzenie tego wszystkiego. Został skonstruowany teatr, wycięty z kartonu, sklejony, pomalowany. Na papierze nutowym namalowałem króla Heroda i tych, którzy pozostali mi w pamięci, czyściutko wyciąłem figury. Potem nastąpiło przedstawienie rzezi niewiniątek. Rodzeństwo było publicznością i zarazem orkiestrą. Mój brat wargami naśladował głos trąbki i bębnił po brzuchu, także mała siostra muzykowała dzielnie, aż zadzwoniłem i spektakl rozpoczął się.²⁴⁸

Prócz zajmującej domowej rozrywki wynikającej z mordowania niewiniątek, zabawa teatrem papierowym była dla małego Wilhelma korzystna pod innymi także względami. Zaczął tworzyć własne próby dramatyczne. Niewiniątka na dłuższą metę nudziły chłopca.

Zacząłem rozwijać własne pomysły i dopiero teraz rzecz stała się dla mnie prawdziwą podniętą. Zostałem słynnym lalkarzem wśród podobnych do mnie, nawet Margarete nie omieszkała mnie oglądać z *assez bien* i *fort jolii*! A ponieważ wszystkim musiałem zajmować się

sam, tekstem, malunkami i spektaklem, to odnosiłem w każdym razie także korzyści z tych zabaw.²⁴⁹

W taki sposób chłopiec mający w przyszłości zostać malarzem zajmował się teatrem z papieru w roku bitwy pod Lipskiem, dobrych kilkanaście lat wcześniej nim sceny z kartonu można było nabywać w niemieckich krajach a to w księgarniach, a to w galeriach z drukowanymi obrazkami, a to w składach zabawek. Nim teatry papierowe trafiły do składów z prezentami i do księgarń, trzeba było sobie radzić samemu – jak to miało miejsce w domu poważanego obywatela Drezna. Ojciec małego „dyrektora teatru“ był profesorem w drezdeńskiej akademii pięknych sztuk.²⁵⁰ Lato roku 1813 nie zapowiadało spokojnej jesieni. W połowie sierpnia profesor w pośpiechu opuścił z rodziną stołeczne miasto.

Ballenstedt

Saksońscy *refugiés* znaleźli schronienie w leżącym u stóp gór Harzu miasteczku Ballenstedt, w domu dawnej uczennicy profesora. Od roku 1796 z Ballenstedt, miasta również, jak Drezno, rezydencjalnego, Alexius Friedrich Christian von Anhalt-Bernburg (1767-1834) rządził księstwem, którego był władcą i panem. By pozostać przy teatrach-zabawkach: przypadek sprawił, że pewnego popołudnia Wilhelm von Kugelgen z bratem zostali zaproszeni do górującego nad miasteczkiem zamku na herbatę i do zabawy z następcą książęcego tronu. Następcą, Alexander Carl von Anhalt-Bernburg (1805-1863), blondyn o delikatnej cerze, był chłopcem młodszym od Wilhelma o trzy lata. Oprócz ołowianych żołnierzyków, kręgli do gry i bąków kręcących się w koło miał swojego, żyjącego na zamkowym podwórku, lisa, którego wspólnie tego popołudnia oglądano. Wspominający nie napisał nic o sierści zwierzęcia. W poważnym opisie licentia poetica powinna być wykluczona, wszelako w drodze wyjątku dozwolone jest – chce się wierzyć – wysunięcie ostrożnego przypuszczenia, iż być może sierść lisa w słońcu złociła się. Po odwiedzeniu złotego lisa nadszedł *tee time*.

Gdy herbata została wypita, skierowano nas, dzieci, do sąsiedniego przedpokoju, gdzie dostępne były wszelkiego rodzaju zabawki. Między tymi przedmiotami pociągał mnie, jako rzeczoznawcę, mały teatr lalek ze wspaniałymi figurkami i dekoracjami. Księżę przyzwolił na widowisko sceniczne.²⁵¹

Wilhelm fachowym okiem dyrektora własnego domowego teatru dokonał przeglądu dekoracji i lalek.

Znalazłem tylko współczesne figury, żadnych bohaterów, rycerzy i zbójców; więc zdecydowałem się przedstawić komedię. Kasper i Christel, bezczelni słudzy chorego pana, powinni go tak długo rozdrażniać impertynencją, swarami i krnąbrnością, dopóki w nadmiarze gniewu nie wyrzuci on ich obojga przez okno. Zakończenie, które zapowiadało mi się jako efektowne. Księżę i mój brat siedzieli już na swoich miejscach, poprosiłem tego ostatniego o rozpoczęcie uwertury.²⁵²

Słyszac dźwięki introdukcji – raczej należałoby napisać – słyszac „bębnienie po brzuchu” oraz inne odgłosy i szумы wydawane przez „orkiestrę” mały księżę począł śmiać się do rozpuku.

[...] podciągnąłem kurtynę i sztuka rozpoczęła się. Pojawił się chory pan, narzekał na swoje cierpienia i nawoływał Christel. Wtedy księżę parsknął na nowo. Nie słyszał jeszcze owej, niezwyklej w jego okolicy,

abbreviatury i jego śmiech powtarzał się tak często, jak często wymieniane było to imię.²⁵³

Wokół ścian „antyszambry“, w której chłopcy bawili się teatralnymi lalkami, biegła galeria. Nagle oba skrzydła drzwi na galerii zostały otworzone. Ukazał się w nich panujący, a za nim więcej osób.

Książę-dziedzic korony podskoczył, gdy wszedł jego ojciec i wszyscy trzej stanęliśmy w najgłębszą uniżonością przed najjaśniejszym panem, który zadał mi kilka pytań i kazał kontynuować moją grę.²⁵⁴

Cóż jednak począć, kiedy w tej sytuacji cały zapał do gry małego „dyrektora teatru” minął, jak ręką odjął. Trema panoszyła się z każdą sekundą coraz bardziej i bardziej, a niechybna kara za nieudane widowisko krępowała improwizatora jeszcze silniej.

Grałem z pogardą dla śmierci dalej, ale książę nie śmiał się już przy magicznym słowie Christel, a ponieważ pozostali na dodatek głośno rozmawiali, wszelkie myśli opuściły mnie. Bez doprowadzenia do jakiegokolwiek rozwoju [akcji – Z. M.] kazałem kurtynie opaść, deklarując spaliwszy raka i z płonącymi oczami, że utwór się skończył.²⁵⁵

Nawet w książęcych teatrach dawane były i bywają raz mniej, raz bardziej udane spektakle. Należy ufać, że zwrotu „nie takie premiery się kładło” mały dyrektor nie musiał sobie później przyswajać. Wilhelm von Kugelgen nie zanotował w swych wspomnieniach, czy lalki z teatru małego księcia były płaskie i z papieru. Być może nie był to teatr papierowy sporządzony przez nadwornego malarza i nadwornego stolarza, a jeden z tych rzemieślniczych produktów, jakimi handlowali panowie Bestelmeier i Catel, zwłaszcza, jeśli pamiętać, że aktorem trupy małego księcia był – pośród innych – Kasper, figura w teatrze papierowym mało znana.

Przy kolacji w arystokratycznym towarzystwie mały Wilhelm krojąc bułeczkę dla następcy tronu przeciął sobie „ostrym, jak trucizna nożem” palec. Opatrzony przez wezwanego na pomoc dworskiego lekarza, z pańskiej siedziby został wyprawiony z bratem do domu, w dół do miasteczka. Tak skończyła się trzecia tego lata przygoda teatralna chłopca. Najpewniej nie przypuszczał wtedy – tu licentia poetica nie jest potrzebna –, że los zwiąże go z tym właśnie miastem rezydencjalnym na długi czas. Dwadzieścia lat później, w roku 1833, zamieszkał, jako malarz nadworny księcia Anhalt-Bernburg, w Ballenstedt i został tam do końca życia. Po kolejnych dwudziestu latach, od roku 1853 opiekował się cierpiącym na schizofrenię księciem Alexandrem Carlem, znanym artyście od onego czasu, kiedy późnym latem wspólnie bawili się w teatr. Na teatrze wojny jesienią tamtego 1813 roku Napoléon I poniósł klęskę. Oslaniając odwrót Cesarza w czasie przegranej „bitwy narodów” pod Lipskiem pewien ranny książę i jednodniowy marszałek cesarstwa utonął w Elsterze.²⁵⁶ *Refugiés* mogli wrócić do Drezna.

Berlin

Wspomniany już Carl August Heinrich Kühn, starszy brat znanego w późniejszych latach wydawcy teatrów papierowych Gustava Leopolda Kühna (1794-1868), działającego w Neuruppin, był człowiekiem wielu talentów. W roku 1805 otworzył w Berlinie przy Breitestraße N° 25

handel książkami i papierem.²⁵⁷ Sprzedawał w tym sklepie także zabawki. W danym na początku grudnia roku 1814 gazetowym ogłoszeniu zachęcał do kupowania, pośród innych towarów, teatrów-zabawek.

W nadchodzącym czasie Bożego Narodzenia nie zaniedbuję sposobności polecenia się zarówno z pełną gamą różnych artykułów, które są szczególnie odpowiednie na prezenty bożonarodzeniowe dla dorosłych i dzieci, ale także z wszelkiego rodzaju zabawkami. Dlatego znajdują się u mnie: [...] duże i małe teatry z prostym mechanizmem zmiany dekoracji, [...].²⁵⁸

Przyniosłoby pożytek wiedzy o teatrach papierowych, gdyby działanie tego „prostego mechanizmu“ było w anonsie choć po części opisane, gdyby na podstawie takiego szkicu dało się ustalić jakiś wpływ na konstrukcję scen z kartonu. Być może w przyszłości zostanie odkryty opis albo rysunek tego mechanizmu. Zapewne nie chodziło w tym wypadku o mechanizm zmiany otwartej, jaki zastosowano w teatrze-modelu Dalbergów, gdyż o nim nie sposób powiedzieć, że jest „prosty“, że jest łatwy. Gdyby tak było, przejęto by zapewne ten sposób zmiany dekoracji do teatrów papierowych. Wszelako mechanizmów otwartej zmiany kulis teatry papierowe wykonywane przez rzemieślników, a czasem i fabrycznie, niestety nie znały. Stanowiłoby to zapewne wielką atrakcję miniaturowych widowisk. Teatry Pana Kühna (nie mylić z bratem z Neuruppin) zapewne nie były wyposażone w mechanizm „zmiany (otwartej) dekoracji”. Niestety, nic bliższego o tym mechanizmie w obecnym czasie nie sposób powiedzieć. Małym epizodem w życiu zawodowym Carla Kühna było drukowanie w latach 1820 - 1825 arkuszy graficznych o rozmaitej tematyce. U początków tej właśnie działalności wydał on dwa arkusze z figurami dla teatrów papierowych.²⁵⁹

DOPISEK

Wenecja



32. { MINIATUROWY PAPIEROWY MODEL
TEATRU LA FENICE (WENECJA) }

Teatry-zabawki oraz teatry-modele cieszyły zamożnych amatorów miniaturowych i w późniejszym czasie. Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949), szlachcic z Granady kupił w roku 1892 Palazzo der Pesaro przy Campo San Beneto w Wenecji. Mariano Fortuny był grafikiem, malarzem oraz architektem wnętrz, projektował tkaniny, zajmował się scenografią, rzeźbił, zbierał dzieła sztuki. Na wyspie Giudeca miał fabrykę, w której wytwarzano zamsze, brokaty i plisowany jedwab. Materiały z jego wzorami można w mieście kupić do obecnych dni. Po śmierci artysty pałac ze zbiorami przypadł miastu. Pośród nich znajduje się teatr-model z systemem oświetlenia *en miniature* do

domowych prób inscenizacji oper Richarda Wagnera. Warto tu przypomnieć, że teatrem-modelem, który spełniał podobną funkcję, to jest służył artyście do próbowania efektów świetlnych przy dekoracjach

operowych, posługiwał się w Kalifornii David Hockney u schyłku XX stulecia.²⁶⁰ W obecnej dobie miłośnik sztuki może w Wenecji nie tylko nasycić się freskami Giandomenica Tiepola, nie tylko wywieźć w odległą stronę kupon plisowanego jedwabiu z wzorem, jaki mu nadał Mariano Fortuny, ale też zabrać ze sobą nawet Gran Teatro La Fenice... w postaci minimodelu z kartonu.²⁶¹ *Il teatrino* odtwarza ściany budynku opery (fot. 32) z jej schodami wejściowymi,²⁶² kratami, kolumnami, oknami, balkonem, umieszczonymi w niszach nad balkonem figurami:



33. { MODEL TEATRU LA FENICE (NA „WROTACH WEJŚCIOWYCH” MUZY: TANCA I MUZYKI) }

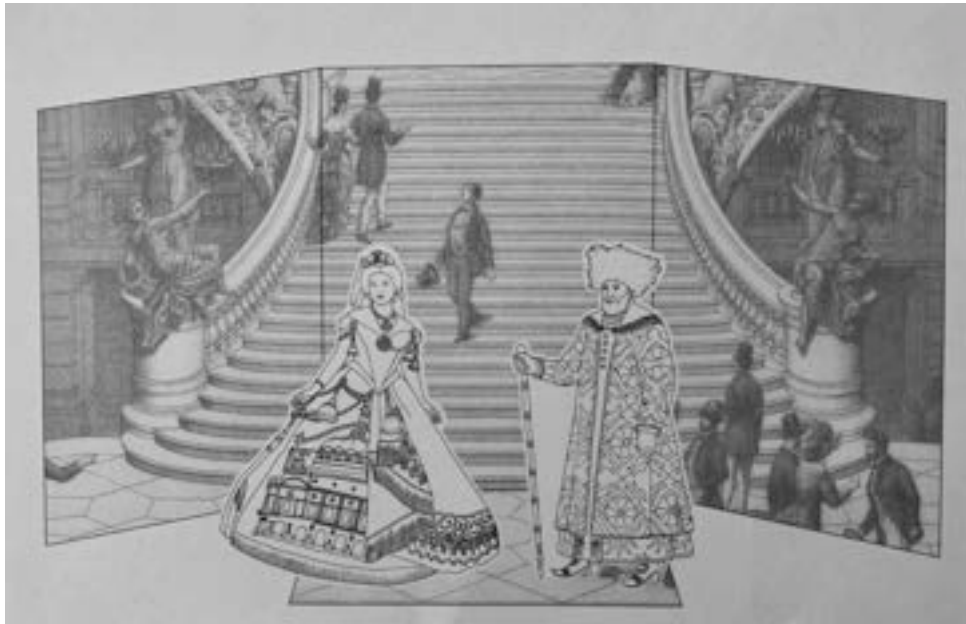
Terpsichore i Melpomene oraz centralnie umieszczonym napisem: SOCIETAS MDCCXCII²⁶³ na fasadzie, będącej zarazem bramą, po otwarciu której oczom obserwatora mogącego odnosić wrażenie, iż siedzi w łożu honorowej, odsłania się widownia z pięcioma piętrami łoż i widokiem na rozbudowany portal sceniczny z płaszczem Arlekina i charakterystycznym dla włoskich scen zegarem w górnej części portalu (fot. 33). Na scenie widać „dekorację pałacową”. Do kanału orkiestry nie weszli jeszcze muzycy, ale widzowie zajęli już miejsca w rzędach i w łożach. „Inscenizacja” tej pamiątki z weneckiego teatru nieco szwankuje, bo orkiestra przebywa pewnie jeszcze w bufecie, ale na tylnym planie odsłoniętej sceny ukazało się już widzom pięcioro wykonawców. Miłośnik teatru szybko zapewne o tej niedoskonałości zapomni. Po wyjęciu z pudełka wyciętych części modelu należy je odpowiednio pozaginać, wysztancowany portal sceny wetknąć w widoczne nacięcia i tym sposobem kartonowe ściany budynku nabierają stabilności. Wtedy może nastąpić otwarcie „wielkiej bramy” odsłaniającej pełny czar teatru-feniksa. Urzekł on Igora Strawieńskiego (1882-1971), także wielu innych artystów i bardzo, bardzo wielu widzów. Ten drobiazg z kartonu wywieziony z Wenecji poświadcza, że teatry-zabawki, a także teatry-modele w ciągu trzech następujących po sobie stuleci wciąż od nowa dawały i dają radość amatorom, choć w dobie miniaturyzacji podobne *teatrini* – nie tracąc wiele ze swej atrakcyjności – przybierają coraz skromniejszą postać.²⁶⁴ W XXI wieku na teatr-model (z papieru) może sobie pozwolić nawet osoba z niepokąźną sakiewką.



34. { VERLAG ANTON PATERNO²⁶⁵: FERDINAND RAIMUND JAKO MIOTLARZ (ACHENMANN) }

A(4).
OD KART OKOLICZNOŚCIOWYCH
DO ARKUSZY Z FIGURAMI
TEATRU PAPIEROWEGO

Grafika użytkowa
(z przełomu XVIII i XIX wieku)



35. { OPERA NATIONAL DE PARIS: KOSTIUM MUZY ARCHITEKTURY Z *Orfeusza w piekle* (r. 1988) I KOSTIUM BOJARA Z OPERY *Taras Bulba* (r. 1933), W TLE LE GRAND ESCALIER DU PALAIS GARNIER }

EKSKURS: *Opéra, Côté Costume*

Opéra National de Paris ma bogatą kolekcję kostiumów, która urosła dzięki przedstawieniom śpiewanym i tańczonym na tej scenie przez ponad sto lat. W roku 1995 Palais Garnier otworzył swoje drzwi dla wystawy poświęconej kostiumom z miejscowych zasobów do widowisk operowych i baletowych.²⁶⁶ Z tej okazji wydano katalog²⁶⁷ oraz – pod tym samym tytułem – teczkę z ośmioma papierowymi lalkami,²⁶⁸ nawiązując do drukowanych „lalek modnych” cieszących się popularnością od początku XIX wieku i zarazem do „aktorów” teatru papierowego. Zabawa papierowymi lalkami przebiegająca w różne stroje przetrwała w europejskich domach długie lata. W wybranych kręgach do niedawna cieszyła się wzięciem, jak na to wskazują arkusze z lalkami wydrukowane w związku z paryską wystawą z roku 1995 i dalej cieszy się popularnością, zwłaszcza na obszarze oddziaływania kultury anglosaskiej. Zebrane w teczkę figury są czarno-białe – przeznaczone do kolorowania i wycięcia. Przedstawiają panie i panów w kostiumach do spektakli operowych i baletowych z trzech stuleci.²⁶⁹ Palais Garnier znany jest nie tylko ze swych inscenizacji, ale i z monumentalnych schodów w wielkim foyer. Tu architektura sama w sobie jawi się jako „teatralna machina” służąca zaspokojeniu chęci oglądania i przyjemności z niej płynącej. Na wewnętrznych stronach teczek z lalkami przedstawione są owe schody teatralnego pałacu przy Place de l’Opéra (fot. 35). Po przygotowaniu figur i po ustawieniu teczek w pionie można prezentować na przykład figurę mężczyzny w kostiumie żołnierza z *Kobiety bez cienia*²⁷⁰ obok figury tancerzki w paczce z *Kopciuszka*,²⁷¹ etc. mając w tle imponujące schody. Zabawa papierowymi lalkami może trwać w najlepsze, jak za dawnych lat.

Adwent roku 1793 zbliżał się ku końcowi. W zaułkach królewskiego miasta Neapolu coraz częściej rozlegał się śpiew:

Dormi, non piangere,
Gesù dilitto,
Dormi, non piangere,
Mi Redentor...²⁷²

Wezuwiusz milczał. Pewnie niewielu poddanych Ferdinanda IV (1751-1825) wiedziało, że 12 grudnia zmarł Giuseppe Sammartino (1720-1793). Bodaj nikt poza nim, wcześniej ani później, nie tworzył w Neapolu piękniejszych figur szopkowych. Stajenki z drewna, z korka albo malowane na papierze i ze starannością wycięte rozstawiano, jakby nic się nie stało, w straganach na sprzedaż, a do podziwiania rozmieszczano nawet w gospodach i extra muros – na płaskich dachach. *Presepia* zapowiadały nadchodzące dni radości.

Karty
noworoczne

W adwencie tego samego roku ponad tysiąc kilometrów na północ od Neapolu, w cesarskim mieście Wiedniu Nikolo²⁷³ gotował się do odwiedzania dzieci w zamożnych i nawet w mniej zamożnych domach. Kilka tygodni wcześniej handlarz sztuką Johann Hieronymus Löschenkohl (1753-1807)²⁷⁴ w ulotce reklamowej proponował klientom trzysta dwadzieścia trzy karty z życzeniami na rok 1794 „zarówno poważne, jak i żartobliwe”. Wszystkie były specjalnie ponumerowane i uporządkowane alfabetycznie.²⁷⁵ Ten i podobne druki ulotne mówiły niejedno o życiu towarzyskim oraz rozrywkach mieszkańców Wiednia około Bożego Narodzenia w ostatnich latach wieku świateł. Dobrze sytuowani poddani cesarscy od Brodów do Bregenzy mogli cieszyć się takimi drobiazgami, jak owe karty z życzeniami słanymi przez umyślnego albo wręczanymi osobiście na Nowy Rok, bądź z innych okazji. Neapolitańczycy natomiast wiele uwagi, jak w każdym adwencie, poświęcali szopkom. Pewnie już mało kto w mieście pamiętał, że trzy lata wcześniej dwory: neapolitański, wiedeński i florencki połączone zostały ścisłymi węzłami rodzinnymi.²⁷⁶ Publiczność wiedeńska zajęta przygotowaniami świątecznymi, a pośród nich wyborem kart na Nowy Rok, być może wcale nie wiedziała, co w tym samym czasie działo się w Warszawie. „Potencja” z Wiednia nie uczestniczyła w drugim rozbiore Rzeczypospolitej. Cóż mówić o wypadkach w „odległym kraju”, jeśli nawet wobec krwawego wydarzenia w Paryżu jesienią roku 1793 nie tylko mieszkańcy stolic europejskich pozostali bezradni, także koronowane głowy zdawały się nie przyjmować tego faktu do wiadomości. Wyjątkiem był Franz II (1768-1835).²⁷⁷

Niepewność zmroziła w adwencie roku 1793 oddalone o dwa tysiące kilometrów od Neapolu królewskie miasto Warszawę. Cały *paese lontano* zamarł w oczekiwaniu. Wprawdzie w stolicy kraju w domu przy zbiegu ulic Freta i Długiej po dziesiątym dniu grudnia Rafał Cavoletti (?-?) mógł pokazywać „jasełka”, ale pod surowymi warunkami, by

porządek, skromność i przystojność zachowano, hałasów, tumultów nie było, i aby oficer od chorągwi [marszałkowskiej] i instygator wolne miał wejście.²⁷⁸

Warszawianie chcący zagłuszyć złe myśli mogli napatrzeć się, jak Heroda w szopce dostawał w szpony czart. Warto zaznaczyć, że jeszcze przed adwentem amatorzy sensacji i mocnych wrażeń mogli zaspokoić swój głód oglądania, udając się do teatru w Pałacu Radziwiłłowskim.

W listopadzie r. 1793 teatr był schronieniem gabinetu figur woskowych przywiezionych z Paryża, gdzie szczególnie polecano uwadze publiczności „Marata w wannie zabitego przez Charlotte Corday”.²⁷⁹

U schyłku XVIII stulecia bieda i luksus żyły obok siebie, a bieg wypadków o dziwo właśnie w czasie adwentu wielu z tych lat nabierał tempa nie tylko w sferze polityki i związanych z nią walk, ale też w obyczajach codziennym, w sztuce, w tym w sztuce graficznej. Jakby na przekór bitwom, kampaniom, rozejmom przyspieszenie objawiało się także w cywilnych drukach ulotnych, w nowo wydawanych czasopismach, w życiu teatru. Bardzo dynamicznie rozwijała się działalność rytowników. Powstawały „**zmechanizowane**” **karty okolicznościowe, lalki do wycinania z papieru, arkusze z portretami aktorów**. Figury do gier w teatrze papierowym znalazły się na rynku wrażeń w stolicy cesarstwa naddunajskiego prawie równocześnie z drukami przedstawiającymi aktorów w konkretnych rolach. Malowane na kartonie figury szopek już od lat cieszyły sycylijskich arystokratów oraz wielu i plebejskich, i dobrze urodzonych parafian w Szwabii.²⁸⁰ Nowa zabawka: lalka z kartonu do ubierania dawała radość „młodym białogłowom”, paniąkom i chłopcom najpierw w Anglii, potem w Bawarii, a następnie w innych częściach kontynentu.

Wiedeń już od szeregu lat dostarczał odciskanych papierów, bordiur, ornamentów, etc. w różnych kolorach, także w złotym i srebrnym, i w najwyższej doskonałości.²⁸¹ Miasto stawało się w ostatnim dziesięcioleciu XVIII wieku jednym z europejskich centrów popularnej grafiki drukowanej. Trzeba dodać, iż modę na przekazywanie kart z życzeniami odnowił tu przed niewielu laty właśnie Johann Hieronymus Löschenkohl proponując wyszukane, nowe w charakterze i wykonaniu, wcześniej niespotykane produkty miejscowych rytowników i drukarzy. Zwyczaj obdarowywania się kartami noworocznymi znano w mieście przynajmniej od XVII wieku.²⁸² Dawne karty nie były tak wykwintne, jak propagowane przez Johanna Hieronymusa Löschenkohla. Nadał on swoim drukom szczególnego blasku, zainspirowany przez pochodzące z Francji – i już w eleganckich kręgach nad Dunajem używane – bilety wizytowe.²⁸³ Zaradni kupcy, rytownicy i wydawcy, a między nimi Lukas Hochenleitter (1748-1796), Thomas Lang (1749-1812),²⁸⁴ Joseph Frister (1758-1832)²⁸⁵ oraz Johann Hieronymus Löschenkohl trafnie i szybko rozpoznali nowe upodobanie wiedeńczyków. Niektóre ze stosowanych w tych pracach chwytów graficznych oraz tricków „inżynierii papierowej” znalazły w późniejszym czasie zastosowanie przy szkicowaniu i przysposabianiu do gry figur, a także w malowaniu dekoracji, jakich używano w teatrach papierowych. Nie można więc nie poświęcić kilku uwag produktom rzemiosła wrażeń, które były wzorami dla rozwiązań stosowanych z powodzeniem na scenach z papieru. Z oddalenia wiedeńskie karty z życzeniami, także inne produkty galanterii papierowej z innych miast i z ostatnich lat oświeconego wieku oraz z lat późniejszych zdają się mieć niewiele wspólnego z figurami teatrów papierowych. Jednakże dokładne przyjrzenie się tym drukom pozwala na obronę tezy przeciwnej.

Johann Hieronymus Löschenkohl anonsował własne produkty jeszcze w latach osiemdziesiątych zbliżającego się ku końcowi stulecia. Na dzień przed Sylwestrem roku 1786 można było przeczytać w „Wiener Zeitung”:

Ponieważ moda wzajemnego składania życzeń tylko z pomocą suchego zwrotu: wesołego Nowego Roku dosyć się zużyła i stosują go jedynie ci, którym nic innego nie przychodzi do głowy, a we Francji, Anglii i niemieckiej Rzeszy rozwija się zwyczaj wzajemnego składania życzeń szczęścia na kolejny rok w pełnym sensu wierszu, to wierzę, iż mieszkańcom Wiednia będzie przyjemnie, gdy im zaproponuję podobnie wytworne, delikatne, dopasowane do wszystkich okoliczności, poetyckie życzenia noworoczne w arkuszach, ale także pięknie iluminowane i z dobranymi oprawkami oraz alegoriami drukowane po części na jedwabiu, a w części na papierze. By dostosować się do smaku wszystkich amatorów, mogą oni mieć te poetyckie powinszowania na Nowy Rok nie tylko w w języku niemieckim, ale także we francuskim [...].²⁸⁶

Karty z
alegoriami

Jeśli idzie o alegorie, to razem z reformami cesarza Josepha II (1741-1790), w dużej części ograniczającymi prawa Kościoła katolickiego, razem z podporządkowaniem władzy cesarskiej klasztorów albo kasacjami tychże, zamykaniem świątyń i miejsc pielgrzymkowych, zakazem ustawiania szopek, likwidacją wielu gier o Narodzeniu Pańskim, w związku z taką polityką panującego wobec Rzymu – nie zapobiegła jej nawet wizyta Piusa VI w Wiedniu²⁸⁷ – trudno się dziwić, że z kart na Nowy Rok zniknęło Dzieciątko. Jego miejsce zajął Amor,



36. { AMOR NIESIE WIANEK I NA PROPORCU ŻYCZNIĄ SZCZĘŚCIA I ZDROWIA, KARTA WYTŁACZANA (W MANIERZE „BISKWITOWEJ“), WIEDEŃ ok. 1790/1800, 7,7 cm x 5,7 cm }

także na kartach wytłaczanych (fot. 36).²⁸⁸ Nie był to wszakże barokowy *amor aeternus* (jako znak wiecznej miłości), ale Kupid czyniący psoty strzałami z przypadku i na oślep albo polewający płonące serce wodą z konewki. Z czasem na kartach zamiast bożka ostały się jedynie łuk i strzała. Także kotwica i krzyż, także płonące serce uległy „sekularyzacji”. Stawały się na tych wyzwolonych z „kościelnych pęt” grafikach znakami nadziei pokładanej nie w Opatrzności, a w bliźnich i wyrazem miłosnego do nich przywiązania. *All you need is love!* Wtedy można było ciągle jeszcze zapisać tę ideę i tak: *omnia vincit amor*.

„Lalki
modne”

Wiedeń w roku 1790 miał około dwustu tysięcy mieszkańców. Podsycanie mody na karty noworoczne wiązało się ze znacznymi przychodami.²⁸⁹ Im zabawniejsza była proponowana karta, zaopatrzona

w wyraziste alegorie, im bardziej skomplikowana i wyrafinowana w technice papieru i jakości wykonania - tym szybciej znajdowała nabywców. Wiedeń dyktował u końca XVIII stulecia, a i później we wschodniej i południowej Europie nie tylko modę na nowe granice, ale i na „ruchome“ karty z życzeniami (fot. 34). Czy moda ta dotarła wczesną zimą roku 1793 do Neapolu, w którym żyło wtedy około czterechset tysięcy królewskich poddanych oraz do Warszawy z jej około stu tysiącami mieszkańców?²⁹⁰ Pytanie to musi obecnie pozostać bez odpowiedzi. Pewnym jest, że już dwa lata wcześniej w czasie adwentu w Weimarze i okolicach można było nabyć inną nowość, zabawkę z papieru – *Die Englische Modepuppe*. Skąd wzięła się taka, a nie inna jej nazwa?

Pierwsza lalka do ubierania z papieru, która produkowana była seryjnie, pochodzi z Anglii i z roku 1791. Justus Bertuch z Weimaru, który ten nowy wymysł zapowiadał w swoim „Journal des Luxus und der Moden”, wydał współcześnie jej niezbyt tanią imitację.²⁹¹

Podczas adwentu roku **1792**²⁹² w Norymberdze (przy „breiten Gasse”) była do nabycia „w umiarkowanej cenie” *La poupée angloise a diverses modes, Habillemes Coifures et port-d'habits* (fot. 37). Twórca papierowej lalki w anonsie prasowym z początku grudnia składał czytelnikom „oferę podarków na Boże Narodzenie” dla chłopców, i dla panów, i dla pań.

- 1) Lalka koń angielski, zupełnie nowa zabawka dla małych chłopców [...] do nabycia za 1 fl. 24 kr.
- 2) Lalka angielska, nowa zabawka mody dla młodych białogłów, z rozmaitymi nowymi modami: ubrania i stroje z drukowaną instrukcją za 1 fl. 15 kr.
- 3) To samo dla płci męskiej z nowej mody ubiorami i innymi charakterystycznymi strojami, które są bardzo przydatne do zabaw w towarzystwie i zapewniają różnorodną rozrywkę za 1 fl. 15 kr. Wyjątkowo subtelnie iluminowane w kolorowych portfelach ze złotymi obwódkami, sztuka po 2 fl.²⁹³



37. { JOHANN LUDWIG STAHL:
La poupée angloise, 1792 r. }

Był to czas, w którym ogromna większość ludności Europy tkwiła w przekonaniu, że istnieją dwie płcie. Dla potomstwa obu płci przeznaczano stosowne dla nich i dla wieku dzieci zabawki. Konika otrzymywali chłopcy, a dziewczęta i panienki – lale. Jeszcze około sto pięćdziesiąt lat później Rhoda ‘Dodie’ Helen Masterman (1918-2009), ilustratorka i malarka posunęła się do kolportowania twierdzenia: *toy-theatres are for boys, dolls for girls*.²⁹⁴ Wracając zaś do „lal modnych“ z Norymbergi: w kopercie (w „portfelu”) z tytułową winietą znajdowała się stworzona na papierze lala przedstawiająca młodą damę w bieliźnie. Prócz lalki w kopercie na czterech kartach umieszczonych było sześć różnych ubiorów składających się z kilku części: suknia od parady, habit zakonnicy, kostiumy ludowe, lekki, elegancki szlafrok.²⁹⁵ Komplet ubiorów i pannę modną i takiegoż kawalera, oraz konia wyszytychował i ręcznie „iluminował” Johann Ludwig Stahl (1759-1835), grawer.²⁹⁶

Sama lalka do ubierania naklejona jest na tekturę i podklejona od tyłu wzorzystym papierem drukarskim.²⁹⁷

Warto zauważyć, że identyczny sposób postępowania (nakleić na karton i okleić tył kartonu papierem) przy sporządzaniu figur sugerowali autorzy podręczników do budowy teatru papierowego.

W adwencie roku **1796** w naddunajskiej stolicy w składach z elegancką galanterią papierniczą pojawiały się „ruchome karty”. Papierowe cacka szczególnie przyciągały oczy wiedeńczyków.

Nowości w moim sklepie przy Kohlmarkt: [...] Życzenia na Nowy Rok dla wszystkich stanów. Od 3 kr. do 40 kr. Także do nabycia nowy rodzaj życzeń noworocznych z różnymi ruchomymi figurami, które przynoszą miłe i zabawne życzenia, sztuka po 20 kr. [...] Löschenkoht.²⁹⁸

„Ruchome figury” kart razem z kalendarzami oraz innymi podarkami wydawca anonsował w „Wiener Zeitung” w czwartym tygodniu adwentu. Cena, jak na nowość, a szczególnie z uwagi na przyciągającą wzrok „mechanikę” – nie była wygórowana. Przy tych obiektach z kartonu graficy zadawali sobie wiele trudu, by niespodziany efekt poruszanego z pomocą dźwigni albo rozkładanego papieru budził radość adresatów. Odtąd karty z życzeniami były nie tylko zadrukowywane i ręcznie kolorowane. Często składały się z kilku klejonych jedna do drugiej warstw papieru, wzmacniano je kartonem, niektóre były wytłaczane, wiele było sztancowanych.²⁹⁹ Na marginesie: sztancowane figury teatru papierowego pojawiły się dopiero w XX wieku.³⁰⁰ Na karcie można było do drukowanych i bardzo często rymowanych życzeń dopisać parę słów albo umieścić tylko podpis. Karty z życzeniami cieszyły „wszystkie stany” poczynawszy od dam ze sfer, akademików, wojskowych, polityków, aż po wykształconych mieszczan, kupców i rzemieślników.

Tysiąc siedemset kilometrów od Neapolu, w stolicy Prus niewiele dni przed adwentem, 14 listopada tego samego roku 1796 August Wilhelm Iffland, aktor i scenopisarz został powołany na stanowisko dyrektora „sceny narodowej” przy Gendarmenmarkt. Wszystko zaczęło się wiosną. August Wilhelm Iffland, podpora teatru w Mannheim kierowanego przez Wolfganga von Dalberga (1750-1806), występował gościnnie w Weimarze,³⁰¹ a na zaproszenie Friedricha Wilhelma II jesienią grał w Berlinie i w Poczdamie. Być może w tym okresie artysta (ponownie!) otrzymał królewską propozycję objęcia dyrekcji berlińskiej sceny opatrzonej przed niewiele laty dumną nazwą: Nationaltheater. Od jakiegoś już czasu w kilku państwach Europy kiełkowała idea teatru narodowego i powstawały zespoły skupiające się na „wysokim (przynajmniej w części) repertuarze” danej nacji.³⁰² Można było spodziewać się, że zerwanie kontraktu przez czołowego artystę teatru w Mannheim i „ucieczka do Prus” nie wywołają entuzjazmu dyrektora Wolfganga von Dalberga. Odpowiedź na swą propozycję władca Prus usłyszał właśnie 14 listopada. Była pozytywna. Tego samego dnia nastąpiło powołanie aktora na stanowisko.³⁰³ Potem nadszedł czas adwentu. Na **arkusze z drukowanymi portretami aktorów** berlińskiej sceny narodowej pod nowym kierownictwem należało jakiś czas poczekać (fot. 38).³⁰⁴ Dyrektor Iffland musiał na dobre osiąść w mieście.

U podstaw drukowania miedziorytów, a później litografii z przedstawieniami aktorów, śpiewaków w kostiumach leżało przekonanie osób kierujących teatrami o konieczności „wiązania“ znawców i miłośników



38. { FRIEDRICH WEISE: *Skąpiec* (Akt I, Sc. 3), AUGUST WILHELM IFFLAND W ROLI TYTUŁOWEJ I FRANZ LABES JAKO STRZAŁKA, LITOGRAFIA NA PODSTAWIE SPEKTAKLU W BERLINIE, ok. 1810 r., W ZBIORACH: REISS-ENGELHORN MUSEEN MANNHEIM }

na stałe z konkretnymi scenami (Paryż,³⁰⁵ Berlin, Wiedeń). Dalszym celem tych druków były próby zatrzymania ulotności spektakli, przede wszystkim sztuki aktorskiej, był to również jeden ze sposobów obrazowego utrwalenia elementów inscenizacji. Poza wszystkim chęć posiadania podobizny aktorki znanej, a nierzadko i wybitnej albo chęć spoglądania każdego ranka na podobiznę adorowanej śpiewaczki podbijającej Europę pozwoliły na rozwój grafiki popularnej, dostępnej miłośnikom sceny w niespotykanym wcześniej stopniu. Co wszystko razem przyczyniło się do powstania gier z teatrami papierowymi.

odpowiednio świętowanego roku, a świętowali chętnie zamożni mieszkańcy dworów i miast, a może nawet wsi.³⁰⁶ Na wydrukowanej w



39. { JOHANN FRIEDRICH BOLT: *Guckkastenmann* [prezenter pudełko osobliwości] (KARTA Z ŻYCZENIAMI NA NOWY ROK 1797) }

Aby można było użyć nabytych już kart okolicznościowych do wyrażania pamięci o adresatach i składania życzeń także w latach następnych, wydawcy najczęściej rezygnowali z umieszczania na druku daty kolejnego, nadchodzącego właśnie i roku 1796 w Berlinie karcie z pozdrowieniami na nowy **1797** rok (fot. 39) jej autor Johann Friedrich Bolt (1769-1836) oprócz życzeń spisanych na wielkim arkuszu papieru przedstawił pudełko osobliwości.³⁰⁷ Tym samym w jednym obrazku spotkały się dwa fenomeny „zapowiadające” teatr papierowy.³⁰⁸

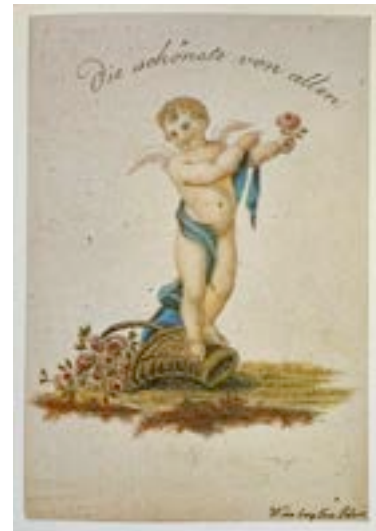
Armia francuska pod dowództwem generała Jean-Étienne’a Vachiera (1762-1800) zwanego: Championnet pobiła wojska Ferdinanda IV pod Civita Castellana³⁰⁹ i w ostatnich dniach adwentu roku **1798** podchodziła do Neapolu. W tej sytuacji trudno było myśleć o ustawianiu szopki w królewskim pałacu. Małżonka władcy chciała nade wszystko unikać losu siostry i szwagra. Z pomocą Brytyjczyków 21 grudnia wieczorem, w pełnej tajemnicy Ferdinando IV z najbliższą rodziną, z następcą tronu i innymi

osobistościami z zagrożonego miasta, był wśród nich ambasador George'a III, zaokrętowali się na HMS Vanguard admirała Horatia Nelsona (1758-1805) oraz na dwie pływające jednostki neapolitańskie. Szczęśliwie Ferdinando panował również na Sycylii. Ku niej skierowano żaglowce. Boże Narodzenie, zamiast przy szopce, uciekinierzy spędzili podczas burzy na morzu. Do portu w Palermo okręty z królem, jego rodziną i pozostałymi uciekinierami zawinęły w nocy z 26 na 27 grudnia. Królowa chciała być wysadzona na brzeg jeszcze podczas ciemności, by poddani nie widzieli opłakanego stanu w jakim się znajdowała.³¹⁰ Istnieje przypuszczenie, – i wydaje się ono jak najbardziej zrozumiałe – że w późniejszym czasie Ferdinando IV zarządził sprowadzenie swej domowej szopki na wyspę.³¹¹

Sprzedaż kart

W tych samych dniach wiedeńscy składali podpisy na „zmechanizowanych” kartach z życzeniami wymienianymi przy okazji Nowego Roku. Przezorni mieszkańcy miasta z myślą o wysyłaniu życzeń na rok 1799 albo z innych okazji (chrzciny, ślub, imieniny, nawiązanie bliższego kontaktu, etc.) na długo przed adwentem zaopatrywali się w będące w modzie wytworne druki z paskami do pociągania, otwierania albo uchylania obrazków-niespodzianek. Mniej przezorne osoby tłoczyły się w sklepach sprzedających karty z życzeniami na Nowy Rok w ostatnich dniach adwentu, a nawet jeszcze po Bożym Narodzeniu i później. Co działo się w jednym z takich sklepów w ostatnim dziesięcioleciu XVIII wieku opisał wiele lat później Franz Arnold Gräffer (1785-1852).

Pomiędzy bardzo starym Domem pod Słoniem przy Graben, pradawną malowniczą fontanną z kratami i przykucniętym przed nią przy głównym pasażu kasztanem [...] trudno było w ostatnich dniach grudnia w latach 90-tych przejść bez zmagania. Cudzoziemiec mógłby pomyśleć, że to jakieś zbiegowisko [...] i w zasadzie to też było zbiegowisko, tak gęsta masa ludzi, że droga przed fasadą domu [...] pod Słoniem była całkowicie zablokowana. [...] Jeśli chodzi o dobre nasze zbiegowisko, miało ono właściwie charakter artystyczny i komplementacyjny. Szturm skierowany był na ten dom, bo w nim znajdował się handel sztuką [...]. "Joseph Eder" było wypisane na szyldzie firmowym. Atak ten więc dotyczył



40. { JOSEPH EDER: AMOR Z RÓŻĄ
Die schönste von allen
[Najpiękniejsza ze wszystkich],
KARTA RYTOWANA PUNKTOWO,
KOLOROWANA, 9 cm x 6,2 cm,
1790 / 1800 }

kart noworocznych, tych kart noworocznych, których dawno nie ma, których już nie chce się mieć, i w tym ma się rację. Każdy [wtedy – Z. M.] chciał i musiał kupować tego rodzaju *billets* u Edera przy Graben, więc wszyscy tłumnie przybywali do Edera i dlatego owo zbiegowisko jest łatwym do objaśnienia. Było się rzeczywiście w niebezpieczeństwie przyciśnięcia kogoś albo ulegnięcia ściskowi i, jak łatwo da się zauważyć, wielu, bardzo wielu takich kart nie kupowano, tylko były pozostawiane bez zapłaty, być może jedna szóstą całej tej masy. Mały, szczupły Eder, jego zażywna małżonka i personel liczący

od 10 do 12 osób (nie było miejsca na więcej osób za dwiema ładami): jak mogliby być w stanie zadowolić, doglądać, kontrolować nieprzerwaną, zalewającą strumieniami falę może setki miłośników, klientów kupujących i darmowych odbiorców? W takich okolicznościach nie pozostawało nic innego, jak tylko nieco podnieść ceny towarów, co zostało uczynione z największym możliwie umiarkowaniem. Również w sam Nowy Rok ten huragan szalał. Pieniądze w gotówce otrzymywane za tego rodzaju karty, kieszonkowe notesy itp. w ciągu owych kilku dni były oczywiście ogromne, bo sięgały tysięcy.³¹²

Warto zauważyć, z jaką elegancją autor wskazał na znany nie tylko w Wiedniu i nie tylko z XVIII stulecia zwyczaj wchodzenia w posiadanie upatrzonych przedmiotów albo innych towarów w nieprzystojny sposób przez, jak był ich nazwał, „odbiorców darmowych“. Ambitni gratulanci mimo większych wydatków nie kupowali innych, jak tylko „ruchome“ papierowe cacka z efektami dającymi osobom bawiącym się tymi kartami odczuć iluzję przestrzeni i ruchu. Tej samej potrzebie cieszenia się iluzją przestrzeni i ruchu czyniły zadość niewiele lat później teatry z papieru. A wiedeńskie karty z życzeniami przez jeszcze przynajmniej trzydzieści lat, czyli mniej więcej cały okres panowania Franza II (I) zaspokajały coraz większe i coraz subtelniejsze apetyty. *Billets* wcale nie przypominały już obrazków z wizerunkami świętych (fot. 40). Jakiś młodzieniec pociągał na przykład za kartonowy pasek, kurtyna unosiła się i odsłaniała anielski, acz



41. { J. SEIDAN (PRAGA): KARTA Z DŹWIGNIĄ I PASKIEM DO POCIĄGANIA, PRZED r. 1820 }

nie całkiem święty widok (fot. 41). Zaopatrując się w taką kartę student, oficer, czeladnik mógł przynieść na kwatery swego rodzaju płaski domowy teatrzyk. Z radością zapewne stawał się przy nim kurtyniarzem. Co mogło go prowadzić i zachęcać do podnoszenia kurtyny na nieco większej domowej scenie-zabawce, jaka niewiele lat później pojawiła się na rynku wrażeń. Mógł też kartę z idącą w górę kurtyną przekazać adorowanej osobie.

W oddalonej od Neapolu prawie dwa tysiące kilometrów stolicy Prus Południowych kolejne niedziele adwentu roku 1799 Wojciech Bogusławski (1757-1829), pryncypał teatru, witał w nowym mieszkaniu z pięcioma pokojami na drugim piętrze domu przy ulicy Świętojerskiej 15.³¹³

Część okien wychodziła stąd na Świętojerską, pozostałe na dziedzińcu teatralny, więc nawet ze swego mieszkania mógł obserwować ruch na terenie przedsiębiorstwa.³¹⁴

W tym „przedsiębiorstwie“ znowa utrwał się jeszcze jeden sposób witania Nowego Roku, mianowicie zwyczaj obdarowywania widzów teatralnych dobrymi słowami i podejmowania zobowiązań w pierwszym dniu kolejnego roku.

Nowy Rok 1800, dzień składania życzeń i wypowiedzenia nie tylko osobistych nadziei, był sposobnością, której antreprenier polskiej sceny nie mógł pominąć. Zgodnie z tradycją, jak twierdzi sam Bogusławski, w dniu 1 stycznia każdego roku teatr powinien był wystawić nową sztukę i wiemy, że w latach 1801 – 1814 Bogusławski od uświęconego tradycją obyczaju nie odstąpił.³¹⁵

Składanie życzeń przez „antreprenera Teatru Warszawskiego“ na rok następny było daleko bardziej spektakularne, acz nie bez konsekwencji natury urzędowej.

W drugim tygodniu adwentu roku **1800** armia francuska pobiła wojska austriackie i bawarskie pod Hohenlinden (na wschód od Monachium).³¹⁶ Franz II zmuszony był podpisać z Francuzami zawieszenie broni, co zbiegło się szczęśliwie z pierwszym dniem Bożego Narodzenia. W Warszawie w grudniowe święta ciągle żywiono nadzieję, że polscy legionści wkroczą niebawem na dawne ziemie Rzeczypospolitej Obojga Narodów.

Bogusławski, niewiele myśląc, postanowił życzyć tego swym widzom na Nowy Rok. Zazwyczaj życzenia noworoczne składał im osobiście ze sceny, i tak też postąpił poprzedniego roku. U progu 1801 – trudno powiedzieć, czy tylko w przystępie dobrego humoru, czy jeszcze z jakichś innych powodów – zdecydował się na wydrukowanie ulotki. [...] była rozrzucana z otworu wentylacyjnego w suficie.³¹⁷

Główny aktor tego (odbywającego się w granicach prawa) wydarzenia noworoczno-ulotkowego sam je opisał.

Było dawniemy zwyczajem, na tę uroczystość, drukowane powieszowanie rozdawać Publiczności w czasie Widowiska, albo dla wielkiego zazwyczaj w ten dzień natłoku rozrzucić one przez otwór *plafonu*, nad Parterem będącego. Graną była wtedy pierwszy raz z Niemieckiej przełożona Tragedyja: *Otto na Wittellsbach*. – W stosownych do osnowy téj sztuki (nieiakiem z upadkiem Ojczyzny naszéj podobieństwo mającém) kilkunastu powinszowania wierszach; znalazło się parę wyrazów [...] wrożących iéy kiedyś powstanie. Przeszły one przez Cenzurę, bez której drukowanemi bydy niemożły. Ich całym skutkiem był chwilowy zapał, kończący się razem z Widowiskiem: ale nieprzyjaciele, (a któż ich niema?) zawiśni pomyślności moiej, wystawili tę rzecz w oczach Rządu w olbrzymiej postaci; zrobiono wielbłąda z muchy!³¹⁸

Administracja Prus Południowych zakazała aktorowi na jakiś czas grania i „pokazywania się w każdym mieście Teatru“.

Antrepriza atoli, jako stwierdzona pozwoleniem Rządu na lat trzech przeciąg, zostawioną mi została.³¹⁹

Taki był początek końca długo ciągnących się restrykcji pruskich władz, restrykcji związanych ze składaniem życzeń publiczności Warszawy w Nowy Rok 1801. Warto przypomnieć, że „wysyp ulotek“ odbył się w trakcie premiery sztuki autora z niemieckich krajów.³²⁰

Sprzedaż kart cd.

Zapewne jeszcze kilka dni wcześniej berlińska handlarka uliczna, którą w roku 1800 uwiecznił na akwaforcie Daniel Chodowiecki (1726-1801), sprzedawała karty z życzeniami na Nowy Rok (fot. 42).³²¹ Handlarka przedstawiona na grafice przezornie ustawiła swój kram pod latarnią, by sprzedaży nie trzeba było przerywać, gdy nad miastem zapadał zmrok. Karty przymocowała do pionowych desek straganu klamrami do bielizny.



42. { DANIEL CHODOWIECKI:
Die Neujahrswunschverkäuferin
[Sprzedawczyni kart z życzeniami na Nowy Rok],
r. 1800 }

Otacza ją grupka ciekawskich. Pochylona wiekiem gospodyni domowa z chustą na plecach wybrała już jedną z kart. Pałący fajkę mężczyzna z drabiną na ramieniu i dzbanem w dłoni pewnie jeszcze nie podjął decyzji. Handlarka zdejmuje jedną kartę, by pokazać ją parze klientów. Z lewej strony do straganu zbliża się młoda dama z kawałkiem papieru w dłoniach, być może jest to lista przedświątecznych zakupów. Nie wszędzie, jak w Wiedniu,

karty z życzeniami sprzedawano w księgarniach, w salonach z muzykami, w eleganckich sklepach z grafiką, z galanterią papierową. W innych stronach Europy karty oferowali także kolporterzy druków, handlarze wędrujący od wsi do wsi, stale obecni na jarmarkach, ustawiający swe kramiki na ulicach miast.

Portrety wykonawców

Minął adwent, minęły święta. Pierwszego dnia 1802 roku otwarty został w Berlinie przy Gendarmenmarkt tylko co zbudowany gmach teatru królewskiego jako Deutsches Nationaltheater. Zaprojektował go urodzony w Kamiennej Górze (wtedy pod pruskim zarządem) Carl Gotthard Langhans (1732-1808).³²² August Wilhelm Iffland musiał starać się zapełnić każdego wieczoru około dwóch tysięcy miejsc na widowni teatru w mieście liczącym wtedy około stu siedemdziesięciu tysięcy mieszkańców.³²³ Przekazywanie obywatelom informacji o przedstawieniach, o inscenizowanych sztukach, o aktorach zespołu nabrało wagi decydującej o sukcesie. Wobec powyższego w tymże roku 1802 dyrektor zamówił u Ludwiga Wilhelma Witticha (1773-1832) wydanie zeszytu z kostiumami teatralnymi, w jakich występowali aktorzy sceny królewskiej w Berlinie.³²⁴ Na okładce zeszytu umieszczono winiętę z widokiem teatru. Portrety aktorów w rolach za tej dyrekcji ukazywały się do roku 1812.³²⁵ O wyrazie podobizn decydowały dwa przekonania pryncypała:

- (1) głównym zadaniem aktora jest nieimitowanie naturalności, a kształtowanie wyrazistości roli (charakteru), także z pomocą kostiumu,

- (2) który powinien być „indywidualny i poprawny historycznie”, w przeciwieństwie do panujących do niedawna jeszcze reguł na scenach dramatycznych.³²⁶

Praktyka teatralna mogła wprawdzie skłaniać się ciągle jeszcze ku dawnym przyzwyczajeniom, jeśli idzie o smak i charakter kostiumów, co zdarzało się nie tylko w Berlinie, ale i na przykład w dworskim teatrze w Wiedniu (fot. 43), wszelako drogowskaz na trakcie do Meiningen został ustawiony.

Zbiór kolorowanych grafik przyczynił się do tego, że teatr berliński stał się najbardziej znanym i najważniejszym w Niemczech, zbiór był jednocześnie reklamą, pokazem osiągnięć i wzorem do naśladowania.³²⁷



43. { PHILIPP von STUBENRAUCH: PHILIPP KLINGMANN (1762-1824) JAKO KRÓL WŁADYSŁAW JAGIEŁŁO. WIEN. BURGTHEATER. r. 1810 }

Te same funkcje około trzydzieści lat później spełniały **teatry papierowe drukowane w Wiedniu**, szczególnie te z serii Mignon-Theater (**reklama, pamiątka a także obraz dokonań, dokumentacja kostiumów scenicznych oraz wzór do naśladowania przez projektantów ubiorów i malarzy dekoracji dla scen poza centrami teatralnymi**). August Wilhelm Iffland cierpiał na chorobę wszystkich (prawie) dyrektorów-aktorów. Bywalcy teatralni na arkuszach graficznych z kostiumami rozpoznawali swych ulubieńców w kolejnych rolach, ale na portret w kostiumie z nazwiskiem w podpisie zasługiwał jedynie pryncypał (fot. 44).

Wyróżniająca się pozycja Ifflanda w zespole wpłynęła również na praktykę sprzedaży zeszytów: tylko arkusze, na których przedstawiany był Iffland, oferowano pojedynczo.³²⁸

Cena zeszytu z ośmioma kostiumami-portretami artystów była kilkakrotnie wyższa od ceny biletu teatralnego.³²⁹ Tak drogie pamiątki po wizycie w teatrze przyciągały uwagę głównie teatromanów-fanatyków. Dyrektor Iffland i poeta Schiller znali się dobrze i lubili jeszcze z czasów wspólnych premier w Mannheim.³³⁰ Poza wszystkim przyszli na świat w tym samym roku. August Friedrich Ferdinand von Kotzebue (1761-1819), August Wilhelm Iffland i Friedrich Schiller byli autorami w tym czasie najczęściej w Berlinie grywanymi.³³¹ Nie powinno więc dziwić, że w wydawanych zeszytach kostiumom do sztuk obu dobrych znajomych z Mannheim poświęcano najwięcej uwagi. Pan von Kotzebue wypadł w ilości drukowanych kostiumów odrobinę gorzej. Za przykładem Berlina

z czasem poszły teatry z innych niemieckich i nie tylko niemieckich krajów, gdzie także drukowano podobizny aktorów oraz śpiewaczek w kostiumach z cieszącym się wzięciem widowisk. Portrety te publikowane były również w czasopismach poświęconych „teatrowi i życiu wytwornemu”³³² oraz drukowane jako **arkusze z kostiumami teatralnymi** do wycinania (ważny etap na drodze do osóbek dla małych scen i, by ująć rzecz metaforycznie, przydrożne źródelko dla litografów rysujących na kamieniu w późniejszych latach figury do gier teatrów papierowych). Jeśli idzie o druki z podobiznami aktorek i śpiewaczek, to nie można z całą pewnością stwierdzić, czy arkusze te miały cieszyć zbieraczy pamiątek teatralnych, czy też miłośników figur do wycinania i ustawiania, po wcześniejszym podklejeniu kartonem, na etażerkach. Być może dawały radość obu grupom.



44. { HEINRICH ANTON DÄHLING: IFFLAND
JAKO HETMAN W SZTUCE
*Hrabia Beniowski czyli Sprzysiężenie się na
Kamczatce*
AUGUSTA VON KOTZEBUE }

W grudniu roku **1805**, w czasie tylko co rozpoczynającego się adwentu, tak jak w latach poprzednich i następnych, niejako na przekór kampaniom wojennym i własnym troskom, zapominając nawet o kartach świątecznych, katolicy Wiednia i wszystkich austriackich prowincji szli każdym świtem gromadnie, a niespiesznie na roraty. Po zwycięskiej batalii pod Austerlitz Napoléon I już 12 grudnia był z powrotem w Schönbrunn, gdzie wcześniej kwaterował. Pięć dni później wygłosił mowę do zgromadzonych przedstawicieli rozmaitych instytucji oraz austriackiej generalicji.³³³ Nie jest pewne, czy zgromadzeni generałowie byli w tych dniach równie dumni z siebie, jak cesarz i jak niegrzeszący skromnością w ubiorze modniś z kapeluszem stosowanym na głowie, obejmujący towarzyszącą mu damę. Fircyk przedstawiony był razem z panią na karcie z

powinszowaniami wydawnictwa J. Adamka z Wiednia. Na wydrukowane u góry karty pytanie: „czego życzy sobie Pani w takim stanie?” odpowiedź była oczywista. Osobie obdarowanej kartą przy pociągnięciu za pióro zdobiące kapelusz ukazywał się napis informujący o stanie ducha modnego pana: „pogodny i wesół”. Gdy zechciała pociągnąć za wystającą nieco z kieszeni fraczka sakiewkę, pojawiała się niezwykle ważna informacja: „z nadmiarem”. Kiedy na koniec pociągała za gardę szpady, ukazywał się (jakże mogłoby być inaczej) napis: „szczęśliwy”. Ta zabawa była możliwa, gdyż na wzmocnionej od spodu karcie „przelotowej”, czyli przetykanej kartonowymi paskami znajdowały się nacięcia, przez które wsuwane były, aż przestały być widoczne owe paski papieru

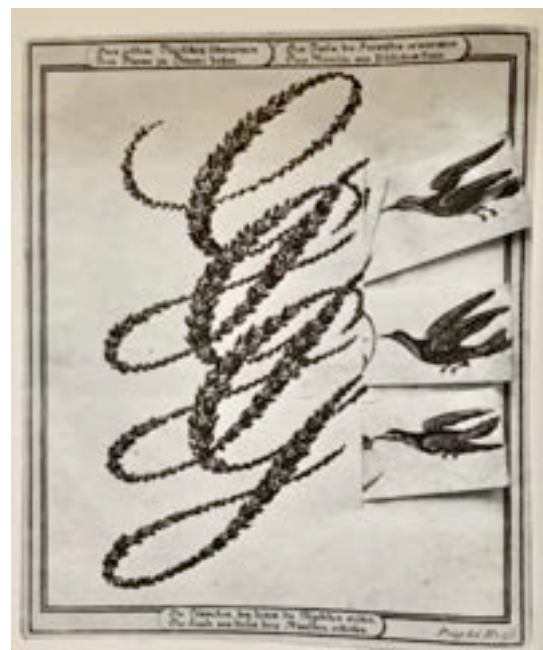
z odpowiednimi napisami albo obrazkami, by w odpowiednim momencie objawić się jako niespodzianka. Naturalnie, nim młoda dama obdarzona



45. {J. ADAMEK (WIENIEN): *In solchem Zustand wünscht Sie?* [Czego życzy sobie Pani w takim stanie?], ok. r. 1805 / 1810 }

taką kartą sięgnęła na koniec ku rękojeści szpady, musiała się wykazać niejaką spostrzegawczością, by nabyć wiedzy, za co i kiedy pociągac należało (fot.45).

Adwent roku **1808** zbliżał się ku końcowi. Theater an der Wien 22 grudnia pośród słuchaczy i widzów gościł osiadłego w mieście od lat kompozytora, który tego wieczoru był zarazem kapelmistrzem. Ludwig van Beethoven (1770-1827) prowadził orkiestrę grającą, między innymi, (po raz pierwszy) jego V symfonię. Kilka dni wcześniej Marianne von Eybenberg (1770-1812)³³⁴ wysłała z okazji Nowego Roku kilka różnych mechanicznych kart z życzeniami do stojącego z nią w bliskich relacjach towarzyskich Johanna Wolfganga von Goethego. Zaopatrzyła je w krótki komentarz.



46. {VERLAG A. HAASE: *Die drei Glücks - »G«* [Trzy szczęścia], „PRZELOTOWA” KARTA DO POCIĄGANIA, KOLOROWANA AKWAFORTA 11,5 cm x 9,8 cm, PRAGA, r. 1808 }

[...] one, nawet jeśli nie są produktami sztuki, pokażą Panu wszak, że nie brakuje nam w Wiedniu pracowitych kombinatorów.³³⁵

Wśród kart była jedna z obrazkiem półprzezrystym, na innej („przelotowej”, do pociągania) widniały trzy litery G tak wykaligrafowane atramentem, jakby były ułożone ręką grafika z girland kwiatowych (fot. 46). Prawie sześćdziesięcioletni poeta odpowiedział na list i przesyłkę 16 stycznia 1809 roku.

[...] musi Pani przyjąć pełne ożywienia podziękowanie, uniżenie kłaniające się i salutujące małe stworzenia dotarły szczęśliwie i nie tylko mnie, ale też całym towarzystwom, przed którymi je produkowałem, sprawiły wiele radości.³³⁶

W tym okresie nie ulegało już wątpliwości, że wprawiane w ruch karty z Wiednia mogły „sprawić wiele radości” nie tylko w bliskości stołecznego miasta. „Kłaniające się” ósóbki znane były również w późniejszych latach w ze starannością kultywowanych teatrach papierowych. Figury



47. { VERLAG J. ADAMEK: *Ich gratulire* [gratuluje]
KARTA DO POCIĄGANIA Z PRZESUNIĘCIEM, WIEDŃ, ok. 1815 / 1820 }

ryrowano w pozie *en face* i przeznaczano do ukłonów na końcu widowiska. Posiadały one na powierzchni kartonu nacięcia i przy pociąganiu za odpowiednio przytwierdzoną dratwę „pochylały się” podczas oklasków. Karta z wydawnictwa J. Adamek (fot. 47) mogła być inspiracją dla grafików tworzących ósóbki kłaniające się po widowisku teatru z papieru. Być może oddziałała także na Lothara Meggendorfera (1847-1925) tworzącego wiele lat później książki z mechanizmami do poruszania ilustracjami składającymi się z kilku warstw.

Transparenty

Był rok 1810. Znowu nadszedł adwent. Doskonałego przykładu, jak te same techniki „inżynierii papierowej” oraz nanoszenia na papier obrazów znajdowały zastosowanie w różnych sposobach docierania do gustów publiczności, dostarcza karta noworoczna, którą być może drukowano już od roku 1800.³³⁷ Przedstawiona jest na niej „wolna okolica” z niedużym

wodospadem w prawym dolnym rogu obrazka. Gdy unieść kartę ku światłu, nad wodospadem ukazuje się słońce i sygnet przyjaźni. A wszystko dzięki temu, że karta jest wykonana jako obraz półprzezroczysty (fot. 48). Tu warto jeszcze raz wspomnieć, iż taki obraz przy oświetleniu padającym z przodu przedstawia co innego niż przy oświetleniu rzucanym nań z tyłu. Technika tą – co też już zostało przywołane – posługiwali się między innymi Thomas Gainsborough w Exhibition Box, Jacques Louis Mandé Daguerre w Dioramach (od roku 1822), później Antonio Sacchetti w Teatrze Narodowym w Warszawie, a z czasem wielu wydawców arkuszy dla scen papierowych. Wykonanie obrazów półprzezroczystych dla wielkich teatrów, także dla Dioram, wymagało sporych umiejętności oraz stosowania wielu zabiegów technicznych przy tworzeniu malowidła. Sporządzanie takich kart z życzeniami było prostsze. Składały się one z dwóch sklejonych ze sobą warstw papieru, każda z własnym obrazkiem albo jego częścią, które to części albo pełne obrazki łączono w całość, tworzącą nowy obraz, gdy kartę



48. { VERLAG F. GIRY: KARTA PÓLPRZEJRZYSTA, KOLOROWANA AKWAFORTA, 5,3 cm x 7,8 cm, ok. 1800 / 1810 }

wydawców arkuszy dla scen papierowych. Wykonanie obrazów półprzezroczystych dla wielkich teatrów, także dla Dioram, wymagało sporych umiejętności oraz stosowania wielu zabiegów technicznych przy tworzeniu malowidła. Sporządzanie takich kart z życzeniami było prostsze. Składały się one z dwóch sklejonych ze sobą warstw papieru, każda z własnym obrazkiem albo jego częścią, które to części albo pełne obrazki łączono w całość, tworzącą nowy obraz, gdy kartę



49. { VERLAG J. F. SCHREIBER: *Brennendes Schloß* [Płonący zamek], PÓLPRZEJRZYSTY PROSPEKT I FIGURY DO *Kasi z Heilbronn* HEINRICHA VON KLEISTA, EBLINGEN ok. 1890 r. }

oglądano pod światło. Poprzez współgranie dwóch motywów lub obrazka z napisem ujawniała się „gra przesłania“, znaczenie, a nawet być może dowcip zawarty w półprzezroczystej karcie. Podobnym

sposobem tworzone były w kolejnych dziesięcioleciach prospekty w dekoracjach teatru papierowego mające przedstawiać zajmujący się ogniem dwór, płonący zamek (fot. 49), etc. Igraszki optyczne z kart okolicznościowych, w których części obrazka wykonane były z kalki technicznej i ustawione za nimi światło dawało przez moment złudzenie trzeciego wymiaru poprzez rozświetlenie, przejęto również do fragmentów dekoracji dla teatrów papierowych (wycięte w prospekcie okna, prześwity skalne, etc.).

Lalki modne
cd.

Na koniec wydawcy z Wiednia, po kolegach z Londynu i poddanych pruskich oraz bawarskich, dostrzegli nowy sposób pomnażania dochodu.

Bądź co bądź minęło jeszcze trochę czasu, nim ten nowy typ rytowanej i ręcznie kolorowanej lalki do ubierania z papieru był produkowany w Wiedniu. Pierwszą tego rodzaju, krółą do tej pory udało się wykonać, opublikował po roku 1810 w formie książki pod tytułem "Isabellas Verwandlungen, oder das Mädchen in sechs Gestalten. Ein unterhaltendes Bilderbuch für Mädchen mit sieben kolorierten beweglichen Kupfern" wydawca H. F. Müller [...].³³⁸



50. { *Isabellas Verwandlungen:*
ISABELLA W KOSZULCE }

Książeczka ukazała się u znanego nakładcy, ale i u bardzo zaradnego przedsiębiorcy. Pięć lat wcześniej pojął on za żonę Dorotheę Hochenleitter, wdowę po Lukasz Hochenleitterze, którego sklep ze sztuką i książkami przy Kohlmarkt po powtórny wyjściu za mąż wdowa prowadziła jeszcze do roku 1807. Wtedy interesy przejął jej nowy małżonek, ów Heinrich Friedrich Müller (1779-1848).³³⁹ Odtąd, podobnie jak jego koledzy, wydawcy grafiki użytkowej, on też zlecał artystom wykonanie rysunków do kart oraz ilustracji, a poetom minorum gentium pisanie rymowanych życzeń; następnie zlecenia otrzymywali rytownicy, drukarze i chałupnicy kolorujący obrazki. Takimże sposobem wykonywania kolejnych prac posługiwali się wydawcy przy tworzeniu

arkuszy graficznych z dekoracjami i figurami teatrów papierowych. Wracając zaś do tomiku z lalką do ubierania: na stronie tytułowej książki można przeczytać: „bei Heinrich Friedrich Müller, Kunsthändler am Kohlmarkt Nr. 1149“.³⁴⁰ Na pięćdziesięciu sześciu stronach opisana jest Isabella i jej przygody: a to w sukni balowej, a to przebranej za starszą panią, za chłopską dziewczynę, za skrzętną gospodynię domową. Na kolejnych stronach książeczki pojawia się Isabelle jako zakonnica, a później jako Turczynka. Na końcu tomiku w specjalnej „teczce papierowej” umieszczony jest miedzioryt³⁴¹ przedstawiający bosonogą Isabelle w koszulce (fot. 50), z koralami na szyi stojącą na dywanie i otoczoną chmurami. W tezcze znajdują się ponadto odpowiednio wycięte miedzioryty z ubraniami, mającymi w nakryciach głowy pozostawione wolne miejsce na twarz Isabelle, które to stroje po przyłożeniu ich do postaci dziewczyny sprawiają, że przeobraża się ona w Turczynkę, zakonnice, wiejską panienkę, etc. Opowieść o cnotach Isabelle składa się z siedmiu rozdziałów-przedstawieli. Mowa jest o przedstawieniach, gdyż

czytające panienki mogły oglądać dziewczynkę w różnych „kostiumach“, przebieraną trochę jak w teatrze albo jak na maskaradę. Szóste „przedstawienie“ zawiera opowieść właśnie o balu maskowym. Isabelle postanowiła wystąpić na nim jako Turczynka. W domu, w którym żyła z rodzicami Isabelle, mieszkała również wdowa po oficerze z dwiema córkami, koleżankami jedynaczki. One nie wybierały się na bal, gdyż nie stać je było na stosowne suknie. Isabelle z pomocą matki zaopatrzyła starszą z koleżanek, równolatkę, w swój dawny kostium. Tak to Anastasia, córka wdowy, otrzymała strój murzynki, a jej młodsza siostra Eudoria miała przebrać się na bal za niewolnicę, w strój z którego Isabelle wyrosła. Paniątka jedynaczka w otoczeniu tak ukostiumowanych towarzyszek zabaw wkroczyła do sali, gdzie tańczono. W trakcie lektury tego rozdziału czytelniczki mogły od czasu do czasu spoglądać na miedzioryt z Isabelle stojącą na dywanie (latającym?) z przyłożoną do grafiki suknią i nakryciem głowy Turczynki (fot. 51), wyciętymi w kartonie z dużą precyzją. Oprócz tej książeczki i teleoramy Heinrich Friedrich Müller oferował swej klienteli wtedy, a też wcześniej i później:



51. { *Isabellas Verwandlungen:*
ISABELLA Z PRZYŁOŻONYM
KOSTIUMEM TURCZYŃKI }

[...] książeczki dla dzieci, nuty, postacie do wycinania, teatry papierowe, galerię sztuki zabawek, kalendarze, książki do kolorowania dla dzieci i gry dziecięce.³⁴²

Całkiem dorosłym wiedeńcykom oferowano w adwencie roku 1810 sztychy przedstawiające aktorów w kostiumach do różnych inscenizacji według projektów Philippa von Stubenrauch³⁴³ (1784-1848), rysownika, litografa, projektanta mody, rytownika, kierującego sprawami dekoracji i kostiumów w cesarsko-królewskim teatrze dworskim. Były to na przykład portrety aktorów w rolach z *Egmonta* Johanna Wolfganga von Goethego.³⁴⁴ Joseph Lange (1751-1831) zasłużył na uwiecznienie w akwatintach Philippa von Stubenrauch już około roku 1807. Aktor i, prócz wielu innych talentów, szwagier pewnego geniusza z Salzburga, został przedstawiony w kostiumach: Tyrana z Syrakuz i odkrywcy oceanicznego Balboa.³⁴⁵ Taki był skromny początek nader popularnego w drugiej połowie wieku, a i później, „kultu gwiazd”.³⁴⁶ Sukces działu rzemiosła wrażeń oferującego portrety artystek tańca i artystów dramy u początku stulecia nakłonił z czasem wydawców do drukowania prócz kostiumów także projektów dekoracji do aktualnie granych widowisk. Był to kolejny krok w stronę teatru z papieru.

Do adwentu roku 1812 pozostało jedynie cztery dni. W kościele pijarów w Warszawie, przy zbiegu ulic Długiej i Miodowej w środę 25 listopada zebrał się „cały teatr” kierowany przez Wojciecha Bogusławskiego. U pijarów tego dnia

[...] Konstancja Pięknowska wzięła ślub z Ludwikiem Dmuszewskim. Odtąd występowała w teatrze jako Dmuszewska.³⁴⁷

Historyk nie napisał, czy w uroczystości ślubnej własnej mamy wziął udział Wojciech Stanisław Pięknowski (1804-1870). Należy sądzić że przynajmniej ojciec siedmioletniego wtedy chłopczyny był na ślubie aktorki z własnego zespołu. Pan Młody grywał w teatrze niepodal ulicy Świętojerskiej znaczące role. Kilka lat po ślubie jedno z pism warszawskich zamieściło jako dodatek portret artysty w kostiumie (fot. 52). Niewiele dni później, po uroczystym ślubie w kościele pijarów, dla

wielu katolików w stolicy Księstwa Warszawskiego znów nastął okres chodzenia na roraty i oczekiwania świąt Bożego Narodzenia.



52. { LUDWIK DMUSZEWSKI
W KOMEDYJO OPERZE:
Tadeusz Chwalibóg,
TEATR NARODOWY
RYCINA KOLOROWANA
r. 1819 }

W pierwszym tygodniu adwentu roku owego! Napoléon I w oddalonym o dwa i pół tysiąca kilometrów od Neapolu Mołodecznie podyktował ostatni biuletyn dotyczący wyprawy rosyjskiej. Zdziętkowana Grande Armée wycofywała się z Rosji.

Dwudziesty dziewiąty i ostatni biuletyn Wielkiej Armii z Mołodeczna, z 3 grudnia 1812, dotarł do Paryża 18 grudnia i wyprzedził Napoleona tylko o dwa dni: Francja ostępiała [...].³⁴⁸

Od ostatniego tygodnia adwentu mieszkańcy Berlina mogli oglądać „obraz perspektywiczno-optyczny” z płonącą Moskwą autorstwa Karla Friedricha Schinkla. Zaś dzień przed Wigilią August Wilhelm Iffland występował gościnnie na dworskiej scenie w Weimarze.³⁴⁹

Upowszechnienie arkuszy z portretami aktorów w kostiumach drukowanych także w innych miastach sprawiło, że około roku owego! – roku 1812, w którym zakończono druk zeszytów z kostiumami królewskiego i narodowego teatru z Berlinie za dykcji Augusta Wilhelma Ifflanda, nie był on już przeciwny umieszczaniu nazwisk kolegów na arkuszach drukowanych (u innych wydawców!). Wszystkie te druki służyły w pierwszej linii reklamie.³⁵⁰

Arkusze
z osóbkami

W pracach nad powstającymi w latach 1802 - 1812 kolejnymi wydaniem zeszytów z tablicami kostiumów brali udział rysownicy, rytownicy, osoby kolorujące ręcznie obrazki, co razem z welinowym papierem wpływało na cenę tych grafik.³⁵¹ Ludwigo Wilhelm Wittich przygotował skromniejszą ich wersję. Portrety artystów w kostiumach, rozmieszczone w dwóch rzędach po kilka w każdym, były drukowane na jednym arkuszu papieru

opatrzonym tytułem *Theater Kostüme* [kostiumy teatralne]. Pod każdym rysunkiem umieszczona była nazwa roli. Dochowały się takie arkusze czarno-białe i kolorowane.³⁵² One, choćby ze względu na rozmieszczenie postaci na karcie papieru, przypominały arkusze z figurami dla gier teatru papierowego. Osóbki portretowe, jak i figury do zabaw teatralnych były wręcz podobnej wielkości. Wydaje się



53. { LUDWIG WILHELM WITTICH: *Theater Kostüme* [kostiumy teatralne] N° 96, *Egmont* }

prawdopodobne, że wydawcy arkuszy z postaciami dla domowych gier teatralnych z Berlina i okolic niewiele lat później skopiowali pomysł Ludwiga Wilhelma Witticha. Papier tych druków (zarówno Firmy Wittich, jak i konkurentów) nie był przedni, ale na taki arkusz mogli sobie pozwolić nawet bywalcy paradyżu szukając w adwencie prezentów na Boże Narodzenie. Z czasem Ludwig Wilhelm Wittich albo jego syn Georg Heinrich Wilhelm Moritz Wittich (1811-1869) prowadzący po śmierci ojca wydawnictwo i „handel sztuką”, drukował oprócz innych arkuszy graficznych również figury do zabaw teatrem papierowym. Można to ustalić po dokładnym przyjrzeniu się arkuszom „kostiumy teatralne” oraz arkuszom „figury teatralne”: Summa summarum: **Ludwig Wilhelm Wittich albo jego następcy, bądź też obaj drukowali arkusze z figurami teatru papierowego.** Oglądając te arkusze można dostrzec „strategię prowadzenia interesów” firmy Wittich opartą na zapewnieniu największego możliwego zbytu produktów.³⁵³ Druki tej firmy układają się w różne działy i w umieszczoną poniżej kolejność ich powstawania:

1. Kostiumy teatralne (portrety aktorów) do jednego utworu teatralnego (na jednym arkuszu), (fot. 53),³⁵⁴
2. Kostiumy teatralne (portrety aktorów) do różnych utworów

- teatralnych (na jednym arkuszu, fot. 54),³⁵⁵
3. Figury teatralne (dla teatrów papierowych) do różnych utworów teatralnych (na jednym arkuszu, fot. 56).³⁵⁶

Na początku adwentu roku 1814 w Hofburgu w obecności cesarza Franza, innych głów koronowanych, książąt, dostojników świeckich i duchownych z różnych stron, obserwatorów politycznych, dam przybyłych



54. { LUDWIG WILHELM WITTICH: *Theater Kostüme* [kostiumy teatralne] N° 6, PIERWSZA FIGURA Z LEWEJ STRONY W DOLNYM RZĘDZIE TO IFFLAND W KOSTIUMIE HETMANA KOZAKÓW (POR. FOT. 44) }

do miasta, by poprawić swe życiowe położenie i agentów tajnych policji oraz prawie trzech tysięcy pozostałych słuchaczy wykonano kantatę *Der glorreiche Augenblick*.³⁵⁷ Kapelmistrzem był Ludvig van Beethoven, autor kantaty. Akademię muzyczną z wykonaniem tego utworu napisanego specjalnie na wiedeński zjazd władców powtórzono przed Bożym Narodzeniem dwa razy.



55. { *Triumph! Neujahrs Geschenk für Deutsche*, AKWAFORTA KOLOROWANA r. 1813/1814, 8,2 cm x 11,4 cm }

Już w następnym, 1815 roku bitwa pod Waterloo, druga przednowoczesna po bitwie narodów pod Lipskiem w roku 1813 „bitwa wojny światowej”, miała ostatecznie przypieczętować los cesarza Francuzów. Jeszcze w tym samym epokowym roku Kongres Wiedeński ustanowił fundamentalnie nowy porządek Europy.³⁵⁸

Można bez obawy pomyłki stwierdzić, że te same wypadki polityczne i bitwy widziane są inaczej z perspektywy Neapolu i Palermo,

a całkiem inaczej z perspektywy odległych od Sycylii o tysiące kilometrów miast: Wiednia, Berlina, Petersburga, Londynu, Warszawy, Paryża. Nie powinno dziwić, że w niemieckich krajach oferowano wtedy (lata 1813 / 1814) specjalne *billets* do składania życzeń noworocznych, a pośród nich subtelną kartę-transparent przedstawiającą czarta, który przy odpowiednim ustawieniu karty do światła zamieniał się w Napoléona I (fot.55).³⁵⁹

Po kongresie wiedeńskim klimat nad Dunajem ochłodził się, co odbiło się na projektowaniu kartek z życzeniami. W stołecznym Wiedniu cenionymi wartościami stały się rodzinne ciepło i surowy porządek. Kanclerz Metternich troszczył się o różne rzeczy, ale o moralność i cenzurę w cesarstwie i w Europie – zabiegał szczególnie.³⁶⁰

Jak należy się spodziewać, jeszcze przed adwentem roku **1817**, by mieć czas na odpowiednie rozmieszczenie figur i dekoracji, Ferdinando IV zakupił szopkę, którą osierocił jej poprzedni właściciel.³⁶¹ Najlepsze czasy dla tworzenia szopek w Neapolu minęły. Lubiciele wiedzieli, iż należy wchodzić w ich posiadanie, kiedy tylko nadaża się sposobność. Troska o szopkowe skarby wydaje się jak najbardziej zrozumiała. Takim sposobem Ferdinando IV powiększył swe własne zbiory sztuki.



56. { BERLIN BEI L. W. WITTICH: FIGURY TEATRU PAPIEROWEGO, N° 35 }

W tygodniach adwentu roku **1819** berlińscy amatorzy grafik drukowanych z portretami śpiewaczek albo wiodących aktorów scen królewskich, po niewielu latach przerwy znów mogli nabywać i na prezenty i dla własnej rozrywki zeszyty wydane w jednym tomie przez Ludwiga Wilhelma Witticha za nowej już dykcji, którą sprawował od roku 1815 hrabia von Brühl. W pierwszych ośmiu broszurach zszytych w owym tomie³⁶² znajdowały się, pośród innych, kostiumy do cieszącej się sukcesem inscenizacji (z roku 1816) opery Wolfganga Amadé Mozarta.³⁶³

W zeszycie, w którym znajdują się kostiumy do *Fletu czarnoksiężskiego*, szczególnie podoba nam się strój *Geniuszy* i ten *Chłopców* ze świty Sarastra. W *Kapłanach* jest coś mahometańskiego; *Pamina* w ogóle nie może się podobać; *Królowa Nocy* mogłaby wyglądać bardziej wspaniale, a *Sarastro*, mędrzec, pojawia się w niezbyt męskiej bieliźnie, zanadto dobrze ubrany. *Denon* wiele dał tym kostiumom; lecz teatr musi idealizować, a drobne odstępstwa od prawdy są wybaczone, bo przecież teatr sam nie jest prawdą. Ułuda tam, gdzie jej miejsce!³⁶⁴

W recenzji z pisma wydawanego w Jenie zawarto nie tylko kilka myśli o teatrze, co nie nowe, ale – suma do sumy – przychylnie oceniono całość publikacji. Skoncentrowanie się tu na portretach wykonawców w kostiumach do *Fletu czarnoksiężskiego* wydanych w Berlinie nie jest przypadkowe. Mają one bezpośredni związek z teatrem papierowym.

EKSKURS

Wydawnictwo Arnz & Co. z Düsseldorfu wydrukowało mianowicie arkusz z figurami do tej opery (fot. 57) w oparciu o serię kostiumów z wydawnictwa Ludwiga Wilhelma Witticha.³⁶⁵ W tym wypadku nie dość mówić o wpływie druków z kostiumami-portretami na **figury teatru papierowego**, w tym wypadku są one **kopiami podobizn śpiewaków w kostiumach**. Jak doszło do powstania tej „hybrydy” mieszczącej portrety artystów i zarazem figury teatru papierowego? Niewiele lat wcześniej, po „ustanowieniu fundamentalnie nowego porządku w Europie”, jesienią „epokowego” roku 1815 w stolicy nadreńskiej prowincji Prus Heinrich Arnz (1785-1854) i jego brat Josef Arnz (1792-1841) założyli wspólnie z kupcem bławatnym i handlarzem muzykaliami Johannem Christianem Winckelmannem (1767-1845) zakład litograficzny, który dzięki sporządzanym w nim drukom akcydensowym rozwijał się doskonale.



57. { ARNZ & CO. (DÜSSELDORF): THEATERBILDERBOGEN N° 8, *Flet czarnoksiężski*, LITOGRAFIA KOLOROWANA }

Wspólnicy mogli stopniowo zrezygnować ze swych dotychczasowych zajęć i oddać się wyłącznie drukowi z kamienia.³⁶⁶ Johann Christian Winckelmann od lat z grupą przyjaciół snuł plany założenia w Düsseldorfie „teatru narodowego”. Zamiarów tych nie udało się

zrealizować. W roku 1814 inicjatywa została poniechana. W mieście nadal działały krótkotrwałe antreprzyzy. Na dobry ład jedynym owocem pasji teatralnych handlarza muzykaliami stały się, w XXI stuleciu zasługujące na gromadzenie ich w muzeach, arkusze teatralne publikowane we współzarządzanym przez niego wydawnictwie.³⁶⁷

Tak więc, podczas gdy teatr w Düsseldorfie ponownie pogrążył się w fazie trup wędrownych, Winkelmann zaczął towarzyszyć życiu teatralnemu w Düsseldorfie ze swymi arkuszami-obrazkami teatralnymi.³⁶⁸

Poza miłością (bez wzajemności) do teatru Johann Christian Winkelmann był – jak na kupca przystało – człowiekiem myślącym praktycznie i przekonanym o dużych możliwościach druku z kamienia szybko zdobywającego rynek za Renem i nad Dunajem, wobec czego nakłonił synów, by wprawiali się w sztuce litografii w firmie Arnz & Co po tej stronie Renu.

Carl Gustav Winkelmann pracował tu jako litograf i drukarz od roku 1816, do roku 1820, kiedy wstąpił do wojska, służył jako porucznik. Po ciężkiej chorobie pożegnał się z armią w 1830 roku i wrócił do firmy ojca. Drugi syn, Carl Georg Winkelmann, pracował w Düsseldorfie od roku 1824, póki jego ojciec nie przeniósł się w roku 1828 do Berlina.³⁶⁹

Arnz & Co.

Arkusz z figurami do *Fletu czarnoksięskiego* dla teatrów papierowych był jednym z wielu, jakie w zakładzie litograficznym Arnz & Co zostały



58. { ARNZ & CO. (DÜSSELDORF): ARKUSZ TEATRALNY N° 18, *Oblubienica z Messyny, Die Schuld*, LITOGRAFIA KOLOROWANA }

wydrukowane.³⁷⁰ Nie wszystkie były kopiami portretów z oficyny Witticha. Sabine Herder, działająca w Theatermuseum Düsseldorf,

podawała, że ukazywanie się wybranych litografii düsseldorfskiej firmy powiązane było z miejscowymi inscenizacjami teatralnymi.³⁷¹ Arkusze były drukowane, jako pamiątka po kolejnej premierze i jako przedmiot do zabawy. Tak oto wypełniał się jeden z celów istnienia teatrów z papieru. Cechą charakterystyczną figur z oficyny Arnz & Co jest ich wielkość (fot. 57, 58) zbliżona do wielkości berlińskich portretów w kostiumach, co wyróżnia osóbkę znad Renu pośród innych drukowanych figur teatrów papierowych.³⁷² Przy figurach düsseldorfskich do *Fletu czarnoksiężskiego* dokonano tylko niewielu retuszy i dodano postacie Papageny i Tamina. Ich kostiumów brak w zeszycie berlińskim. Jeśli idzie o odmiany, to Sarastro i jego Kapłan otrzymali brody, a wszystkie postacie drukowane były w odbiciu lustrzanym.

Arkusze graficzne z figurami do *Niemiej z Portici* (prawykonanie w Paryżu w 1828 roku) N° 122 zakończył w firmie Arnz & Comp. erę teatralnych arkuszy obrazkowych [...].³⁷³

**Winkelmann
& Söhne**

W roku 1828 rodzina Winckelmannów przeniosła się znad Renu nad Szprewę. Pan Winckelmann starszy zabrał ze sobą do Berlina pracującego w firmie Arnz & Co Theodora Hosemanna (1807-1875), ilustratora i rysownika niepozbawionego talentu. Przy takiej liczbie fachowców w najbliższym otoczeniu kupca bławatnego nie pozostawało nic innego, jak założenie w pruskiej stolicy zakładu litograficznego, co też



59. { WINCKELMANN & SÖHNE (BERLIN): ARKUSZ TEATRALNY N° 8, *Flet czarnoksiężski*, LITOGRAFIA KOLOROWANA }

nastąpiło jeszcze w roku przenosin do pruskiej stolicy. Od roku 1829 rodzina pracowała jako: Winckelmann & Söhne, Lithographische Anstalt w Berlinie.³⁷⁴ Miłość właściciela firmy do teatru trwała nieustannie, co owocowało doskonałej jakości arkuszami z dekoracjami i figurami dla

teatrów papierowych. Pośród nich były naturalnie figury do *Fletu czarnoksiężskiego* odbite z kamienia przejętego z Düsseldorfu. To, na ile wytwarzane przez Winckelmannów arkusze teatru papierowego przystosowywano do wahań mody, obyczaju i upodobań teatralnych publiczności Berlina, jest dobrze widoczne w tym właśnie arkuszu (fot. 59) przy porównaniu go z arkuszem figur z Düsseldorfu (fot. 57). Jeśli Pamina na arkuszu z wydawnictwa Arnz & Co. wygląda jak córka królewskiego rodu, to na arkuszu Winckelmannów, zgodnie z ideałami mody Biedermeieru, zamieniła się w nieśmiałą panienkę.

Firma rozwijała się. Grafik przeznaczonych dla teatrów papierowych przybywało. W rok po śmierci Johanna Christiana Winckelmana jego synowie kierowali zakładem litograficznym

[...] wyposażonym w 15 pras; mającym 60 pracowników, w tym artystów, litografów, drukarzy oraz introligatorów. Oprócz nich zatrudniano 100 chłopców jako kolorystów, którzy mogli wesprzeć swoich rodziców 1-2 talarami zarabianymi tygodniowo.³⁷⁵

W roku 1847 władca Prus obdarzył braci Winckelmannów mianem „królewskich dworskich drukarzy litografów”. Oprócz publikowania dużych ilości arkuszy teatralnych, obrazków do pudełek osobliwości, arkuszy ze scenami rodzajowymi,³⁷⁶ oraz innych druków Carl Georg Winckelmann skierował program wydawnictwa dodatkowo ku książkom dla dzieci. Swoistą ocenę działań w latach późniejszych wystawił firmie, jak to przyjęte było w państwie prawa, raport królewskiej policji z roku 1866.

Firma Winckelmann & Söhne może słusznie twierdzić, że ma największe wydawnictwo ilustrowanych publikacji młodzieżowych w całym cywilizowanym świecie i być dumną, że dla gałęzi literatury poświęconej poezji ludowej otworzyła nową erę. Za doskonałością produktów Winckelmannów, przemawia już choćby ta okoliczność, że krytyka nigdy o żadnym z nich nie wypowiedziała się strofując, [...]. Od roku 1843 działalność instytutu skierowała się również ku drukowi kolorowemu. To, co udało się w tym zakresie osiągnąć, należy do najlepszych w tym gatunku i wyniosło najbardziej pozytywną reputację tego atelier daleko poza granice Niemiec, a na wszystkich dotychczasowych wystawach rzemiosł produkty Winckelmannów były wyróżniane jako wysuwające się na pierwszy plan i nagradzane.³⁷⁷

Do tej charakterystyki pruskich urzędników policyjnych wprost nie wypada nic dodawać; może co najwyżej skromny (acz podwójny) przypis:

- do osiągnięć artystycznych zakładu litograficznego przyczyniał się znacznie Theodor Hosemann;
- dla sukcesu finansowego wydawnictwa nie bez znaczenia był eksport rozmaitych arkuszy graficznych do imperium rosyjskiego³⁷⁸ i do Zjednoczonego Królestwa.³⁷⁹

Pochlebłą opinię pracom wydawnictwa rodziny Winckelmannów wystawiła nie tylko policja króla Prus, ale też pracownice nauki Republiki Federalnej Niemiec u samego końca wieku XX.

Jakość wytwarzanych na zbytkownym papierze litografii, chwalona na wystawach za ostrość, czystość druku, świeżość, piękno i różnorodność kolorów, daje się porównać tylko z kilkoma wytwórcami arkuszy obrazkowych na obszarze niemieckojęzycznym, takimi jak na przykład Scholz z Moguncji, Schreiber z Esslingen czy Trentsensky z Wiednia. – Być może właśnie jakość obrazkowych arkuszy graficznych firmy Winckelmann & Söhne była tym, co je, jako warte zachowania małe skarby, uchroniło w dużej mierze przed zniszczeniem.³⁸⁰

Eduard Stange

Na pracach Theodora Hosemanna przy arkuszach graficznych dla teatru papierowego rodziny Winckelmann wzorował się Eduard Stange (1804?-1855) w swoich od około roku 1840 drukowanych litografiach z figurami dla miniaturowych scen. Przejął on, na przykład, zasadę drukowania po pięć figur w dwóch rzędach. Był wydawcą, ale przede wszystkim grawerem z odpowiednim wykształceniem, wszelako sięgał chętnie po sprawdzone już w Berlinie wzory. Wydał swój arkusz z figurami do *Fletu czarnoksiężskiego* (fot. 60).³⁸¹

Wydawane dla teatru papierowego arkusze z postaciami były ściśle oparte na „tablicach z kostiumami teatrów królewskich”, które ukazywały się w Berlinie od 1805 r. pod dyrekcją Ifflanda i Brühla. Najpopularniejsze dramy i opery znajdowały swoje odbicie w teatrze papierowym. Oprócz specjalnych broszur z tekstami na rynek weszły arkusze do wycinania



**60. { BEI EDUARD STANGE (BERLIN): ARKUSZ TEATRALNY N° 28,³⁸²
Flet czarnoksiężski, LITOGRAFIA KOLOROWANA }**

z dziesięcioma figurami w charakterystycznych pozach. Opery, takie jak „Flet czarnoksiężski” Mozarta i „Wolny strzelec” Webera czy dramaty, takie jak „Zbójcy” Schillera były najbardziej poszukiwanymi wzorcami. Arkusze z figurami osiągały po kilka wydań i były modyfikowane zgodnie z gustem czasu i modą.³⁸³

Przytoczona uwaga dotyczy nie tylko druków Eduarda Stange, ale w równym stopniu produkcji zakładu litograficznego Winckelmann & Söhne oraz (po części) innych pruskich wydawnictw. Stange, podobnie jak graficy Winckelmannów, dodawał nowe motywy oraz przekształcał po swojemu i zgodnie z duchem czasu grafiki z wydawanych w Berlinie zeszytów z kostiumami-portretami miejscowych „gwiazd“ opery i dramy. Po śmierci wydawcy schedę po nim od roku 1860 przejęli (drukując nadal arkusze teatralne) Carl Hellriegel i Eduard Büttner. W swoim czasie ten ostatni wydał serię kolorowych litografii obrazujących bitwy wojny francusko – pruskiej z roku 1870 pod dawną nazwą firmy: „bei Eduard Stange in Berlin”.

KONIEC EKSKURSU

Podczas adwentu roku **1820** spokój panował w stolicy kraju przy Wiśle, zaś w Neapolu, stolicy Królestwa Obojga Sycylii, rządził nieporządek, przynajmniej z punktu widzenia kanclerza Metternicha. Zwłaszcza od kiedy, jeszcze w lecie, weszli do miasta karbonariusze,³⁸⁴ a Ferdinando I (dawniej IV) i Francesco Gennaro (1777-1830), następca tronu,³⁸⁵ zobowiązali się wobec poddanych, strzec nowo nadanej konstytucji. Rebelia neapolitańska nie wywołała entuzjazmu domów panujących w Europie. Nadszedł rok 1821.

W dzień Nowego-Roku Jego Cesarzewicowska Mość, Wielki Xiążę Konstanty, otoczony świetnym orszakiem Jenerałów i officerów, udał się do mieszkania JO. Xsiążęcia Namiestnika Królewskiego, i raczył Mu złożyć powinszowanie Nowego-Roku. Takie powinszowanie tenże N. Wielki Xiążę raczył uprzemie oświadczyć zgromadzonym na pokojach swoich JWW. Senatorom, Ministrom, Jenerałom, Radcom Stanu i wszystkim Władzom krajowym. Następnie Władze krajowe składały powinszowania swoje JO. Xiążęciu Namiestnikowi i JW. Prezesowi Senatu.³⁸⁶

Xiążęciem Namiestnikiem w Warszawie był wtedy Józef Zajączek (1752-1826), polski i francuski generał, dawny bohater. W lutym, jak należało się spodziewać wojska austriackie przekroczyły Pad. Topniejąca z dnia na dzień „straż bezpieczeństwa” generała Guglielma Pepe (1783-1855), z którą z Neapolu wyruszył w pole, uległa Austriakom 7 marca. Odtąd spokój panował i w Neapolu i w Warszawie.

Adwent roku **1823** zbliżał się ku końcowi. Szczególnie interesujące karty, jak również inne eleganckie wyroby galanterii papierniczej jak wcześniej tak i po kongresie można było kupić w „Handlu Sztuką” Heinricha Friedricha Müllera przy Kohlmarkt. Już kilka lat wcześniej zaczął on drukować karty trójwymiarowe (fot. 61).³⁸⁷



61. { HEINRICH MÜLLER: KARTA ROZKŁADAJĄCA SIĘ JAKO 3D POP-UP GREETING CARD }

Wszystkie zabawki,
jakimi bawi się homo

ludens z czasu Biedermeieru, w którym to bawiącym się człowieku budzi się już niespokojny pionierski duch epoki technicznej, mają wspólną atrakcję z pogranicza czarodziejstwa i szarlatanerii, polegającą na tym, że z pomocą pasków kartonu do pociągania i nitki do tegoż celu ponad ukrytym przed ludzkim okiem systemem dźwigni i tarcz, punktów mocowania i przewodnic można nie tylko dokładnie poruszać pojedyncze figury i przedmioty, ale również całe sceny mogą być nagle przekształcane.³⁸⁸

Zaś poruszanie głowami, bądź pojedynczymi kończynami figur, bohaterów kart z życzeniami było doprawdy dziecinną zabawą, także samo, jak w późniejszych grach teatru papierowego. Ponieważ Heinrich Friedrich Müller sprzedawał swoje wyroby także w Londynie, kto wie, czy nie przyczynił się do potopu kart znanych obecnie od Newcastle upon Tyne do Neapolu jako: 3D Pop-up Greeting Cards. Przedsiębiorczy wydawca nadal umieszczał na rynku wrażeń muzykalia i pierwszorzędnej jakości książki dla dziewcząt i chłopców.

W adwencie roku **1825** trakt wiodący od kart z życzeniami zmienił się w stołeczną aleję – **pierwsze teatry papierowe w stolicy cesarstwa naddunajskiego** były do nabycia u dwóch znanych wydawców: Heinricha Friedricha Müllera i Johanna Baptista Wallishaussera (1790-1831). W Grazu w październiku otwarty został teatr odbudowany po spaleniu i wyposażony w żelazną kurtynę. Niestety, możliwość wybuchu kolejnego pożaru ograniczono tylko nieznacznie, gdyż nowy gmach oświetlano nadal świecami i lampami olejnymi. W Wiedniu u Heinricha Friedricha Müllera wystawiony został na sprzedaż „teatr lalek dla dzieci”, który po wyjęciu z etui mógł być „momentalnie rozstawiony” i używany do gier.³⁸⁹

Ku końcowi tego samego roku był już u Wallishaussera przy Höhem Markt oferowany konkurencyjny produkt, „Mignon-Theater z ruchomymi figurami, kurtyną główną, obok niezbędnych metamorfoz” „z 50 figurami” jako „idealne naśladownictwo sceny współcześnie nowo wzniesionego teatru stanowego” w Grazu.³⁹⁰

Warto zauważyć, że drugi z owych teatrów papierowych był „idealnym naśladownictwem sceny teatru stanowego” ze stolicy Styrii. W późniejszym czasie kilku jeszcze wydawców jako portale scen papierowych drukowało fasady konkretnych wielkich teatrów. Po adwencie, jak co roku, w katolickiej i protestanckiej Europie nastąpiło Boże Narodzenie roku 1825, święto radości, święto pamiątka. Zapewne w wielu domach Wiednia cieszą się szopkami, a przynajmniej w kilku, no, może nawet w kilkunastu domach – również teatrami z papieru.

Osóbki cd.

Krótko przed adwentem, 10 listopada roku **1826** odbyła się w wiedeńskim Leopoldstädter Theater premiera „melodramy alegorycznej w 3 aktach” *Chłop milionowy czyli dziewczyna zwiata czarownego*.³⁹¹

W owych czasach [...] wiedeńska scena ludowa doszła do niebywałego rozkwitu. [...] – doszła do formy na pół romantycznego, na pół realistycznego widowiska, w którym pierwiastek fantastyczny mieszał się, jak u Gozziego, z rubasznym, przedmiejskim realizmem, patos z błazeństwem, sentyment z humorem. Genre ten uprawiał po mistrzowsku sławny aktor i scenopisarz Ferdynand Raimund.³⁹²

W *Chłopie milionowym* grał on rolę Fortunata („dawniej ubogiego chłopca, teraz bogacza“), któremu na śniadanie służący niesie „kapłona, talerz ciast i parę butelek wina“. Po śniadaniu, po wyjściu z gabinetu, po zaśpiewaniu kilku strofek Fortunat odzywa się w te słowa:

Nie masz nic na świecie przyjemniejszego podług mnie, jak być bogatym, wesoło żyć, jeść i pić; nota bene mieć dobry żołądek. [...] Teraz kupiłem sobie dom tu w mieście, potem zakupię sobie którąkolwiek część świata, gdzieby był mały ogródek, a wtenczas będę najszczęśliwszym człowiekiem; [...].³⁹³

Niestety, przez odmianę losu i działania osób ze „świata czarownego“ Fortunat siwieje, traci siły, opuszcza go Młodość („osoba allegoryczna“), gdyż

czas się trochę pośpieszył, przez omyłkę przyłożył mi kilka dziesiątków. Oj ten czas, to prawdziwy kapral, co nas latami smaga.³⁹⁴

Tak oto postarzały Fortunat musi wziąć postać sprzedawcy mioteł (fot. 62).³⁹⁵ Wszystko to dzieje się w piorunującym tempie. Rzec zaczyna się „z rana jednego dnia, a kończy się w wieczór drugiego“. „Melodramę allegoryczną“ wieńczy szczęśliwe złączenie młodych zakochanych i muzyczny występ Fortunata, na powrót pełnego wigoru czterdziestolatka, występ z chórem innych wykonawców. Sukces sztuki i autora przerósł oczekiwania i był początkiem fali druków przedstawiających aktorów występujących w przedstawieniu (fot. 62, 63, 64).



62. { MORITZ von SCHWIND / JOSEF KRIEHLER d.Ä: FERDINAND RAIMUND JAKO Miotlarz (Achenmann); POR. Z FOT. 34 }

Kariere Ferdinand Raimund (1790-1836) zaczął jako „numero“, czyli sprzedawca ciastek na widowni w antraktach teatralnych. Bardziej jednak niż widownia przyciągała młodego człowieka scena. Pierwsze doświadczenia aktorskie zbierał w Preszburgu. W roku 1814 Theater in der Josefstadt zaproponował mu angaż. Zadebiutował jako Karl Moor w *Zbójcach* Friedricha Schillera.³⁹⁶ Po trzech sezonach należał już do zespołu Leopoldstädter Theater. Później został jego dyrektorem. W roku 1823 zaczął pisać sztuki, w których też występował. Pierwszy zbiór arkuszy graficznych z portretami aktorów w rolach z czarodziejskiej bajki ze śpiewami *Dziewczę ze świata wróżek albo Chłop milionowy*³⁹⁷ – wyszedł spod pras Trentsensky Verlags już w dwa tygodnie po spektaklu premierowym (do kupienia w kasie teatru). Rysunki aktorów wykonał Moritz von Schwind (1804-1871), a litografie według podobizn von Schwinda – Josef Nikolaus Kriehuber (1800-1876).³⁹⁸

Powszechne zainteresowanie, jakie wzbudza genialny utwór poetycki Raimunda „Dziewczę ze świata wrózek”, skłoniło teraz również sztukę rysowania do zajęcia się nim. [...] Wykonanie tych sześciu obrazków zasługuje na pochwałę. Podobieństwo przedstawionych na portretach osób, czystość rysunku i odcisku oraz obróbka plastyczna w ogólności zaliczają te obrazy niewątpliwie do najlepszych podarków, jakie dotychczas pojawiły się u nas z dziedziny litografii. A ponieważ temat przemawia również do wszystkich, nie ma wątpliwości, że przedsięwzięcie to spotka się z zainteresowaniem, a tak udane pamiątki po słusznie i tak znakomicie docenionym utworze już niedługo ozdobią teki wszystkich miłośników sztuki.³⁹⁹



63. { *Chłop Milionowy*: LITOGRAFIE MORITZA V. SCHWINDA I JOSEFA N. KRIEHLERA (GÓRA), FIGURY TEATRU PAPIEROWEGO WYDAWNICTWA G. N. RENNER & CO. Z NORYMBERGI (DÓŁ), FIGURY ŚRODKOWE: PODOBIZNY THERESE KRONES }

Litografie przedstawiające aktorki w kostiumach, owe „pamiątki”, należy w tym wypadku zaliczyć do „światła łuczyw” na trakcie wiodącym ku papierowym scenom. Portrety aktorów w rolach mogły stawać się podarkami i (albo) pamiątkami po „tak docenionym utworze”. W niedługi czas później te funkcje doskonale spełniał Mignon-Theater, a również inne teatry papierowe i nie tylko wiedeńskie. Popyt na teatr i wszystko, co stało w związku z kulisami teatru albo ze światłami rampy, był w Wiedniu przynajmniej od półwiecza bardzo wysoki.⁴⁰⁰ Wielu artystów kopiowało portrety aktorów *Chłopa milionowego*.

Nie trzeba było długo czekać i pojawiły się one na „biliettach noworocznych”, o czym zaświadcza zmechanizowana karta wydawnictwa Antona Paterno (1771-1833).⁴⁰¹ Przedstawiony jest na niej Ferdinand Raimund w swej słynnej już roli (fot. 34). Gdy pociągnąć za wystający u góry „biliettu” pasek kartonu, uruchomione zostają dratwy, dzięki którym rozwierają się kartonowe odrzwia i oczom ukazuje się Zadowolenie (Nimfa ukontentowania) in persona, czyli dziewczę ze świata wrózek. Tekstów o szczęściu, przyjaźni, etc. nie brakuje. Tak oto świat teatru dramatycznego i opery połączył się ze sztukami graficznymi w ich najpopularniejszej postaci. Stąd był już tylko krok do oglądania portretów artystów scenicznych wyciętych i stojących na miniaturowej scenie z papieru. Nim wszakże ten mały krok został wykonany, kilku panów w dużych stolicach dostarczało na rynek podobizny aktorów i śpiewaków w kostiumach scenicznych jako druki ulotne. Wydawnictwo braci Trentsenkych wydało własną serię arkuszy dla papierowych scen według pomniejszych rysunków Moritza von Schwinda z aktorami *Chłopa milionowego*.⁴⁰²

Therese Krones (1801-1830), jedna z ulubionych aktorek wiedeńczyków w tamtym czasie, przedstawiona była jako Młodość. Grała tę rolę u boku Ferdinanda Raimunda.⁴⁰³ W późniejszym czasie wydawnictwo

G. N. Renner & Co. wydrukowało Miotlarza i Młodość jako figury do teatru z papieru (fot. 63).⁴⁰⁴ Także Trentsensky Verlag – jak wspomniano – skopiował te figurki na arkuszach z postaciami do teatru papierowego (fot. 64).⁴⁰⁵ **Więzy łączące wiedeńską galanterię papierową z teatrem papierowym nie mogą być bardziej oczywiste.** Naturalnie Ferdinand Raimund nie mógł liczyć na zainteresowanie, jakim cieszyła się jego przyjaciółka i protegowana Therese Krones. Na rysunku Moritza von Schwinda widać ją całą w bielach i różowościach, w opinających biodra i uda spodniach. Jej kapelusz i spodnie na wysokości kolan zdobią róże. Złe języki podnosiły, iż zawsze chciała występować w wąskich spodniach.⁴⁰⁶ Zarzucano aktorce skandale. Do jej popularności przyczynił się niemało romans z awanturnikiem i hochsztaplerem, acz ze szlachckiej rodziny, Sewerynem von Jaroszyńskim (1789-1827), który zapłacił za swe przewiny głową, a popularna Therese załamaniem nerwowym. Odgrażała się, że pójdzie do klasztoru, ale w końcu tak się nie stało. Obrazki z podobizną aktorki mimo to, a może dlatego, sprzedawały się doskonale od Kołomyi po Karlowe Wary.

Nowy styl życia mieszczaństwa w stolicy i prowincjach cesarstwa rozparł się na dobre w zamożniejszych dzielnicach miejskich dopiero po kongresie wiedeńskim, a teatr papierowy, teatr *en miniature*, teatr miejski przeniesiony z ulicy do уютnego saloniku wyrażał ten czas, „Biedermeier” – jak go później nazywano – doskonale.

Wygodną zabawę w rozwiązywanie zagadek, odczytywanie rebusów, rozszyfrowywanie zabaw słownych i metafor, czyli rozrywki, które były wtedy także tematami ulubionych gier towarzyskich, wypiera bardziej bezpośrednia, literalnie bardziej ruchliwa forma żartu, gdy karta z życzeniami przeobraża się w miniaturowy teatr ze wszystkimi jego regułami. „Zgrabne, poruszające się to w jedną, to w drugą stronę, kłaniające się i salutujące małe istoty”, jak Goethe nazywa tych figlarnych aktorów, odsyłają do nabierającej rozmachu w XVIII wieku, po 1820 obejmującej całą Europę mody na teatr papierowy, która właśnie w Wiedniu, gdzie wydawane są bardzo poszukiwane arkusze do wycinania Trentsensky’ego, ma swoje w najwyższym stopniu aktywne centrum.⁴⁰⁷

Spostrzeżenie to poczynił na początku lat siedemdziesiątych XX wieku Günter Böhmer (1912-1992).⁴⁰⁸ Entuzjizm autora rozciągnął panowanie teatru z papieru na wiek XVIII, ale prawdziwemu uczuciu nie takie błędy były i są wybaczone. Warunki do otwarcia oficyny braci Trentsensky’ch drukujących sceny z papieru rzeczywiście przedstawiały się doskonale.

Ferdinand Raimund
(1790-1836)

W szkole uczy się francuskiego i gry na skrzypcach

1802
Śmierć matki

1804
Śmierć ojca
Opiekę przejmuje siostra, nauka zawodu cukiernika

1808
angaż w trupach wędrownych:
Hainische Gesellschaft, Kuntzische Truppe

1814
angaż w Wiedniu:
Theater in der Josephstadt

1817
angaż w Theater in der Leopoldstadt

1819
poznaje Toni Wagner

1824
sukces jako autor:
Der Diamant des Geisterkönigs

1826
Leopoldstädter Theater:
Chłop milionowy

Od mniej więcej pięćdziesięciu lat w austriackiej stolicy z każdym nowym sezonem wkraczali na rynek absolwenci „Cesarsko – Królewskiej wolnej, zjednoczonej Akademii Pięknych Sztuk”, powstałej z połączenia Akademii Rytowników z Akademią Malarzy.⁴⁰⁹ Wydawcy grafik i handlarze sztuką zapewniali opuszczającą akademię rysownikom, grafikom, rytownikom pracę, między innymi przy wytwarzaniu kart z życzeniami na Nowy Rok, na imieniny, z okazji ślubu, urodzin, chrztu, zajęcie przy rytowaniu obrazków ze świętymi Kościoła rzymskiego, oraz arkuszy graficznych z portretami aktorek, obrazków do wachlarzy, gier planszowych, etc...., aż po obrazki do drukowanych na jedwabiu podwiązek do pończoch⁴¹⁰ i kulis teatrów z papieru.



64. { TRENTSENSKY VERLAG: FIGURY DO *Chłopa Milionowego* (THEATER COSTUMES N^o 5, PO 1839), FIGURA DRUGA OD LEWEJ: DIE JUGEND, FIGURA CZWARTA OD LEWEJ: DER ASCHERMANN }

DOPISEK I

Od wiedeńskiej premiery „melodramy allegorycznej“ upłynęły prawie trzy lata. W warszawskim Ogrodzie Krasińskich po koronacji i po wyjeździe cara liście drzew przybierały złotawy odcień. Zapowiadały jesień. Dnia 16 września roku 1829 Ludwik Osiński (1775-1838), dyrektor Teatru Narodowego przeczytał rękopis tłumaczenia *Chłopa milionowego*. Autor „przeróbki“ melodramy, kompozytor, dyrygent, artysta dramatyczny Józef Damse (1789-1852) służył scenie narodowej. Jej dyrektor był nie tylko „ukształconym klasykiem, tłumaczem Corneille’a i Racine’a, wyrocznią smaku literackiego, ale też zięciem Wojciecha Bogusławskiego“,⁴¹¹ a nawet profesorem i naturalnie zwierzchnikiem pana Damse. Dwa dni później Ludwik Osiński skierował przekład do „cenzury rządowej“. Na trzy dni przed pierwszą niedzielą adwentu

W czwartek 26 listopada tegoż roku *Chłop milionowy* ujrzał światło olejnych kinkietów na scenie Teatru narodowego przy Placu Krasińskich. Na kilka dni przed premierą scenograf teatru p. Sacchetti zapowiedział w „Kurierze Warszawskim“, iż „sam będzie kierował dekoracjami, które są jego pędzla“.⁴¹²

Również w Warszawie widowisko cieszyło się powodzeniem, o czym świadczy ukazanie się w roku 1830 drugiego wydania tekstu melodramy, „powiększonej o ryciny i piosenki“.⁴¹³ Kuplet śpiewany na finał

przedstawienia w stolicy Królestwa Polskiego oddawał, podobnie zapewne jak w Wiedniu, nastroje panujące wśród widzów, jak i wśród artystów. Brzmiał on tak:

FORTUNAT

Żyjemy prawdziwie w szczęśliwej zbyt porze,
Ukontentowanie w przedziwnym humorze,
Myślałem że tylko wśród nas miejsce ma,
(do parteru)

Tam widzę także jest, mamy więc dwa.

CHÓR

Tam widzę także jest, mamy więc dwa.⁴¹⁴

Sukces sztuki i autora w Wiedniu przerósł oczekiwania i był początkiem fali druków przedstawiających aktorów występujących w przedstawieniu. Także samo w Warszawie nie zabrakło druków okolicznościowych oraz ilustracji (fot. 65). Nie były to portrety aktorów, jak nad Dunajem.

[...] malarz i literat Jan Nepomucen Lewicki (1797-1870) [...] wydał cykl rycin ilustrujących śpiewki Miotlarza. Tłem ich widoki Warszawy: ulica przed kawiarnią „Narodową“, róg ulicy Kapitulnej i Miodowej, gmach Giełdy przy ulicy Królewskiej, wejście do Ogrodu Saskiego, itp.⁴¹⁵



65. { T. VIVIER: ILUSTRACJA Z TEKSTU SZTUKI: *Dziewczę ze świata wrózek albo Chłop milionowy* (LITOGRAFIA KREDOWA) }

Postacie tych litografii Jana Nepomucena Lewickiego to „typy stołeczne z czasów 1820 – 1830“, ale ich głównym bohaterem – widocznym w głębi obrazka lub na pierwszym planie – był Fortunat jako miotlarz, „raz śledzący te postacie, raz w żywe oczy z nich kpiący“.⁴¹⁶

Nad Warszawą drugiego dnia adwentu roku **1830** zapadł zmrok. Około godziny siódmej wieczorem stu sześćdziesięciu

[...] nieustraszonych podoficerów Polaków, wypowiada imieniem narodu uciskanego wojnę na śmierć wrogowi.⁴¹⁷

Kończył się listopad, „dla Polaków niebezpieczna pora“. W Neapolu czekano już na Boże Narodzenie.

Są cztery rzeczy, które zapowiadają to wielkie święto już ponad miesiąc wcześniej: pojawiają się grajkowie z dudami, *pastorelli* w szopkach ustrojonych trawą i mchem, hałasowanie moździerzy, petardy, rakiety i podobni przedstawiciele bractwa pirotechnicznego oraz *trabacche* tych *castagnari*, które zrobione są z żerdzi i gałązek, a na ich ścianach ponawlekanych jest tak wiele owoców, świeżych i suszonych, jak dużo natura może ich ofiarować. Te pawilony, jak

starożytne świątynie, są otwarte dzień i noc, wieczorem zapalane są pochodnie, które łączą się w łańcuch jasnych świateł.⁴¹⁸

W Wiedniu podczas adwentu tegoż roku można było dla urozmaicenia rozrywek domowych podczas ciągnących się wieczorów jesieni zaopatrzyć się u braci Trentsenskich w arkusze z figurami i dekoracjami, by wystawić w papierowym teatrze na przykład *Die Pantomime*.⁴¹⁹

DOPISEK II

Skoro o pantomimie i figurach postaci commedii dell'arte mowa, o Arlekinie, Pantalonie, Colombinie i prawem kaduka dołączonej do nich figurze Kozaka z serii *Theater-Costumes* drukowanej w Wiedniu, to należy wspomnieć o tych samych postaciach odciskanych z kamienia litograficznego jako *pantins* i *fantocci* (pajace do pociągania za sznurek) w Épinal i w Mediolanie.⁴²⁰ Czyniły to wydawnictwa mające w programie również teatry papierowe (Pellerin, Lebrun Boldetti) Zapewne pajace z kartonu cieszyły głównie dzieci, ale kto wie, może i niejedną osobę całkiem dorosłą. Gdy panienka albo jej ojciec zetknęli się z arkuszem *M. et M^{me} Polichinelle*,⁴²¹ bądź arkuszem *Il Sig.r Pulcinella e la Sig.ra Colombina*,⁴²² nie mówiąc o karcie, na której przedstawiony był Arlechino,⁴²³ pater familiae z latoroślą wycinali poszczególne członki figur, by następnie montować je do poruszania jako Colombine, Pulcinellę, etc.

DOPISEK III

W tym dopisku wypadnie powócić do „lal modnych“. Wydawcy Joseph i Matthäus Trentsensky nie chcieli ustępować Heinrichowi Friedrichowi Müllerowi tak na polu sztuki jak i na polu zaradności i przedsiębiorczości, a już na poletku lal papierowych do ubierania z całą pewnością – nie!



66. { JENNY LIND JAKO „LALKA MODNA“ }

Forma ta była już znacznie tańsza niż w pełni plastyczna lalka, a i tak obrotne wydawnictwo J. i M. Trentsensky, z którym często się tu jeszcze spotkamy, wydało wkrótce rodzaj popularnego wariantu, po prostu umieszczając figurki z różnymi częściami ubrań obok siebie na arkuszu graficznym. Dziecko potrzebowało tylko wyciąć owe części, ewentualnie nakleić na tekturę i już lalka była gotowa. Podobnie jak w każdym arkuszu graficznym występowały dwa warianty, kolorowy lub niekolorowany do samodzielnego pomalowania. [...] Trentsensky wydawał je również, podobnie jak inne swoje artykuły, już wycięte i włożone do drewnianego pudełka, jak np. małego żołnierza, mały magazyn mody, tancerkę Taglioni, zamaskowaną damę i „Metamorfozy mody wielkiej damy, figura z 6 najnowszymi i najświetniejszymi modnymi ubiorami”.⁴²⁴

Okolo połowy XIX stulecia w salonach i pokojach dziecięcych bawiono się „lalami modnymi“ przedstawiającymi znane śpiewaczki i tancerki, jakby wycięte z drukowanych przez dyrekcje teatrów portretów w kostiumach. Zabawie służyła także Jenny Lind (1820-1887) jako lala do ubierania umieszczona na arkuszu graficznym w halce i ze skrzyżowanymi na piersiach dłońmi (fot. 66).

Na innych arkuszach (fot. 67) wydrukowane były kreacje (suknie, czepki, fryzury, kapelusze) do jej ról, dobrze znanych owoczesnym miłośnikom opery.⁴²⁵ **Na drukach z „lalkami modnymi“ od początku XIX wieku i w kolejnych dziesięcioleciach coraz ściślej łączyły się w jedno: wspomnienia ze scen wielkich teatrów, aktualna moda, „życie wytworne“ i domowe rozrywki. Spotykały się więc nierzadko w jednym arkuszu: portret wykonawczynie, figura teatru papierowego, lalka do wycinania i ubierania.**

W tym samym czasie pojawiło się wiele różnych zestawów o podobnym charakterze – głównie we Francji i Niemczech. Znane są np. dwa różne z Fanny Elssler i jeden z Taglioni, wszystkie z kostiumami z najpopularniejszych występów tych dwóch balerin. Jest tu również duńska gwiazda baletu Lucile Grahn. Jenny Lind pojawiła się w kilku edycjach.⁴²⁶

Franziska (Fanny) Elßler (1810-1884) osiągnęła popularność nie tylko jako baletnica, ale też jako wiedeńska Niema z Portici (fot. 80). Od



67. { PAPIEROWA LALKA PRZEDSTAWIAJĄCA JENNY LIND I PUDEŁKO Z UBIORAMI }

połowy wieku portrety wykonawców były już dość często wykorzystywane w drukach dla teatrów papierowych, jak na przykład podobizna Fanny Elßler.⁴²⁷ Eduard Kaiser (1820-1895) uwiecznił na litografii w roku 1849 Jenny Lind z tamburynem w ręku w roli Wielkiej (fot. 68). Matthäus Trentsensky zaś wykorzystał tę litografię, biorąc zapewne pod uwagę jej popularność, w akuszu z figurami teatru papierowego (fot. 69) do opery *Vielka* Giacoma Meyerbeera (1791-1864).

Lalki do ubierania były w równym stopniu zabawkami dla dziewcząt, co obiektami przedstawiającymi pannom oraz ich matkom „najnowsze“ kroje sukien, halek, kapeluszy, etc. Z czasem drukowano pokaźne liczby takich „lal modnych“ w wydawnictwach szczycących się drukiem teatrów papierowych.



68. { EDUARD KAISER: JENNY LIND JAKO WIELKA, LITOGRAFIA (r.1849) }

Na przykład w trzech wydawnictwach z Neuruppin: *Gustav Kühn*, *Oehmigke & Riemschneider* i *F. W. Bergemann* mogło to być prawdopodobnie ponad 200 różnych arkuszy, które ukazały się w drugiej połowie XIX wieku. Starannie projektowano przede wszystkim rodziny panujące w ubiorach na bal i w mundurach paradnych.⁴²⁸



69. { TRENTSENSKY VERLAG: FIGURY TEATRU PAPIEROWEGO DO OPERY *Vielka*, FIGURA KOBIECA: VIELKA Z TAMBURYNEM W DŁONI }

W drugiej połowie XX stulecia panienki ubierały w ten sposób nie tylko brytyjską księżną Dianę z małżonkiem,⁴²⁹ ale i czterdziestego prezydenta Stanów Zjednoczonych Ameryki Ronalda Reagana,⁴³⁰ a w młodym jeszcze XXI stuleciu – dziewczynki stroją w ten sam sposób „gwiazdki” serialu telewizyjnego.⁴³¹



70. { *The Princess Diana Paper Doll Book of Fashion* }

PRZYPISY DO CZĘŚCI A.1., A.2., A.3., A.4

¹ Tytuł oryginału: *Ceci n'est pas un conte*.

² Por. Wingerts Zahn, Christoph: *Gefühlswelten. »Die Leiden des jungen Werthers«*, [in:] Valk, Thorsten (Idee und Konzeption): *Goethe. Verwandlung der Welt*, Katalog der Ausstellung vom 17. Mai bis 15. September 2019 in der Bundeskunsthalle, s. 54.

³ Lass, Ernst: *Lambert, Johann Heinrich*, [in] *Allgemeine Deutsche Biographie*, herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Band 17 (1883), S. 552–556, https://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Lambert,_Johann_Heinrich&oldid=-, [dostęp: 2023-01-30].

⁴ Operę skomponował Giuseppe Verdi do libretta Antonia Sommy.

⁵ Por. Chatel de Brancion, Laurence: *Carmontelle's Landscape Transparencies: Cinema of the Enlightenment*, The J. Paul Getty Museum, Getty Publications, 1200 Getty Center Drive, Suite 500, Los Angeles, California 90049 – 1682, 2008, s. 16.

⁶ Por. Rostworowski, Emanuel: *Historia powszechna wiek XVIII*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977, s. 292.

⁷ Por. Davis, Norman: *Boże igrzysko Historia Polski*, t. I, Tłumaczyła Elżbieta Tabakowska, Wydawnictwo Znak, Kraków 1989, s. 681. Uwagę o zasadzie „praworządności“, która w owym czasie „opierała się na międzynarodowym rozboju“ Norman Davis pomieścił na s. 687 tego samego rozdziału.

⁸ Por. Davis, Norman: *Boże igrzysko Historia Polski*, t. I, Tłumaczyła Elżbieta Tabakowska, Wydawnictwo Znak, Kraków 1989, s. 683.

⁹ Por. Gallo, Max: *Robespierre*, Herausgegeben und mit einem Nachwort von Daniel Schönplüg und Peter Schöttler, Aus dem Französischen von Pierre Bertaux und Bernd Witte, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 2007, s. 22; Scurr, Ruth: *Robespierre Terror w imię cnoty*, Przekład Barbara Przybyłowska, Wydawnictwo AMBER Sp. z o. o., Warszawa 2007, s. 26; https://fr.wikipedia.org/wiki/Maximilien_de_Robespierre [dostęp: 2022-08-20].

¹⁰ Warto przypomnieć również tradycyjną definicję kontekstu.

Kontekst [łac. = związek, spistość (właściwie = splecione razem)], środowisko, w którym jednostka język. występuje lub jest używana. Język. k. to np. miejsce słowa lub frazy w wątku tekstu; niejęzykowym k. jest przede wszystkim sytuacja (**k. sytuacyjny**), położenie, w których wypowiedzi są czynione i rozumiane.

Kontext [lat. = Zusammenhang (eigtl. = Zusammengewebtes)], Umgebung, in der eine sprachl. Einheit vorkommt bzw. verwendet wird. *Sprachl.* K. ist z. B. die Stellung eines Wortes oder Satzes im Textzusammenhang; *außersprachl.* K. ist v. a. die Situation (**situativer K.**), in der Äußerungen gemacht und verstanden werden. *Meyers Grosses Universal Lexikon*, Band 8: Ko-Lz, Mit Sonderbeiträgen von Reinhard Schönenberg und Heinz Zemanek, Bibliographisches Institut Mannheim / Wien / Zürich, Meyers Lexikonverlag, Mannheim 1983, s. 98. W następującym fragmencie sporo uwagi poświęcone jest właśnie „środowiskom“ i „sytuacjom“, w których konkretne działania i wytwory były „czynione i rozumiane“.

¹¹ Termin znany w sztuce i teorii teatru przynajmniej od czasu działalności Konstantina Sergejewicza Stanisławskiego (1863-1938).

¹² Przed kilkunastu laty na ten sposób podejścia do opisu fenomenu teatru papierowego zwrócił uwagę badacz z Niemiec.

Teatr papierowy należy umieścić w szerszym kontekście intermedialnym, który ujawnia zwłaszcza związki z teatrem lalek, grafiką popularną, z rozrywkami wizualnymi i ze sceną teatralną XIX wieku. Das Papiertheater ist in einem breiteren intermedialen Kontext zu verorten, der v. a. Bezüge zum Puppentheater, zur populären Druckgraphik, zu optischen Vergnügungen und zur Theaterbühne des 19. Jhs. aufweist. Brunken, Otto: *Theater für Kinder und Jugendliche*, [in:] Brunken, Otto / Hurrelmann, Bettina / Michels-Kohlhage, Maria / Wilkending, Gisela: *Handbuch zur Kinder- und*

Do tych powiązań dodano w niniejszej pracy także osadzenie teatru papierowego i jego korzeni w kulturze codzienności oraz w kontekście owoczesnych zdarzeń w Europie.

¹³ W: *The Costume of Great Britain, designed, engraved and written by W. H. Pyne*, London 1804, No. 15. Kłapa na dachu pudełka osobliwości jest uniesiona i umożliwia dzieciom oglądanie obrazków „w świetle dnia”.

¹⁴ Napisy objaśniające: [1] Teatr papierowy: barokowa scena ogrodowa (Paper theatre: a baroque garden scene), Martin Engelbrecht (1684-1756), Augsburg, około 1730, miedzioryty kolorowane (Copper engraving, colored). W lecie większa część życia dworskiego odbywała się w założeniach parkowych. Półkoliste łuki, balustrady i posągi dawały wrażenie zazielenionych kulis teatralnych. Nr. inw.: 1989/1586.1-6. Papiertheater: eine barocke Gartenszene (Paper theatre: a baroque garden scene), Martin Engelbrecht (1684 – 1756), Augsburg, um 1730, Kupferstiche, koloriert (Copper engraving, colored). Im Sommer fand ein Großteil des höfischen Lebens in den Gartenanlagen statt. Rundbögen, Balustraden und Statuen vermitteln den Eindruck einer begrünten Theaterkulisse. Inv.Nr. 1989/1586.1-6. Obiekt składa się z 6 arkuszy graficznych. [2] Teatr papierowy: park (Paper theatre: a pleasure garden), Martin Engelbrecht (1684 – 1756), Augsburg, około 1730, miedzioryty kolorowane (Copper engraving, colored). Ogrody barokowe zakładane były w sposób logicznie powiązany, systematyczny. Drzewka pomarańczowe i cytrynowe w dekoracyjnych wazach wzbogacały romaitość roślin. Gatunki wrażliwe na mróz zimowały w specjalnie wznoszonych pomarańczarniach. Papiertheater: Ein Lustgarten (Paper theatre: a pleasure garden), Martin Engelbrecht (1684-1756), Augsburg, um 1730, Kupferstiche, koloriert (Copper engraving, colored). Barocke Gärten wurden systematisch angelegt. Orangen- und Zitronenbäume in dekorativen Vasen bereicherten die Pflanzenvielfalt. Die frostempfindlichen Gewächse überwinterten in den eigens errichteten Orangerien. Diorama składa się z 6 arkuszy.

¹⁵ Diorama w polszczyźnie wybrała rodzaj żeński, dlatego w dalszej części włoski rodzajnik będzie pomijany.

¹⁶ Zweifellos haben wir in diesen unbeweglichen, doch immerhin räumlich vertieften Schaubühnen, die unter anderem ländliche Szenen, Erdbeben und Meeresstürme, die Arche Noah, klasische Sagen, Komödien und Ballette sowie Parforcejagden, Maskenbälle und Gartenfeste darstellen, die Vorläufer der Kindertheater des 19. Jahrhunderts zu sehen, bei denen nur noch die Figurinen aus dem Kulissenrahmen herausgelöst und zu beweglichen Akteuren umgewandelt zu werden brauchten. Vogel, Heiner; *Bilderbogen, Papiersoldat, Würfelspiel und Lebensrad*, Lizenzausgabe für Edition Popp, Würzburg 1981, s. 40. W katalogu z niedawnych lat do wystawy m. in. arkuszy dla teatrów papierowych *diorama teatrale* Martina Engelbrechta, niejako w nawiązaniu do scen z papieru, nazwana jest: théâtre d'opique. Por. Sadion, Martine: *Décors, théâtres de papier, le Théâtre du Peuple à Bussang*, Ce catalogue a été réalisé à l'occasion de l'exposition *Décors, théâtres de papier, le Théâtre du Peuple à Bussang*, Musée de l'Image, Épinal – juillet 2005 > avril 2006, s. 22.

¹⁷ Jest to fragment większej całości: Mich, Zbigniew: *Pudełko osobliwości*, tekst nie publikowany.

¹⁸ Obecnie w pałacu mieści się Il Museo del Settecento Veneziano.

¹⁹ W Villa Valmarana ai Nani w Forestinie znajdują się freski malowane przez Giovanniego Battistę Tiepola, Giandomenica Tiepola i Gerolama Mengozziego Colonnę. Pośród nich (Stanca delle Scene Carnavalesche) jest jeden zatytułowany także *Mondo Novo*. Por. Charelli, Renzo: *I Tiepolo a Villa Valmarana*, Sadea / Sansoni Editori, Firenze 1965, s. 4 (nienumerowana).

²⁰ Tiepolo, Giovanni Domenico: *Il Mondo Novo* (1791), oddzielony fresk 205 cm x 525 cm, obecnie w: Museo del Settecento Veneziano, Ca'Rezzonico, Wenecja.

²¹ Kusić mogła na przykład zarówno Południowa, jak i Północna Ameryka.

Od dnia, w którym Kolumb odkrył leżący za oceanem kontynent, był [...] ów kontynent w oczach Europejczyków czymś w rodzaju mitycznej krainy. Nawet tych, którzy nigdy nie odwiedzili Nowego Świata, fascynowały jego egzotyka i „inność”. Zamoyski, Adam: *Święte szaleństwo Romantycy, patrioci, rewolucjoniści 1776 – 1871*, Przełożył Michał Roniker, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2015, s. 17.

²² Mycielski, Zygmunt: *Dziennik 1960 – 1969*, Wydawnictwo ISKRY, Warszawa 2001, s. 253.

²³ Bieńkowska, Ewa: *Co mówią kamienie Wenecji*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 233. Za stanowczym orzeczeniem Ewy Bieńkowskiej podążył (z niejaką ostrożnością) Rafał Szczerbakiewicz. Por. Szczerbakiewicz, Rafał: „Nowy Świat to nazwa cyrku”. *Nowocześni przeglądają się w obrazach Giandomenica Tiepolo*. „Panoptikum”, nr 25 (2021), s.13–35, <https://doi.org/10.26881/pan.2021.25.01> [dostęp: 2022-05-01].

²⁴ *Il Mondo Novo* (prawdopodobnie 1756), Pinacoteca Querini Stampalia, Venezia (olej na płótnie 61 x 49 cm).

²⁵ *Il Mondo Novo* (prawdopodobnie 1757), Collezione eredi E. Salom, Segromigno Monte (olej na płótnie 64 x 54 cm).

²⁶ W języku starowłoskim używana była forma *novo*, pochodząca od łacińskiego *novus*, która uległa dyftongizacji i dziś używa się formy *nuovo*. Wiedzę na ten temat zawdzięczam pani Oli Bartosiak. W dialekcie weneckim obiekt nazywany był: *Mondo Niovo*. Por. *Mirabili visioni, Vedute ottiche della stamperia Remondini*, Catalogo a cura di Carlo Alberto Zotti Minici, Provincia Autonoma di Trento, Servizio Beni Culturali – Servizio Attività culturali, Castello dei Buonconsiglio, Monumenti e collezioni provinciali 1996, fot. s. 51.

²⁷ Henryk Jurkowski opierając się na rozważaniach na temat lalkarskiego retabla w pracy *Historia de los títeres in España. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII* J. E. Vereya tak objaśniał nazwę *mundinuevo*:

Można tu odnaleźć aluzję do odkrycia Ameryki przez Kolumba i rodzaj metafory, która dawną sferę sacrum przedstawia w nowej formie, co skłania do użycia określenia „nowy świat.” Jurkowski, Henryk: *Dzieje teatru lalek, od antyku do „belle époque”*, Teatr im. H. Ch. Andersena, Lublin 2014, s. 107.

W tym samym fragmencie Henryk Jurkowski powiązał *mundinuevo* z innym gatunkiem teatralnym.

Z XVIII-wiecznego opisu *mundi nuevo* wynika [...], że [...] mniej przypominał religijne *retablo* niż mechaniczne teatry barokowe, demonstrujące różnego rodzaju widoki, a noszące w Niemczech znamiennej barokową nazwę *theatrum mundi*. Jurkowski, Henryk: *Dzieje teatru lalek, od antyku do „belle époque”*, Teatr im. H. Ch. Andersena, Lublin 2014, s. 107.

²⁸ Nazwa „peep-show” przyjęła się w Wielkiej Brytanii ostatecznie ok. roku 1910. Eventually in Britain, in c. 1910, the word 'peep-show' was adopted. Hyde, Ralph: *The Story of Paper Peepshows*, [in:] idem: *Paper Peepshows The Jacqueline and Jonathan Gestetner Collection*, Antique Collectors' Club Ltd, Woodbridge, Suffolk 2015, s. 10. O różnych znaczeniach terminu pisał w słowie wstępnym do tego tomu Erkki Huhtamo, profesor w the Department of Design Media Arts, University of California.

Jakie skojarzenia przychodzą ci na myśl, gdy słyszysz słowo „peepshow”? Dla wielu odpowiedź musi być oczywista: coś erotycznego, tajemniczego, zakazanego. Peepshows to są te rzeczy, które ‘widział lokaj’. Jednak [...] takie skojarzenie jest poważnie ograniczone i całkowicie błędne, szczególnie jeśli podchodzimy do tego tematu z historycznego punktu widzenia. [...] Podglądanie jako fenomen istnieje od tysięcy lat. Chociaż podglądanie może odbywać się w dowolnym miejscu, w którym znajdują się osobliwości i miejsca do ukrycia, ludzie wymyślają przeznaczone do tego celu urządzenia od setek lat. Nazywam je wspólnym kwalifikatorem „peep media” [„media do zaglądania” – Z. M.]. [...] Na Zachodzie peep media zostały zainspirowane wielkimi zmianami w percepcji, eksperymentach i poglądach na świat które nastąpiły między piętnastym a siedemnastym wiekiem. Przez zaglądanie do teleskopu i do mikroskopu, możliwe stało się przenikanie tajemnic nocnego nieba i tajemnic mikroorganizmów. Peep media pomogły również w udoskonaleniu nowego systemu prezentacji wizualnej, perspektywy linearnej, po mistrzowsku zastosowanej przez

artystów renesansu, takich jak Piero della Francesca i Albrecht Dürer. Pudełka perspektywiczne wymyślone przez holenderskich artystów, takich jak Samuel van Hoogstraten, były ciekawostkami optycznymi, które wprowadziły takie eksperymenty w „nową sferę”. What kinds of associations come to your mind when you hear the word ‘peepshow’? For many the answer must be self-evident: something erotic, secretive, forbidden. Peepshows are those things ‘the butler saw’. Yet, [...] such an idea is seriously limited, and outright wrong, particularly if we approach the topic from a board historical perspective. [...] Peeping as a phenomenon has existed for thousands of years. [...] Although peeping can take place anywhere where are sights to see and places to hide, humans have been inventing dedicated devices for this purpose for hundreds of years. I call them with a collective label ‘peep media’. [...] In the West, peep media was inspired by the great changes in perception, experimentation, and worldviews that took place between the fifteenth and the seventeenth centuries. By peeping into the telescope and the microscope, it became possible to penetrate the secrets of the night sky and those of micro organisms. Peep media also helped to perfect a new system of visual representation, the linear perspective, masterfully applied by Renaissance artists like Piero della Francesca and Albrecht Dürer. The perspective boxes concocted by Dutch artists like Samuel van Hoogstraten were optical curiosities that took such experimentation into a ‘new realm’. Huhtamo, Erkki: *Peeping into Peep Media*, [in:] Hyde, Ralph: *Paper Peepshows The Jacqueline and Jonathan Gestetner Collection*, Antique Collectors’ Club Ltd, Woodbridge, Suffolk 2015, s. 6.

²⁹ Termin ten w rosyjskim ma również inne znaczenia. Podobnie jest w innych językach, np. w angielszczyźnie dla zwrotu *peep show* (a short pornographic film shown in a small coin-operated booth). Dla *paëka* por.: [http://ru.wikipedia.org/wiki/Паёк_\(значения\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/Паёк_(значения)), [dostęp: 2013-07-16].

³⁰ Za przejściem nazwy z najbliższej okolicy przemawia stamtąd też przejęty i już w polszczyźnie utrwalony termin scena pudełkowa (*Guckkastenbühne*).

³¹ Numer inwentarza: NG3832.

³² Por.: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/samuel-van-hoogstraten-a-peepshow-with-views-of-the-interior-of-a-dutch-house>.

³³ Wymiary: 58 x 88 x 60.5 cm.

³⁴ Por.: <http://www.polskieradio.pl/8/406/Artykul/964222,Co-kryje-Skrzynka-van-Hoogstratena>.

³⁵ Nazywane one są po angielsku: *peepshow* albo *perspective box*. Istnieje podobieństwo, co do zasad funkcjonowania, tych urządzeń–zabawek i późniejszych *peep shows* z wieloma rozmaitymi obrazkami do oglądania. Jednakże tworzonych w Niderlandach pudełek perspektywicznych nie można zaliczać do pudełek osobliwości, co najwyżej do ich „praform”, choć *perspective boxes* mogły wyznaczyć i torować drogę twórcom osobliwych pudełek z wedutami. Antoni Ziemia pisał o sześciu niderlandzkich „kasetach perspektywicznych”, jak je nazywał (Ziemia, Antoni: *Iluzja a realizm Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580 – 1660*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, s. 175 i przypis 410 na s. 376.). Inna nazwa Antoniego Ziemy dla tych pudełek to: pudło perspektywiczne. Jedno z zachowanych, przypisywanych Samuelowi van Hoogstratenowi (por.: Ziemia Antoni: op. cit., s. 60), pudełek perspektywicznych, posiada Detroit Institute of Arts (*Perspective Box of a Dutch Interior*, wymiary: 42.0 cm x 30.3 cm x 28.2 cm; numer inw. 35.101.A). O sześciu kasetach perspektywicznych pisał także Piotr Borusowski (Borusowski, Piotr: *Podglądając przez dziurkę od klucza: perspektyfkas Leonaerta Bramera*, Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. Nowa Seria / Journal of the National Museum in Warsaw. New Series” 1(37), Muzeum Narodowe, Warszawa 2012, s. 139 – 172. Londyńska National Gallery zamieściła swoją informację o *perspective box* pod: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/glossary/perspective-box> [dostęp: 2016-09-22].

³⁶ Por.: Diagram, the cross-section of the peepshow construction of *Etant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gas d'éclairage*, 1946-66, [dostęp: 2014-04-22].

³⁷ Grabska, Elżbieta: *Duchampa malarza pisarza hermeneutyka (w związku z obrazem Etant donnés, w: Co robić po kubizmie? Studia o sztuce europejskiej pierwszej połowy XX wieku, pod redakcją Jerzego Malinowskiego, Wydawnictwo Literackie, Kraków-Wrocław 1984, s. 267.*

³⁸ Das Spiel mit der Dialektik von Nähe und Distanz über die Blickstrukturierung ist für die Wirkung der Bildmaschine Guckkasten als Medium einer virtuellen Inbesitznahme der Welt konstitutiv. Dem Betrachter wird so suggeriert, im Mittelpunkt einer auf ihn bezogenen Welt zu stehen, die zugleich 'in die Ferne zu treiben' scheint. Sein distanzierter Blick gewährt ihm gleichzeitig machtvolle Kontrolle über die Realität, und aus dieser vergewissenden Sicherheit wird auch im Guckkasten die 'Teilnahme' an bedrohlichen Ereignissen wie z. B. den Naturgewalten zum beschaulichen Erleben, wird im identifikatorischen *Schau-spiel* eine surrogative emotionale Verarbeitung ermöglicht. Hick, Ulrike: *Geschichte der optischen Medien*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1999, s. 230. Autorka w cytowanych zdaniach powołuje się na pracę: Langen, August: *Anschaungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts, Rahmenschau und Rationalismus*, Darmstadt 1965, s.32.

³⁹ Gozlan, Léon: *Le nouveau tableau de Paris*, t. VII, s. 350, cyt. za: Allévy-Viala, Marie-Antoinette: *Inszenizacja romantyczna we Francji*, przeł. Wojciech Natanson, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958, s. 74.

⁴⁰ Bieńkowska, Ewa: *Co mówią kamienie Wenecji*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 74.

⁴¹ Wyrzecz tej namiętności dał Jerzy Ficowski w wierszu *Dziurka od klucza*: Mój wiersz chce być dziurką od klucza, / przez którą zajrzałbym / do waszego dzieciństwa. / Ale klucza już nie odnajduję.“ w: Ficowski, Jerzy: *Moje strony świata*, ?, Warszawa, 1957, s. 39.

⁴² Im Grunde ist es der alte Guckkasten, bei dem sich hinter einem festen Rahmen Kulissen staffeln, die mit kleinen Personen angefüllt, die zierlichsten religiösen oder profanen Szenerien ergeben. Metken, Sigrid: *Französische Bilderbogen des 19. Jahrhunderts, Sammlung Sigrid Metken, Paris*, katalog wystawy w Staatlicher Kunsthalle Baden-Baden (14 IV do 28 V 1972 roku), Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1972, s.119.

⁴³ Von solchen Schaukästen verlief eine Entwicklungslinie zu den perspektivisch angelegten Papierbühnen. In diesen wurde die Tiefenwirkung durch hintereinander gestaffelt aufgestellte Kulissen verstärkt, so daß der Tiefenzug der Darstellung nicht auf planer Fläche, sondern im Raum erfolgte [...]. Dewitz, Bodo von: *Eine mobile Bilderwelt, Der Guckkasten als Bildmedium der Aufklärung im 18. Jahrhundert*, in: *Ich sehe was, was Du nicht siehst! - Sehmaschinen und Bilderwelten, die Sammlung Werner Nekes*, Katalog zur Ausstellung *Ich sehe was, was Du nicht siehst! - Sehmaschinen und Bilderwelten. Die Sammlung Werner Nekes* im Museum Ludwig, Köln, 27. September bis 24. November 2002 roku, hrsg. von Bodo von Dewitz und Werner Nekes, Steidl Verlag, Göttingen 2002, s. 84

⁴⁴ Raree shows were precursors of toy theatres, with movable scenes and paper figurines, popular in the 19th century. https://en.wikipedia.org/wiki/Peep_show, [dostęp: 2016-03-13]. Słownik Merriam-Webster tak definiuje raree-show:

a small display or scene viewed in a box : peep show; [...], <http://www.merriam-webster.com/dictionary/raree-show>, [dostęp: 2016-03-13].

⁴⁵ Por.: Naruszewicz, Adam: *Pieśń ciarlatańska na jarmarku*, https://books.google.de/books?id=0YwAAAAcAAJ&pg=PA161&lpg=PA161&dq=Naruszewicz,+Adam:+Pieśń+ciarlatańska+na+jarmarku&source=bl&ots=pwpHelJeRz&sig=D6Bu76dld_Yp_fnm9hmf2Km_5A&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwil6KDs4ujNAhVnJcAKHahRBWwQ6AEIMTAC#v=onepage&q=Naruszewicz%2C%20Adam%3A%20Pieśń%20ciarlatańska%20na%20jarmarku&f=false [dostęp: 2013-07-15]. Danuta Kowalewska „maluśkiej skrzyneczce“ z utworu Adama Naruszewicza przypisała rolę „magicznego rekwizytu“. Kowalewska, Danuta: *Satyryczne funkcje rekwizytów magicznych*, „Napis. Pismo poświęcone literaturze okolicznościowej i użytkowej”, seria XIV, 2008, s. 251. http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Napis_Pismo_poswiecone_literaturze_okolicznosciowej_i_uzytkowej/Napis_Pismo_poswiecone_literaturze_okolicznosciowej_i_uzytkowej_r2008-t14/ [dostęp: 2016-07-10].

⁴⁶ O wężu, „co się ciągle przed szejną katarynką” i to u dominikanów obracał (?) pisał Juliusz Słowacki w liście z 15 kwietnia 1829 roku do Aleksandry Bécu. Słowacki, Juliusz: *Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych* (1820 – 1849), Opracował Jerzy Pelc, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław 1952, s. 30.

⁴⁷ Autorem był Wincenty Pol. Por.: Pol, Wincenty: *Pieśni Janusza*, tom I (1831 – 1833), Lwów. Nakład autora. Główny skład u Karola Wilda. 1863.

⁴⁸ Raszewski, Zbigniew: *Wstęp*, w: Furttentbach, Joseph: *O budowie teatrów*, przełożył i opracował Zbigniew Raszewski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 6. Na koniec dość dowolnych wywodów o budowie i przeznaczeniu *peep box* historyk teatru dochodził do polskiej nazwy szajne-katarynka.

⁴⁹ Uczynił to w przekładzie *Cierpień młodego Wertera*. W przypisach tak oto poeta objaśnia czytelnikom urządzenie:

mowa tu o skrzyneczce z dwoma otworami, przez które można było oglądać figurki poruszające się przed widzem na wstędze zwijanej i rozkręcanej korbką. Goethe, Johann Wolfgang von: *Cierpienia młodego Wertera*, przełożył Leopold Staff, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, str. 71.

⁵⁰ Henryk Krzeczkowski w: Goethe, Johann Wolfgang: *Podróż włoska*, tłumaczył, przypisami i posłowiem opatrzył Henryk Krzeczkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, s. 178.

⁵¹ Bronisław Wieczorkiewicz przypominał, między innymi, za „Kurierem Warszawskim” z roku 1865

[...] chłopaków pokazujących tak zwane Szeine-katarynki (Camera Obscura), z których na ścianie zaciemnionego pokoju odbijały się różne widoki i krotochwilne sceny.

Jeszcze większy groch z kapustą, choć wskazujący na powiązania obiektów „uwodzących oczy”, takich jak pudełko osobliwości i szopka, daje się zauważyć w dalszej części hasła.

Znaleźli się nawet przedsiębiorcy, którzy wymyśliwszy kombinację latarni z katarynką, obnosili to mieszane widowisko po domach, na kształt szopki. Wieczorkiewicz, Bronisław: *Słownik gwary warszawskiej XIX wieku*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966, s. 402.

Do objaśniania przez zaciemnienie oraz ugaszczania czytelnika „grochem z kapustą” można zaliczyć przypis do tekstu opublikowanego całkiem niedawno (w roku 2017):

Rajek – jeden z rodzajów teatru ludowego, teatr optyczny, prznośna panorama; w pudle pokazywano nieskomplikowane obrazy, które właściciel rajku opisywał i komentował wierszem oraz prozą. Przep. red. Gasparow, Boris Michajłowicz: *Elementy widowiska bożonarodzeniowego w poemacie Dwunastu Aleksandra Błoka*, „Colloquia Litteraria” UKSW 2/2017, przyp. 3, s. 90. 3626-Tekst artykułu-5719-1-10-20190813.pdf [dostęp: 2021-11-01].

Najlepiej *paëk* objaśniają „nieskomplikowane obrazy”, przy tym i po tym sformułowaniu komentarz do przypisu wydaje się zbędnym.

⁵² Mitzner, Piotr: *Teatr światła i cienia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 44. Do spostrzeżeń Piotra Mitznera na temat „odmiany latarni magicznej” wypadnie jeszcze powrócić.

⁵³ Ilustracja do tekstu Marka Waszkiela *Teatry mechaniczne w Warszawie w latach 1795 – 1847*, „Pamiętnik Teatralny”, zeszyt 1, Warszawa 1977, s. 73.

⁵⁴ Kozica, Kazimierz: *Wprowadzenie*, [w:] *Widoki Wrocławia z XVIII wieku według rysunków Friedricha Bernharda Wenera*, Dom Wydawniczy Orbis Pictus, Sp. z o.o., Wrocław 2014, por.: <https://www.orbispictus.pl/pl/33,wiadoki-wroclawia-f-b-wenera>, [dostęp: 2016-03-23].

⁵⁵ Wierzbowski, Ryszard: *Z szopką. Rozterki belenisty*, „Pamiętnik Teatralny“, zeszyt 1-2, Warszawa 1987, s. 231. W tomie studiów i szkiców *O szopce* Ryszard Wierzbowski posługiwał się terminem szejnekatarynka, być może za Józefem Ignacym Kraszewskim.

⁵⁶ Kazimierz Braun stwierdzał, że nazwę: scena pudełkowa nadano scenie *à l'italien* „przez analogię z jarmarczną zabawką: pudłem opartym na kijku, zawierającym malowane wewnątrz obrazki dalekich krain, które można było oglądać przez soczewkę znajdującą się w przedniej ścianie”. Statyka nie musi być mocną stroną reżyserów. Małą siedzącą na skrzynce opartej na kijku trudno sobie przedstawić, a taki obraz malował reżyser. Swobodna gra wyobraźni prowadziła go do daleko idących wniosków:

Bardziej przedsiębiorczy ‚szajnekatarynkarze‘ umieszczali w pudle obrazki pikantne; urządzenie to zostało bez zmian przejęte przez współczesny przemysł pornograficzny. Braun, Kazimierz: *Przestrzeń teatralna*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982, s. 13.

57

Było to pudło oparte na stojaku. W przedniej części miało soczewkę, przez którą widzowie mogli oglądać rozmaite obrazy, namalowane na ścianach wewnętrznych. Frankowska, Bożena: *Encyklopedia teatru polskiego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 411. Przy sposobności: na ścianach wewnętrznych pudełek osobliwości nie malowano „rozmaitych obrazów”.

⁵⁸ W podrozdziale *Peep-boxes* historyk sztuki z Wielkiej Brytanii napisał:

Innym przyrządem optycznym było pudełko osobliwości, w rzeczywistości nie jedno urządzenie, ale kilka, ogólnie opisywane przez pisarzy Edo jako ‚szkła holenderskie‘ (*oranda-megane*). Another optical instrument was the peep-box, not in fact one device but several, generically described by Edo writers as ‚Dutch glasses‘ (*oranda-megane*). Screech, Timon: *Sex and the Floating World, Erotic Images in Japan 1700 – 1820*, Published by Reaction Books Ltd, 33 Great Sutton Street, London EC1V ODX, London 2009, s. 234.

Joanna Wolska-Lenarczyk przełożyła to zdanie tak:

Innym przyrządem optycznym było pudełko do oglądania, w rzeczywistości składające się z kilku urządzeń, ogólnie określane przez pisarzy Edo mianem ‚holenderskich szkieł‘ (*oranda-megane*). Screech, Timon: *Erotyczne obrazy japońskie 1700 – 1820, Przestrzeń przepływającego świata*, przekład Beata Romanowicz, Wioletta Laskowska, Joanna Wolska-Lenarczyk, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2006, s. 192.

„Pudełko do oglądania“ nie składało się z kilku urządzeń. Było jednym z nich. Autor kilka zdań dalej opisuje inne z tych urządzeń, znaną także w Japonii *optique*. Kolejny podrozdział *Peeping-karakuri* autor otwiera zdaniem:

Łatwiej jest przedstawić sobie urządzenie zwane jako *karakuri* do podglądania (*nozoki-kurakuri*), gdzie *karakuri* oznacza konstrukcję mechaniczną lub automat. Some easier to understand is the device known as a peeping-karakuri (*nozoki-kurakuri*), where *karakuri* meant a mechanical construction or automaton. Screech, Timon: *Sex and the Floating World, Erotic Images in Japan 1700 – 1820*, Published by Reaction Books Ltd, 33 Great Sutton Street, London EC1V ODX, London 2009, s. 237.

Joanna Wolska-Lenarczyk przełożyła to zdanie jak następuje:

Łatwiejsza do zrozumienia jest zasada działania urządzenia nazywanego *karakuri* do oglądania (*nozoki-kurakuri*), gdzie *karakuri* znaczyło mechanizm albo automat. Screech, Timon: *Erotyczne obrazy japońskie 1700 – 1820, Przestrzeń przepływającego świata*, przekład Beata Romanowicz, Wioletta Laskowska, Joanna Wolska-Lenarczyk, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2006, s. 194.

⁵⁹ Autor sprawozdania z wystawy napisał m. in.:

[...] na rycinach można zobaczyć statki, rezydencje i dalekie kraje. Wszystko to, oglądane za pomocą „magicznej skrzynki”, rozbudzało wyobraźnię, ale i tęsknotę za wielkim światem. Barski, Marek: *Magiczne skrzynki w Domu Uphagena*,

⁶⁰ Por.: Schiller Friedrich: Gra życia
Chcecie zaglądnąć do mojej skrzyneczki?
Ja wam grę życia przedstawię
Świat wielki w drobne ujęte rameczki
Wnet wam ukazę na jawie;
Tylko nie stawajcie zbliżka:
Te ucieszne widowiska
Opatrywać najdogodniej
Przy Kupidyna pochodni. [...], w: *Pienia Liryczne Fryderyka Szyllera. Poprzedzone Jego Żywotem i Ozdobione Rycinami*, Przełożył Walenty Chłędowski, wydał A. B., Nakładem Franciszka Pillera i Spółki, Lwów 1841, s. 170.
Schiller Friedrich: *Spiel des Lebens*
Wollt ihr in meinen Kasten sehn?
Des Lebens Spiel, die Welt im Kleinen,
Gleich soll sie eurem Aug' erscheinen;
Nur müßt ihr nicht zu nahe stehn,
Ihr müßt sie bei der Liebe Kerzen
Und nur bei Amors Fackel sehn.
<http://gutenberg.spiegel.de/buch/friedrich-schiller-gedichte-3352/31>, dostęp: 2016-04-24.
W przekładzie brak „świata w miniaturze“, mowa jest za to o rameczkach; gra życia nie ukaże się „na jawie“, a przed oczyma przy „świecach miłości“ i pochodniach Amora. Świece można rozumieć metaforycznie, ale i dosłownie jako źródło światła w „skrzyneczce“, czyli pudełku.

⁶¹ Raritäten-Kasten, ist ein Kasten, in welchem diese oder jene alte oder neue Geschichte im kleinen und durch darzu verfertigtes Puppenwerck, so gezogen werden kan, vorgestellt wird. Zedler, Johann Heinrich: *Grosses Universal Lexicon aller Künste und Wissenschaften*, Halle & Leipzig, 1741, tom 30, s. 455, <http://www.zedler-lexikon.de/index.html?c=blaettern&zederseite=ze300455&bandnummer=30&seitenzahl=0455&dateiformat=1&view=150&supplement=0>), dostęp: 2015-03-12.

⁶² Pomalowana skrzynka, na górze obciążona czerwoną taftą, z przodu ze szkłem powiększającym, gdy się zagląda do środka i przy tym obraca [korbkę widoczną na ilustracji w katalogu – Z.M.] wtedy pokazują się oczom najprzyjemniejsze, poruszające rzeczy, kosztuje 3 fl. Ein gemahlter Kasten, oben mit rothen Taffent bezogen, und vornen mit einem Vergrößerungsglas, wenn man hineinsieht und dabey dreht, so zeigen sich dem Auge die angenehmsten bewegenden Sachen, kostet 3 fl. Bestelmeier, Georg Hieronimus: *Magazin von verschiedenen Kunst – und anderen nützlichen Sachen, zur lehrreichen und angenehmen Unterhaltung der Jugend...* Edition Olms, Reprinted 1979, Artikelnummer 93, cyt. za: Füsslin, Georg; Nekes, Werner; Seitz, Wolfgang; Steckelings, Karl-Heinz W.; Verwiebe Birgit: *Der Guckkasten Einblick – Durchblick – Ausblick*, Füsslin Verlag, Stuttgart 1995, s. 10.

⁶³ Verey, J. E.: *Historia de los titeres in España. Desde sus origenes hasta mediados del siglo XVIII*, Revista de Occidente, Madrid 1957, cyt. za: Jurkowski, Henryk: *Dzieje teatru lalek, od antyku do „belle epoque“*, Teatr im. H. Ch. Andersena, Lublin 2014, s. 107.

⁶⁴ Es ist diese Vorstellung ein Mittel, sonderlich jüngern Leuten, einen sehr lebhaften Begriff von fast allem, was in Gemälden pflegt für sie verfaßt zu werden, bezubringen, und folglich von mehrerem Nutzen, als sie zu seyn scheint. Bischoff, Johann: *Beyträge zur Optic, hauptsächlich zu solchen Vergrößerungsgläsern und Fernröhren bey denen die Collectiv- oder Sammelgläser angebracht werden*, Ulm, Frankfurt und Leipzig, Auf Kosten der Gaumischen Handlung, 1764, s. 43. Cyt. za: <https://books.google.de/books?pg=PA4&lpg=PA4&dq=johann+bischoff+beyträge+zur+optik&sig=I-Fcz4UCpsMsVajnDsblu7eLSC8&id=19iAAAAcAAJ&hl=de&ots=Nei6QJi3u6#v=onepage&q=johann%20bischoff%20beyträge%20zur%20optik&f=false>, [dostęp: 2016-03-30].

⁶⁵ Na podstawie obrazu *Mondo Nuovo* Giuseppe'a Gambariniego Ambrogio Orio (1737-1825) sporządził akwafortę przedstawiającą scenę z tego płótna w odbiciu lustrzanym, by

w pudełku osobliwości można było całość oglądać dokładnie jak na obrazie Giuseppe'a Gambariniego. Wydrukowała grafikę oficyna Remondini. Zdjęcie grafiki w: *Mirabili visioni, Vedute ottiche della stamperia Remondini*, Catalogo a cura di Carlo Alberto Zotti Minici, Provincia Autonoma di Trento, Servizio Beni Culturali – Servizio Attività culturali, Castello dei Buonconsiglio, Monumenti e collezioni provinciali 1996, s. 41. Podpis do ilustracji: Ambrogio Orio (1737 – 1825) da Pietro da Lione, *I Piemontesi con la Laterna Magica*, aquaforte, Remondini, Bassano, seconda metà sec. XVIII, Coll. privata. Gambarini, Giuseppe [pojawia się też forma nazwiska Gamberini], malarz, ur. 1680 w Bolonii, um. 11.9.1725 tamże. [...] Według Zanottiego, który był z G. zaprzyjaźniony, powinien on być czynnym razem z Chiarinim w Wiedniu jak i w Bergamo. Także samo malował on z P. Aldrovandinim w Rzymie. Do Akademii Bolońskiej należał od jej założenia (1708). Mariette określa jego manierę i rysunek jako bez siły. – Pośród jego dzieł wymienia się obrazy kościelne w S. Giacomo Maggiore, S. Maria Egiziaca i w Osservanzy w Bolonii, świętego patrona w S. Filippo w Pistoji. Dekoracyjne freski malował G. w rozmaitych pałacach w Bolonii i Ferrarze. W późniejszych latach oddał się obrazom rodzajowym małego formatu, jak sceny pasterskie (jeden rys. W Uffiziach), dzieci ulicy, żebracy; 2 tego rodzaju obrazy wyszytychował J. Ch. La Vasseur. Gambarini, Giuseppe, Maler, geb. 1680 in Bologna, [gest.] 11.9.1725 das. [...] Nach Zanotti, der mit G. befreundet war, soll er mit Chiarini sowohl in Wien wie in Bergamo tätig gewesen sein. Ebenso malte er mit P. Aldrovandini in Rom. Der Bologneser Acad. gehörte G. seit ihrer Gründung (1708) an. Mariette (Abeced.) nennt seine Manier und Zeichnung kraftlos. – Von G.s Werken werden Kirchenbilder in S. Giacomo Maggiore, S. Maria Egiziaca und in der Osservanza zu Bologna, ein Titelheil. In S. Filippo zu Pistoja genannt. Dekorative Fresken malte G. in verschiedenen Palästen zu Bologna und Ferrara. In späteren Jahren verlegte er sich auf Genrebilder kleinen Formats, wie Hirtenszenen (eine Zeichn. In den Uffizien), Straßenkinder, Bettler; 2 derartige Bilder hat J. Ch. La Vasseur gestochen. *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Herausgegeben von Hans Vollmer, Band XIII, Verlag von E. A. Seemann, Leipzig 1920, s. 139. Jeśli idzie o tytuł akwaforty, to występuje tu „niewłaściwa” nazwa. Na niektórych przedstawieniach obrazowych z pudełkami osobliwości z półwyspu Apenińskiego miast nazwy mondo nuovo albo scatola otticha pojawia się nazwa laterna magica.

⁶⁶ Por.: *Nicolas Lancret, Der Guckkastenmann*, Herausgegeben von der Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Berlin und Potsdam 2003, s. 10. Obraz Lancreta wisi w Berlinie. Później powstało wiele obrazów i grafik, na których przedstawiano pudełko osobliwości.

⁶⁷ Guckkasten. Vorrichtung zum Beobachten von Bildern (Abbildungen); durch Verwendung von Linsen und Spiegeln erscheint das Bild unter vergrößertem Gesichtswinkel (in scheinbar natürl. Entfernung) v. a. im 18. Jh. verbreitet. Meyers Enzyklopädisches Lexikon, Band 11: Gros – He, Bibliographisches Institut, Lexikonverlag, Mannheim / Wien / Zürich 1974, s. 157. Encyclopedia Britannica (wydanie z roku 2010) nie rozjaśnia pojęcia: *peep show*, a nawet nieco je zaciemnia. Definicja z tej encyklopedii jest tu przytoczona z uwagi na wskazanie w niej związku pudełka osobliwości z teatrem papierowym.

Peep Show,
zabawka dziecięca i curiosum naukowe, zwykle składające się z pudełka z otworem, przez który widz ogląda jakąś miniaturową scenę lub dekorację sceniczną, namalowane lub skonstruowane w perspektywie. Peep shows ze znacznie wcześniejszych czasów są często jedynym dokładnym przedstawieniem dekoracji teatralnej i scenerii z tego okresu. Najwcześniejsze znane *peep shows* są widokami perspektywicznymi, mówi się, że zostały namalowane pastelami na szkle przez Leona Battistę Albertiego w 1437 roku i oświetlane od tyłu dla różnych efektów, począwszy od świecenia słońca po światło księżyca, nowsze modele (niektóre zachowały się w Kunsthistorischem Museum w Wiedniu) są podobno wzorowane na renesansowych dworskich maskach i *pageants*, takich jak ten z odkryciem Diany przez Akteona, w dekoracji z w pełni modelowanymi figurami przedstawionymi na tle malowanym w starannej perspektywie. W XVII wieku *peep shows* w pudełkach były często wystawiane na ulicach przez wędrownych showmanów i urządzenie stało popularną zabawką dziecięcą. Niektóre z nich, wyposażone w ruchome dekoracje oraz tekturowe figury, przobraziły się w XIX wieku w teatry dla młodych (patrz: *toy theatre*). *Peep show* był również prekursorem wielu rodzajów zabawek optycznych, w tym stereoskopu i latarni magicznej.

Peep show,
children's toy and scientific curiosity, usually consisting of a box with an eyehole through which the viewer sees a miniature scene or stage setting, painted or constructed in

perspective. Peep shows of an earlier time are often the only accurate representation of the stage design and scenery of the period. The earliest known peep shows are the perspective views said to have been painted in transparent colours on glass and lighted from behind for various effects, from sunshine to moonlight, by Leon Battista Alberti in 1437. Later models (some preserved in the Kunsthistorisches Museum in Vienna) have designs that are apparently patterned on Renaissance court masques and pageants, such as that of the discovery of Diana by Actaeon, with fully modelled figures set against a background painted in careful perspective. In the 17th century, peep shows in their cabinets were often exhibited in the streets by itinerant showmen, and the device became a popular children's toy. Some, equipped with movable scenery and wooden or cardboard figures, developed into the juvenile theatres of the 19th century (see toy theatre). The peep show was also the precursor of many types of optical toys, including the stereoscope and the magic lantern. The New Encyclopædia Britannica, Volume 9, Encyclopædia Britannica, Inc., Jacob E. Sofra, Chairman of the Board, Jorge Aguilar – Cruz, President, Chicago / London / New Delhi / Paris / Seoul / Sydney / Taipei / Tokyo 2010, s. 238.

„Model“ z Dianą i Akteonem nie jest pudełkiem osobliwości tylko dioramą. Obiekt pochodzi, jak podano pod zdjęciem w encyklopedii, z roku 1596. Wątpliwe jest też, czy eksperymenty Leona Bapttisty Albertiego (1404-1472) można wiązać z pudełkiem osobliwości. Wydaje się natomiast pewnym, że miało ono podobieństwa a teatrem papierowym.

⁶⁸ Durch die Lupenartige Linse im Kastenloch sieht das Auge Abbilder der Welt, zumeist Ansichten ferner Städte und Landschaften, getreu nach der Natur gezeichnet und koloriert. Das Guckkastenbild bringt die Welt, wie sie vormals auf der Rückwand der Camera obscura erschien, zur Betrachtung in den Guckkasten. Die Bilder sind so gezeichnet, dass sie, aus geringer Distanz durch die Lupe gesehen, gross und plastisch wirken. Ganz, Thomas: *Die Welt im Kasten, Von der Camera obscura zur Audiovision*, Verlag Neue Zürcher Zeitung, Zürich 1994, s. 68.

⁶⁹ Gołąbek, Józef: *Car Maksymilian (Widowisko ludowe na Rusi)*, Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, Kraków 1938, s. 11. Podobne imię otrzymał *paęk* od Bożeny Frankowskiej: raik, choć opisanie skrzynki z obrazkami jest nie całkiem trafne.

Raik [urobione od słowa Raj], widowisko optyczne o tematyce misteryjnej, wywodzące się z ruskiego teatru lalek zw. wertepem, znane gł. na wsch. ziemiach Rzeczypospolitej. Była to skrzynka, mająca wewnątrz obrazy, które oglądało się przez system powiększających szkieł, gdy aktor (rajesznik, ralosznik) przesuwał je przed oczami widzów, komentując ukazujące się widoki. Frankowska, Bożena: *Encyklopedia teatru polskiego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 349.

⁷⁰ Der Guckkasten, [des -s, plur. ut nom. sing.] ein Kasten mit optischen Vorstellungen, in welchen man die Zuschauer für Geld sehen läßt; ein optischer Kasten. Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, Band 2. Leipzig 1796, s. 844, cyt. za: <http://www.zeno.org/Adelung-1793/K/adelung-1793-02-0844>, [dostęp: 2016-03-29].

⁷¹ What exactly is a peepshow? There is some debate over this question. A peepshow is a closed, or semi-closed, box having at least one viewing hole through which a view is seen. The box may or may not use mirrors to create an illusion or redirect the viewing point. This is more inclusive than some other definitions which exclude devices using mirrors. The zogroscope, another 18th century viewing device which uses both a double convex lens and a mirror to create the illusion of depth for the views placed at its base, does not meet the definition. It does not possess a box or enclosed space, and this robs the viewer of the mystery of entering an inaccessible space and viewing a hidden image. However, viewing boxes called boîtes d'optiques, or optiques which not only employed the principles of the zogroscope but also used a partially closed box, should be considered peepshows, even though they utilize a mirror to redirect the eye. Balzer, Richard: *Peepshows: a Visual History*, Harrv N. Abrams Inc. Publishers, New York 1998, s. 17. Zogroscope po włosku zwie się zogroscopio, po polsku mogłoby to być: zograskop albo zogroskop(?). Ten przyrząd dobrze spełniał swą rolę w eleganckim świecie. Krótkowzroczne i starsze damy oraz tacyż panowie mogli się z pomocą zogroscope przyglądać się widokom miast tudzież innym, może bardziej intymnym widokom bez okularów. Ich używanie w XVIII wieku przyjmowano w dobrym towarzystwie z dezaprobatą.

⁷² Cazenave, Frédéric (1770 – 1843 [?]): *L'Optique (The Optical Viewer)*, ca. 1793, sztych rytowany według obrazu Louisa-Léopolda Boilly'ego (1761 – 1845), ręcznie kolorowana akwatinta, 55.9 cm × 47.8 cm, przechowywany m. in. w: National Gallery of Art, Washington D.C. Istnieje bardzo podobna grafika, tylko odwrócona stronami (w lustrzanym odbiciu), z nieco zmienionymi ozdobami i twarzami postaci pochodząca z warsztatu graficznego rodziny Fietta; *L'Optique*, kolorowany miedzioryt, Verlag Dominicus Fietta et Comp., Kriegshaber bei Augsburg, ok. 1800, w zbiorach Steckelings.

⁷³ Prace, które na ten temat ukazały się ostatnimi laty w Niemczech:
Hick, Ulrike: *Geschichte der optischen Medien*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1999;
Grünberg, Uta: *Guck mal! Guckkastenbilder des 18. Jahrhunderts*, Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart 2004; Rhein-Hansen, Ingrid: *Transparente Steine optische Kästen : Durchblick - Einblick, Lithophanien und Guckkästen aus 2 Jahrhunderten, aus der Sammlung Ingrid Rhein-Hansen, Harald Hansen*, eine Ausstellung im Museum Schloss Rheydt (14. Dezember 2003 - 29. Februar 2004), Städtisches Museum Schloss Rheydt, Mönchengladbach 2003; Dewitz, Bodo von: *Ich sehe was, was Du nicht siehst! - Sehmaschinen und Bilderwelten : die Sammlung Werner Nekes, Katalog zur Ausstellung "Ich sehe was, was Du nicht siehst! - Sehmaschinen und Bilderwelten. Die Sammlung Werner Nekes" im Museum Ludwig, Köln, 27. September bis 24. November 2002*, Steidl, Göttingen 2002.

⁷⁴ Zu hastig von der Zeit gedreht, / Rauscht Rarität auf Rarität, / Hüpf Bild auf Bild, fliegt Jahr auf Jahr vorüber [...]. Michaelis, Johann Benjamin, cyt. za: Mia Geimer-Stangier, Mia / Mombour, Eve Maria [Hrsg.]: *Guckkasten, Ausstellungskatalog Bewegte Bilder und Bildermaschinen*, Siegen, Villa Waldrich 12.12.1981 – 5.1.1982, Siegen 1981, s. 15.

⁷⁵ Muzykę do tej – jak napisano w podtytule - komicznej operetki skomponował Christian Gottlob Neefe (1748 – 1798), w późniejszych latach nauczyciel Ludwiga van Beethovena.

⁷⁶ Komozytor tej komicznej operetki na początku XIX wieku zerwał z teatrem i został księgarzem w Rydze, gdzie też zakończył żywot.

⁷⁷ Shakespeares Theater ist ein schöner Raritätenkasten, in dem die Geschichte der Welt vor unsern Augen an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeiwällt. Goethe, Johann Wolfgang von: *Zum Shakespeares-Tag 1771*, Mit einem Essay von Klaus Schröter, Europäische Verlagsanstalt, Hamburg 1992, s. 10.

⁷⁸ Goethe, Johann Wolfgang: *Podróż włoska*, tłumaczył, przypisami i postłowie opatrzył Henryk Krzeczowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, s. 178.

⁷⁹ Jeder hat doch seine Reihe in der Welt, wie im Schöneraritätenkasten. Ist der Kayser, mit der Armee vorüber gezogen. Schau sie, Guck sie, da kommt sich die Pabst mit seine Klerisey. Nun hab ich meine Rolle in der Kapitelstube auch ausgespielt, [...]. Goethe, Johann Wolfgang: Brief an Moritz Joseph Engelbach vom 30. Sept. 1770, <http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Briefe/1770> [dostęp: 2016-01-29.]

⁸⁰ Die feierliche Stille, welche in der Mittagsstunde auf dieser Wiese herrschte; die einzelnen hie und da zerstreuten hohen Eichbäume, welche mitten im Sonnenschein, so wie sie einsam standen, [...] in der Ferne weidende Herden; und die Stadt mit ihren vier Türmen und dem umgebenden, mit Bäumen bepflanzten Walle, wie ein Bild in einem optischen Kasten. Karl Philipp Moritz: *Anton Reiser Kapitel 53*, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/anton-reiser-4900/53>, dostęp: 2016-04-10. Karl Philipp Moritz nie mógł się zdecydować, czy chce zostać aktorem, czy teologiem. Zajmował się wieloma rzeczami. Na koniec oddawał się nauczaniu w gimnazjum i spotkaniom w loży wolnomularskiej.

⁸¹ Naruszewicz Adam: *Pieśń ciarlatańska na jarmarku*, w: Adama Naruszewicza wiersze różne, T.1, Edycja Tadeusza Mostowskiego, w Warszawie, w Drukarni N° 646. Przy Nowolipiu, 1804, s. 161. <https://books.google.de/books?id=0YwAAAAcAAJ&pg=PA161&lpg=PA161&dq=Naruszewicz,+Adam:+Pieśń+ciarlatańska+na+jarmarku&source=bl&ots=pwpHelJeRz&sig=D6B>

u76dld_Yp_fnm9hnf2Km_5A&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwii6KDs4ujNAhVnJcAKHahRBWwQ6AEIMTAC#v=onepage&q=Naruszewicz%2C%20Adam%3A%20Pieśń%20ciarłatańskak%20na%20jarmarku&f=false, [Dostęp: 2016-07-10].

⁸² O szarlatanie (ciarlatanie) i jego związkach ze sztukami przedstawiającymi: Ratajczakowa, Dobrochna: *Szalatan i teatr*, w: „Teksty” 2 (26), 1976, s. 28 – 46.

⁸³ »Glaubt ihr denn, daß eure leinwandenen Berge und Paläste, eure stürzenden bemalten Bretter uns nur einen Moment täuschen können, ist euer Platz auch noch so groß?« – so habe es immer an der Eingeschränktheit, der Ungeschicklichkeit ihrer malenden und bauenden Kollegen gelegen, die, statt ihre Arbeiten im höhern poetischen Sinn aufzufassen, das Theater, sei es auch noch so groß gewesen, worauf es nicht einmal so sehr, wie man glaube, ankomme, zum erbärmlichen Guckkasten herabgewürdigt hätten. Hoffmann, E.T.A.: *Der vollkommene Maschinist*, w: *Kreisleriana*, cyt. za: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Hoffmann,+E.+T.+A./Erzählungen,+Märchen+und+Schriften/Fantasiestücke+in+Callots+Manier/Erster+Teil/3.+Kreisleriana/6.+Der+vollkommene+Maschinist?hl=guckkasten>, [dostęp: 2016-02-01.]

⁸⁴ Wir sind verwöhnte Kinder, das Paradies ist verloren, wir können nicht mehr zurück. Wir bedürfen jetzt ebenso sehr der Dekorationen als des Kostüms. Aber deshalb darf unsere Bühne doch nicht dem Guckkasten gleichen. Hoffmann, E.T.A.: *Seltene Leiden eines Theaterdirektors* - Kapitel 2, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/seltene-leiden-eines-theaterdirektors-3109/2>, dostęp: 2016-05-03.

⁸⁵ Decker, Carl von: *Das Abenteuer auf dem Weihnachtsmarkt*, Lokal-Posse in 2 Akten (1825), Aufführungsdatum: 18.12.1825, Die Ouvertüre ist von Herrn W. Telle. die Musik im Zwischenakt ist vom Königl. Kammermusikus Herrn Kelz, Person in Vorlage: von Adalbert vom Thale, Aufführungsort: Berlin, por.: http://portal.kobv.de/uid.do;jsessionid=84EB6ED07862267B021EA06F11DECC14?query=gbv_748690352&index=internal&plv=2, [dostęp: 2016-07-25].

⁸⁶ Wenn ich so im offenen Wagen sitze, der Mantel gut geordnet, die Pfeife brennend, neben mir Brockes, tüchtige Pferde, guter Weg, und immer rechts und links die Erscheinungen wechseln, wie Bilder auf dem Tuche bei dem Guckkasten – und vor mir das schöne Ziel, und hinter mir das liebe Mädchen – – und *in mir* Zufriedenheit – dann, ja dann bin ich froh, recht herzlich froh. Kleist, Heinrich von : *Briefe An Wilhelmine von Zenge*, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/briefe-7043/2>, dostęp: 2016-04-24. Barthold Heinrich Brockes (1680 – 1747), poeta niemiecki wczesnego Oświecenia.

⁸⁷ Der Kunstspiegel steckte in einem Guckkasten, und die ganze Kunst war, Bella zu demselben hinzulocken. [...] Cenrio sagte ihr manches Artige und bat sie, doch ja einem Guckkasten nicht vorbeizugehen, der eine Welt im Kleinen, alle Städte, Völker in bunten Bildern zeigte. Sie gingen dahin. Bella sah zuerst hinein, [...]; sie war überrascht von aller Herrlichkeit und hätte gern die ganze Vorstellungsreihe noch einmal übersehen, wenn nicht des Kleinen Ungeduld sie von dem Glase zurückgerissen hätte. Er war ganz außer sich über alles, was er erblickte: in jeder Stadt dachte er sich als Fürst; sah er fremde Soldaten, so prüfte er sich, wie er als Heerführer in der Tracht sich ausnehmen würde. [...] Der Kleine hatte diese Welt im kleinen schon zweimal angesehen, und sie gefiel ihm viel besser als die wirkliche, während der Jude unter allerei Gesprächen mit Cenrio das Ebenbild der feldflüchtigen Bella bearbeitete. Arnim, Achim von: *Isabella von Ägypten, Kaiser Karl des Fünften erste Jugendliebe*, w: *Sämtliche Romane und Erzählungen*, Auf Grund der Erstdrucke hrsg. von Walter Migge, Carl Hanser Verlag, München 1963, Bd. 2, s. 508 – 509.

⁸⁸ *Kinder-Märchen*, von E. V. Contessa, und E. T. A. Hoffmann, Zweites Bändchen, Mit drei illuminierten Kupfern, Berlin 1817, In der Realschulbuchhandlung.

⁸⁹ [...] das sahe wie ein kleines Häuslein voller runder Fenster aus, mit bunten Vorhängen da und dort überkleidet. Carl Wilhelm Contessa / Friedrich Baron de la Motte Fouqué / E. T. A. Hoffmann: *Kinder-Märchen*, Mit 12 Vignetten von E. T. A. Hoffmann. Hrsg. von Hans-Heino Ewers. Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1987, s. 250.

⁹⁰ [...] so daß alles zusammen wie ein einziger, in tausend Farben gewaltig leuchtender Halbmond anzuschauen war. Carl Wilhelm Contessa / Friedrich Baron de la Motte Fouqué / E. T. A. Hoffmann: *Kinder-Märchen*, Mit 12 Vignetten von E. T. A. Hoffmann. Hrsg. von Hans-Heino Ewers. Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1987, s. 252.

⁹¹ Was ich Ihnen für diesmal vorzustellen hätte, wär' gleichfalls ein Kuckkasten, aber ein viel anderer, als in den der Rotstiefel Sie immer hineinkucken läßt. [...] Und ein kleines, ganz kleines weißes Kästchen hatte der blasse Knabe unter seinem grünen Mäntelchen hervorgezogen, ein einziges Kucklöchlein dran: das hilt er vor Karl Grünbaums rechtes Auge, und sagte »Nun sieh!« Carl Wilhelm Contessa / Friedrich Baron de la Motte Fouqué / E. T. A. Hoffmann: *Kinder-Märchen*, Mit 12 Vignetten von E. T. A. Hoffmann. Hrsg. von Hans-Heino Ewers. Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1987, s. 262.

⁹² Tief, tief im innersten Lande Asia gibt es noch einige Leute, die bösen Geistern dienen, damit ihnen die recht viel Gold und Silber [...] aus der Erde herausschürfen sollen, und dazu schlachten die geizigen Menschen vorzüglich recht liebe, fröhliche Kinder gern. Carl Wilhelm Contessa / Friedrich Baron de la Motte Fouqué / E. T. A. Hoffmann: *Kinder-Märchen*, Mit 12 Vignetten von E. T. A. Hoffmann. Hrsg. von Hans-Heino Ewers. Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1987, s. 267.

⁹³ Und sieht du, [...] eben dazu warf Rotstiefel seine wunderlichen Kuckkastennetze aus, und hatte eben dich liebes, fröhliches Kind zu solch einem Schlachtopfer ersehen. Carl Wilhelm Contessa / Friedrich Baron de la Motte Fouqué / E. T. A. Hoffmann: *Kinder-Märchen*, Mit 12 Vignetten von E. T. A. Hoffmann. Hrsg. von Hans-Heino Ewers. Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1987, s. 267.

⁹⁴ Nicoll, Allardyce: *Dzieje dramatu, Od Ajschylosa do Anouilha*, Tłumaczyli Henryk Krzeczowski, Waclaw Niepokólczycki, Jerzy Nowacki, t.I, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1962, s. 409.

⁹⁵ *Das Leben August Kopischs – Eine Chronologie*, in: *August Kopisch - Maler, Dichter, Entdecker, Erfinder*, erscheint anlässlich der Ausstellung *August Kopisch - Maler, Dichter, Entdecker, Erfinder* in der Alten Nationalgalerie, Berlin, 19. März bis 17. Juli 2016, für die Nationalgalerie der staatlichen Museen zu Berlin herausgegeben von Udo Kittelmann und Birgit Verwiebe unter Mitarbeit von Dieter Richter, Benjamin Rux und Franziska Lietzmann, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Sandstein Verlag, Dresden 2016, s. 236.

⁹⁶ Ja, die Großmama war so kindisch für Spielereien und Bildwerke eingenommen, daß sie eine Menge mechanischer Arbeiten hatte, daß sie ein ganzes Bergwerk in einer Glasglocke mit hölzernen Figuren bewegte, daß sie ein Schattenspiel zuweilen hervornahm und gar einen großen Guckkasten kaufte, worin sie in magischer Beleuchtung die märchenhafte Feenwelt, die Wunder ferner Gegenden und Städte, die erstaunenswerten Ansichten von Rom, die großen Schauspiele der Gebirge und des Meeres an mir vorübergehen ließ [...] Der Großvater hingegen war einzig darauf bedacht, eine ernstere Wißbegierde in mir zu erhalten [...]. Waiblinger, Wilhelm: *Erinnerungen aus der Kindheit*, w: *Wilh. Waiblinger's gesammelte Werke, mit des Dichters Leben*, von Hermann von Canitz, Erster Band, Georg Heubel, Hamburg 1839, s. 12.

⁹⁷ Vom diesseitigen Berge aber, welcher aus schroffen waldbewachsenen Felsen besteht, kann man in die Stadt hinein und hinüber schauen, wie in einen offenen Raritätenschrein, so daß die kleinen fernen Menschen, die in den steilen alten Gassen herumklimmen, sich kaum vor unserm Auge verbergen können, indem sie sich in ein Quergäßchen flüchten oder in einem Haufe verschwinden. Keller, Gottfried: *Der grüne Heinrich*, Erster Band, Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn, Braunschweig 1854, s. 7; oraz: *Der grüne Heinrich*. Erste Fassung, Erster Band, Erstes Kapitel, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-6293/3>. Powieść *Zielony Henryk* opublikowana została w latach 1854 – 1855.

⁹⁸ Niemcewicz, Julian Ursyn: *Pamiętniki czasów moich: dzieło pośmiertne*, F. A. Brockhaus, Lipsk 1868, s. 78.

⁹⁹ Cosmorama [gr.: *kósmos* = porządek świata; *horama* = to oglądane] miniatura

panoramy. W ciemnym pomieszczeniu w ścianie umieszczone były soczewki, przez które widzowie mogli oglądać rozmaite obrazy u końca czarnego „tunelu“. Pierwszą cosmoramę otwarto 1 stycznia 1808 roku w galeriach pod szklanymi dachami Palais Royal w Paryżu. Przedstawiano tam obrazy z całego świata, które raz na miesiąc wymieniano na nowe wyobrażenia najważniejszych miast i obiektów godnych oglądania w tych miastach. Cosmorama [gr.: *kósmos* = Weltordnung; *horama* = das Gesehene] Kleinform des Panoramas. Ein dunkler Raum war mit in der Wand angebrachten Linsen versehen, durch die der Betrachter verschiedene Bilder am Ende eines schwarzen Tunnels erblicken konnte. Das erste Cosmorama wurde am 1. Januar 1808 in den glasüberdachten Galerien des Palais Royal in Paris eröffnet. Hier wurden dem Publikum Bilder aus der ganzen Welt vorgeführt. Die Dauerpräsentation wurde monatlich mit Darstellungen der wichtigsten Städte und ihrer Sehenswürdigkeiten erneuert. *Ich sehe was, was Du nicht siehst! - Sehmashinen und Bilderwelten, die Sammlung Werner Nekes*, Katalog zur Ausstellung *Ich sehe was, was Du nicht siehst! - Sehmashinen und Bilderwelten. Die Sammlung Werner Nekes* im Museum Ludwig, Köln, 27. September bis 24. November 2002 roku, hrsg. von Bodo von Dewitz und Werner Nekes, Steidl Verlag, Göttingen 2002, s. 433.

¹⁰⁰ M. in.: Seyfried, H.W.: *Berliner Guckkasten, Zwölf Vorstellungen*, Berlin 1934; *Der komische Guckkastenmann, Scene al fresco*, Berlin 1834; *Guckkästner Grebecke, Komische Gespräche im Berliner Dialekte*, von Dr. Fernglas, Pesth 1846.

¹⁰¹ Idzie np. o książki: *Der Guckkastenmann. Orgelum, Orgelei, Ihr Kinder kommt herbei!* (1850); *Neue Guckkasten – Bilder aus vier Welttheilen. Ein Bilderbuch* (1871). Warto przywołać jeszcze jedną książkę, która ukazała się w roku 1806 nie tylko ze względu na piękny tytuł, ale też w celu zwrócenie uwagi na fakt, że rynek książek dla dzieci rozwijał się już wtedy i stanowił pole działania dla przyszłych wydawców teatrów papierowych, bo wszyscy oni drukowali także papierowe zabawki i książki dla dzieci. Tytuł książeczki Carla Langa w tłumaczeniu i w oryginale brzmi, jak następuje: *Malec z pudełkiem osobliwości albo piękne i rzadkie rzeczy dla chłopców i dziewcząt, którzy chcą się rozejrzeć po świecie i doświadczyć, jakim on jest poza ich kochaną małą ojczyzną / Der Kleine mit dem Guckkasten oder schöne Raritäten für Knaben und Mädchen, welche sich in der Welt umsehen und erfahren wollen wie solche außerhalb der lieben Heimath beschaffen sey* (1806).

¹⁰² [...] *was draußen* in der Welt geschah, war für uns da, nicht zum wenigsten für mich. Ich hatte von früh an einen Sinn für die politischen Vorgänge, wie sie mir unsere Zeitung vermittelte. Bis zu meinem zehnten Jahre freilich blieb mir diese Lektüre, wenn nicht absichtlich, so doch tatsächlich vorenthalten, was denn zur Folge hatte, daß mir die geschichtlichen Ereignisse der zwanziger Jahre: die Freiheitskämpfe der Griechen, samt dem sich anschließenden Russisch-Türkischen Kriege, lediglich durch eine Jahrmarktsschaubude zur Kenntnis kamen. Alle diese augenblendenden, immer wieder in Gelb und Rot und nur ganz ausnahmsweise (wenn es Russen waren) in Grün auftretenden Guckkastenbilder taten aber, trotz aller ihrer Gröblichkeit und Trivialität, oder vielleicht auch um dieser willen, ihre volle Schuldigkeit an mir und prägten sich mir derart ein, daß ich über die Personen, Schlachten und Heldentaten jener Epoche besser als die Mehrzahl meiner Mitlebenden unterrichtet zu sein glaube. Griechische Brander steckten die türkische Flotte in Brand, das Bombardement von Janina (mit einer platzenden Riesenbombe im Vordergrund), Marco Bozzaris in Missolonghi, General Diebitsch Sabalkanskis Einzug in Adrianopel, die Schlacht bei Navarino – all das steht in einer Deutlichkeit vor mir, als wär ich mit dabeigewesen und läßt es mich nicht bedauern, meine früheste zeitgeschichtliche Belehrung aus einem Guckkasten erhalten zu haben. Von Sommer 1830 an trat aber die Zeitung an die Stelle des durch Beleuchtungskünste verschönten und vergrößerten Gustav Kühnschen Bilderbogens, [...]. Fontane, Theodor: *Meine Kinderjahre*, Zwölftes Kapitel, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/meine-kinderjahre-4447/17>, [dostęp: 2016-04-29].

¹⁰³ Por.: Füsslin, Georg; Nekes, Werner; Seitz, Wolfgang; Steckelings, Karl-Heinz W.; Verwiebe Birgit: *Der Guckkasten Einblick – Durchblick – Ausblick*, Füsslin Verlag, Stuttgart 1995, s. 106.

¹⁰⁴ Keller, Paul: *Ziegeunerkind. Der Guckkasten*, wyd. przez A. Bernt i J. Tschinkel, Wien und Leipzig 1921.

¹⁰⁵ [...] „und der Vesuv steht in den sogenannten wärmeren Ländern, in Ägypten oder gar in Spanien.“ „In Spanien,“ sagte ich, um der Sache eine präzisere Fassung zu geben.

Keller, Paul: *Ziegeunerkind. Der Guckkasten*, wyd. przez A. Bernt i J. Tschinkel, Wien und Leipzig 1921, cyt. za: Mia Geimer-Stangier, Mia / Mombour, Eve Maria [Hrsg.]: *Guckkasten*, Ausstellungskatalog *Bewegte Bilder und Bildermaschinen*, Siegen, Villa Waldrich 12.12.1981 – 5.1.1982, Siegen 1981, s. 68.

¹⁰⁶ Meyrink, Gustav: *Golem*, tłum. Antoni Lange, Skład Główny Księgarni F. Hoesicka, Warszawa 1919, s. 254. Kamera optyczna to w tym wypadku pudełko osobliwości, co pokazuje tekst oryginału:

Und mit einem Schlag stand meine Jugendzeit vor mir, als sähe ich in einen Guckkasten tief hinein in ein kindlich gemaltes Bild.
<http://www.zeno.org/Literatur/M/Meyrink,+Gustav/Roman/Der+Golem/Frei?hl=guckkasten>, [dostęp: 2016-01-29.]

¹⁰⁷ Bitte, schreiben Sie mir doch recht viel davon, wie's Ihnen geht, was Sie Alles sehen, wie Sie täglich leben, welche Bekanntschaften Sie gemacht haben, wie's mit dem Wohlsein geht, und das Alles. Sie versprachen mir ja, mich dann und wann in Ihren Guckkasten blicken lassen zu wollen. Und nun auf einmal ganz excommuniciert? Richard Wagner do Mathilde Wesendonk, 10 kwietnia 1860r., <http://gutenberg.spiegel.de/buch/richard-wagner-an-mathilde-wesendonk-838/110>, [dostęp: 2016-02-02.]

¹⁰⁸ Tolstoj, Lew: *Wojna i pokój*, przełożył Andrzej Stawar, wstępem poprzedził Jarosław Iwaszkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1961, t. III, s. 246.

¹⁰⁹ Por.: Толстой, Л. Н.: *Война и мир*, Государственное Издательство Художественной Литературы 1949, s. 200.

¹¹⁰ Por.: Tolstoj, Lev Nikolaevic: *Krieg und Frieden*. 4 Bde., Leipzig 1922, Band 3, s. 318-323.

¹¹¹ Cyt. za: *Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, opracowała Maria Stokowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 331.

¹¹² Das ist des Dichters wahre, erhabene Kunst, dem Leser die Begebnisse, die er erzählt, so lebhaft vor Augen zu führen, – daß ihm die Gegenwart und seine ganze Umgebung zu entfliehen scheint und daß er nicht nur ein Kunstwerk empfindet, sondern über dessen klarer Natürlichkeit die Kunst vergißt und die Begebenheit – miterlebt. Es muß dem Leser gehen, wie jenem Manne, dem in einem Guckkasten eine prachttvolle Landschaft gezeigt wurde, in die er sich dermaßen vertiefte, daß er den Duft der Blumen zu spüren und das leise Säuseln der Blätter wahrzunehmen vermeinte. Er muß sich dessen nicht schämen, der Mann, wenn auch tausend andere hineinblickend immer nur – *ein Bild* sehen. Rilke, Rainer Maria: *Der Wanderer, Gedankengang und Bedeutung des Goethe'schen Gedichtes*, 7. Dezember 1893; ersch. in: *Von Kunst-Dingen*, w: WA von E. Zinn, 1965, 5. Bd.; <http://gutenberg.spiegel.de/buch/von-kunst-dingen-818/2>, [dostęp: 2016-05-03.]

¹¹³ Mann, Thomas: *Czarodziejska góra*, przełożył Józef Kramsztyk, Biblioteka Klasyki Polskiej i Obcej, Czytelnik, Warszawa 1972, s. 133.

¹¹⁴ Tematyka była podobna do tej z *laterna magica*, wprawdzie dodatkowo wzbogacona o motywy voyeurystyczne; zdjęcia aktów do stereoskopowych pudełek osobliwości były bardzo lubiane. Die Themen ähnelten der *Laterma Magica*, allerdings zusätzlich angereichert um voyeuristische Motive; Aktaufnahmen waren für stereoskopische Guckkästen sehr beliebt. Stöbe, Rudolf: *Mediengeschichte: Die Evolution "neuer" Medien von Gutenberg bis Gates. Eine Einführung, Band 2: Film – Rundfunk – Multimedia*, Westdeutscher Verlag / GWV Fachverlage GmbH, Wiesbaden 2003, s. 12. Rudolf Stöbe niedawnym czasem podawał identyczną nazwę zabawki, jak ta, którą to nazwą posługiwał się Thomas Mann.

Ferner gab es ein paar unterhaltende optische Gegenstände im ersten Salon: einen stereoskopischen Guckkasten, durch dessen Linsen man die in seinem Innern aufgestellten Photographien, zum Beispiel einen venezianischen Gondolier, in starrer und blutloser Körperlichkeit erblickte; [...]. Mann, Thomas: *Der Zauberberg*, S. Fischer

¹¹⁵ Ein großbürgerlicher oder adeliger Haushalt hatte einen Guckkasten mit den entsprechend bunten Guckkastenblättern vor allem, wenn es Kinder gab oder viele Besuche kamen. Über Mozarts Guckkasten gibt es keine Dokumente oder Briefstellen, die auf das Vorhandensein einer solchen Unterhaltung für Wintermonate schließen lassen. Trotzdem kann man annehmen, dass es im Hause Mozart so ein „Spielzeug“ für Gäste, Carl und vielleicht sogar für Constanze gegeben haben könnte. Guckkästen gab es in zahlreichen Formen und Ausführungen, auch als auffaltbares Papiertheater von der Offizin Martin Engelbrecht in Augsburg. Die Kosten betruhen meist nur ein paar Gulden. Bauer, Günther G.: *Was Sie schon immer über Mozart wissen wollten*, Residenz Verlag, St. Pölten – Salzburg 2011, s.129. Jeśli zapomnieć przypisanie teatru papierowego do dioram harmonijkowych i dać wiarę przeliczeniom Günthera G. Bauera, a przyjąć jako średnią cenę 5 guldenów, to pudełko osobiwości powinno pod koniec XVIII wieku kosztować około 150 €, co daje sumę ca. 600 zł na początku XXI wieku. Pytaniem pozostaje, czy obecne kręgi wielkomieszczkańskie znalazłyby za tę cenę w zaskakującym pudełku upodobanie.

¹¹⁶ In den 50er-Jahren tauchte in den Kinderzimmern ein sogenannter Bildbetrachter, das Plastikop, Gucki oder , wie er in der DDR genannt wurde, Telebubi auf. Gegen das Licht gehalten blickte man durch ein kleines Sichtfeld; der Plastikknopf auf der Oberseite des Rahmens reichte Klick um Klick Bilder von unterschiedlichsten Sehenswürdigkeiten hintereinander. Bader, Susanne / Hofmann, Tim: *Buchempfehlungen – Zum Wetzstein*, in: „Das magazin der 5 Plus“, 01 / 2016, Hamburg Berlin, s. 75.

¹¹⁷ Agamben, Giorgio: *Pulcinella, czyli Rozrywka dla dzieci*, przełożyła Joanna Ugniewska, Fundacja Augusta Hrabiego Cieszkowskiego, Warszawa 2019. Terminu: kosmorama autor użył na s. 70 tekstu. Czym jest kosmorama (kosmorama) patrz: przypis 99. Por. też włoskie objaśnienie terminu: COSMORAMA. Spettacolo ottico inventato a Parigi nel 1808 dall'abate Gazzera. Consisteva in una serie die piccole vedute at olio o ad acquarello, raffiguranti i luoghi più celebri del mondo intero, poste al di là di grandi lenti convesse inserite nelle pareti di una sala e ingrandite da specchi e vari congegni prospettici. *Mirabili visioni, Vedute ottiche della stamperia Remondini*, Catalogo a cura di Carlo Alberto Zotti Minici, Provincia Autonoma di Trento, Servizio Beni Culturali – Servizio Attività culturali, Castello dei Buonconsiglio, Monumenti e collezioni provinciali 1996, s. 85.

¹¹⁸ W albumie *I Tiepolo a Villa Valmarana* we fragmencie *didascalie* pod pozycją 22 zapisane jest:

Giandomenico Tiepolo. Il Mondo Nuovo. Scena przedstawia kosmoramę, którą szarlatan unaocznia tłumowi w maskach. Giandomenico Tiepolo. Il Mondo Nuovo. La scena rappresenta un kosmorama che un ciarlatano illustra alla folla mascherata. Chiarelli, Renzo: *I Tiepolo a Villa Valmarana*, Sadea / Sansoni Editori, Firenze 1965, s. 7 (nienumerowana).

¹¹⁹ Wie kein anderes Instrument spiegelt der Guckkasten die geistige Eigenart jener Epoche wieder. Langen, August: *Zur Geschichte des Guckkastens*, cyt. za: Mia Geimer-Stangier, Mia / Mombour, Eve Maria [Hrsg.]: *Guckkasten*, Ausstellungskatalog *Bewegte Bilder und Bildermaschinen*, Siegen, Villa Waldrich 12.12.1981 – 5.1.1982, Siegen 1981, s. 15.

¹²⁰ Szkic do „obrazu perspektywiczno – optycznego”, piórko, ołówek, 48,3 cm x 54,3 cm, Staatliche Museen Berlin, Inv. SM IV, 58.

¹²¹ Uznaje się, że ta metoda druku zawdzięcza swe powstanie i rozwój początkującemu dramaturgowi i artyście scenicznemu Aloisowi Senefelderowi (1771-1834). Najpierw używał on na określenie swego wynalazku pojęcia druk z kamienia, później także terminu litografia.

¹²² Warto przypomnieć „druk z kamienia” również dlatego, że opracowań na temat tego wynalazku i początków jego dziejów jest w języku polskim bardzo niewiele. O początkach litografii na ziemiach polskich można przeczytać w: Tessaro-Kosimowa, Irena: *Historia litografii warszawskiej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973.

¹²³ [...] daß die Vertreter des Klassizismus prinzipiell dem Steindruck nicht sehr wohlgesonnen waren, während die Romantiker die Lithographie oft und gerne verwendeten. Herrmann-Fichtenau, Elisabeth: *Einleitung der Bearbeiterin*, in: Schwarz

Heinrich: *Die Anfänge der Lithographie in Österreich*, Bearbeitet von Elisabeth Herrmann-Fichtenau, Böhlau Verlag Wien / Köln / Graz 1988, s. 9.

¹²⁴ Ich autorem był Alois Senefelder; więcej o tym wynalazku: Mich, Zbigniew: *Początki litografii*, praca nie publikowana.

¹²⁵ Prace takie w latach 1800 – 1810 wykonywali m. in.: Johann Heinrich Füssli (1741-1825), Benjamin West (1738-1820), Wilhelm Reuter (1768-1834), Janus Genelli (1761-1813).

¹²⁶ Wcześniejszymi czasy słynne dzieła (obrazy i rysunki) były najczęściej reprodukowane jako miedzioryty. „Druk z kamienia“ był w tej dziedzinie bardzo poważną konkurencją dla dawniejszych sposobów. Przykładem z bliskiego litografii Monachium mogą tu być arkusze graficzne, które wydawał Johann Christian von Mannlich (1741 – 1822) z tytułem: *Chr. v. Mannlich, Les Œuvres lithographiques. Contenant un choix de dessins d'après les grands maîtres de toutes les écoles, tiré des Musées de sa Majesté le Roi de Bavière*. Litografie te wydawane były w latach 1811 – 1816.

¹²⁷ Byli wśród nich: Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828), Théodore Géricault (1791-1824), Eugène Delacroix (1798-1863), który

[...] tworzył litografie do utworów literatury światowej i tym samym postarał się o wejście druku z kamienia do sztuki ilustracji książkowej. [...] Lithographien zu Werken der Weltliteratur schuf und damit dem Druck vom Stein Eingang in die Kunst der Buchillustration verschaffte. Katalog der Ausstellung *Aloys Senefelder zum 200. Geburtstag 1771 – 1971 Lithographien, Bücher, Noten, Dokumente*, Stadtmuseum Offenbach am Main, Vom 13. November bis 12. Dezember 1971, Herausgeber Stadt Offenbach am Main und Roland Offsetmaschinenfabrik Faber & Schleicher AG, Offenbach am Main, Redaktion, Verzeichnis, Bildauswahl Wilhelm Weber, s. 9. [bez paginacji, bez podawania numeru strony – Z.M.]

Eugène Delacroix ilustrował w „tej manierze“ w latach 1826/1828 *Fausta* Johanna von Goethe (17 ilustracji), utwory Williama Shakespeare'a, Waltera Scotta, Byrona.

¹²⁸ Przykłady:

(rok 1815) – portret Frederica Sylvestra Douglasa (1791-1819), brytyjskiego polityka, sporządził ten rysunek litograficzny Jean Dominique Ingres (1780-1867), (w zbiorach Albertiny, 18,1 cm x 15,1 cm, Nr. Inv. 1923 / 288, Delteil 6 I);

(rok 1825) – portret dr Johanna Emanuela Pohla (1782-1834), przyrodnika, profesora na uniwersytecie w Pradze, autorem był Frank Kadlik (1786-1840), od roku 1836 dyrektor tamtejszej Akademii Sztuki (w zbiorach Albertiny, 31,9 cm x 25,7 cm, Nr. Inv. 21232);

(rok 1826) – portret Betty Schroeder (1806-1887), śpiewaczki operowej (role subretki w teatrze dworskim w Wiedniu) autorem portretu był Josef Eduard Teltscher (1801-1837); studiował w Wiedniu, był cenionym w cesarskiej stolicy portrecistą i litografem (w zbiorach Albertiny, 17,2 cm x 19 cm, ÖK Teltscher, p. 11, Nr. 17).

¹²⁹ Zajmowali się tym m. in.: Paul Gavarni (1804-1866) i Honoré Daumier (1808-1879), który od roku 1830 był współpracownikiem czasopisma „La Silhouette”, którego współzałożycielem był Balzac, a od roku 1832 kontynuował swą działalność dla „Le Charivari” i dla „La Caricature”. Honoré Daumier miał w swoim dorobku ok. 4000 litografii. Por.: Katalog der Ausstellung *Aloys Senefelder zum 200. Geburtstag 1771 – 1971 Lithographien, Bücher, Noten, Dokumente*, Stadtmuseum Offenbach am Main, Vom 13. November bis 12. Dezember 1971, Herausgeber Stadt Offenbach am Main und Roland Offsetmaschinenfabrik Faber & Schleicher AG, Offenbach am Main, Redaktion, Verzeichnis, Bildauswahl Wilhelm Weber, s. 9 [nienumerowana].

¹³⁰ W roku 1804 Wilhelm Reuter wydał *Polyautographische Zeichnungen vorzüglicher Berliner Künstler*. Pomieścili tam swe prace: Johann Gottfried Schadow, Johann Gottfried Niedlich, Ludwig Wolf, Johann Erdman Hummel, Friedrich Georg Weitsch, Johann Christoph Frisch, Friedrich Bolt i sam Wilhelm Reuter. Por.: Weber, Wilhelm: *Aloys Senefelder, Erfinder der Lithographie, Daten zum Leben und Wirken*, Herausgegeben aus Anlaß ihres 10jährigen Bestehens von der Internationalen Senefelder Stiftung, Offenbach am Main 1981, Erschienen im Polygraph Verlag, Frankfurt am Main 1981, s. 50 – 51. Johann Gottfried Schadow także w późniejszych latach poświęcał się intensywnie litografii.

¹³¹ Wenn man erwägt, daß durch die Polyautographie sich jeder Künstler und Liebhaber der Künste mit geringen Kosten leicht Originalzeichnungen verschaffen kann, und diese nicht mehr als Seltenheiten nur in wenigen Galerien aufbewahrt werden, die oft unzugänglich sind, so fällt es zu sehr in die Augen, einen wie viel größeren Einfluß diese neue Kunst auf die Vervollkommung der bildenden Künste haben wird. Cyt za: Weber, Wilhelm: *Aloys Senefelder, Erfinder der Lithographie, Daten zum Leben und Wirken*, Herausgegeben aus Anlaß ihres 10jährigen Bestehens von der Internationalen Senefelder Stiftung, Offenbach am Main 1981, Erschienen im Polygraph Verlag, Frankfurt am Main 1981, s. 50. Nim na dobre utrwalił się termin litografia tę procedurę drukarską nazywano też: polyautography, polyautographie, Steindruck, chemischer Druck.

¹³² W technice litografii tworzyli grafiki artyści tacy jak Félicien Rops (1833-1898), Odilon Redon (1840-1916), Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), Auguste Renoir (1841-1919), Edgar Degas (1834-1917), James McNeill Whistler (1834-1903), Edward Munch (1863-1944). Żaden z nich, wedle obecnego stanu wiedzy, nie namalował teatru papierowego.

¹³³ Jest to fragment większej całości: Mich, Zbigniew: *Początki litografii*, tekst nie publikowany.

¹³⁴ Por. Verwiebe, Birgit: *Lichtspiele Vom Mondscheintransparent zum Diorama*, Füsslin Verlag, Stuttgart 1997, s. 46.

Sukcesy odnosił przede wszystkim w swoim »Teatrze Mechanicznym«, w którym oprócz Schinkla jako malarza pomagali mu trzej jego synowie Carl Wilhelm (1793–1870), Ferdynand (1798–1849) i George (1802–1842) przy wytwarzaniu figur. Erfolgreich war er [...] vor allem mit seinem »Mechanischen Theater«, bei dem ihn außer Schinkel als Maler seine drei Söhne Carl Wilhelm (1793-1870), Ferdinand (1798-1849) und George (1802-1842) beim Herstellen der Figuren unterstützten. Börsch-Supan, Helmut: *Bild-Erfindungen*, Deutscher Kunstverlag, München · Berlin 2007, s. 562.

W XXI wieku tendencja do ujednoczenia nazw jest tak duża, że współczesny biograf Karla Friedricha Schinkla określił zakład Pana Gropiusa jednoznacznie:

We współpracy z teatrem lalek Wilhelma Ernsta Gropiusa [...] [Karl Friedrich Schinkel i Johann Gottfried Steinmeyer - Z. M.] predstaviali zdumionej publiczności atrakcje geograficzne i mitologiczne [...]. In Zusammenarbeit mit dem Figurentheater von Wilhelm Ernst Gropius [...] präsentierten sie [Karl Friedrich Schinkel und Johann Gottfried Steinmeyer - Z. M.] dem staunenden Publikum geografische und mythologische Attraktionen [...]. Wolzogen, Christoph von: *Karl Friedrich Schinkel Unter dem bestirnten Himmel*, Band 1, H. W. Fichter Kunsthandel und Edition, Frankfurt / Main 2016, s. 202.

Acz autor w pewien sposób zabezpieczył się, bo termin Figurentheater można też przetłumaczyć jako: teatr figur.

¹³⁵ Przy tej ulicy pod numerem 22 mieszkał po powrocie z Półwyspu Apenińskiego Karl Friedrich Schinkel. Tu powstał jego obraz przedstawiający Ponte Molle, pierwszy z serii nazwanej przez malarza „perspektivisch-optische Schaubilder”. Adres Schinkla: por. Verwiebe, Birgit: *Lichtspiele Vom Mondscheintransparent zum Diorama*, Füsslin Verlag, Stuttgart 1997, s. 46; por. też Wolzogen, Christoph von: *Karl Friedrich Schinkel Unter dem bestirnten Himmel*, H. W. Fichter Kunsthandel und Edition, Frankfurt / Main 2016, s. 191.

¹³⁶ Fabryka mieściła się w domu przy Cölnischer Fischmarkt 4. Za: Börsch-Supan, Helmut: *Bild-Erfindungen*, Deutscher Kunstverlag, München · Berlin 2007, s. 562.

¹³⁷ Por. Lüttichau, Felix von: *Biographie, Daten zu Leben, Werk und Zeit*, in: Schulze Altcappenberg, Hein-Th. / Johannsen, Rolf H. / Lange, Christian (Hrsg.): *Karl Friedrich Schinkel Geschichte und Poesie Für das Kupferstichkabinett – Staatliche Museen zu Berlin und die Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München*, Hirmer Verlag, München 2012, s. 342; Stauss, Thomas: *Frühe Spielwelten Zur Belehrung und Unterhaltung Die Spielwarenkataloge von Peter Friedrich Catel (1747-1791) und Georg Hieronimus Bestelmeier (1764-1829)*, LIBRUM Publishers & Editors, Hochwald (Schweiz) 2015, s. 58.

¹³⁸ Określenie Louisa Catela (1776-1819) z opisu pierwszego cyklu prac Schinkla dla

Gropiusa z roku 1809, który to opis przytoczył w swej pracy Franz Kugler. Kugler, Franz: *Karl Friedrich Schinkel. Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit*, Berlin 1842, por. Harten, Ulrike: *Die Bühnenentwürfe*, Überarbeitet von Helmut Börsch-Supan und Gottfried Rieman, Band XVII von *Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk*, Begründet von Paul Ortwin Rave, Deutscher Kunstverlag München / Berlin 2000, s. 24. Louis Catel i Schinkel zetknęli się przy pracach nad budową pałacu w Owińskach pod Poznaniem.

¹³⁹ Wydatnie pomagał mu w tych pracach w latach 1808 - 1809 Johann Gottfried Steinmeyer (1780-1851), architekt i towarzysz podróży na Półwysep Apeniński (1803-1805), „idealny drugi człowiek w tle“ [der ideale zweiter Mann im Hintergrund], jak go określił Christoph von Wolzogen. Por. Wolzogen, Christoph von: *Karl Friedrich Schinkel Unter dem bestirnten Himmel*, Band 1, H. W. Fichter Kunsthandel und Edition, Frankfurt / Main 2016, s. 128 i 202.

¹⁴⁰ [...] fast aus allen Theilen der Welt das Schönste und Interessanteste vor den staunenden Augen seiner Landsleute entrollte: Ansichten von Konstantinopel, Nilgegenden, die Kapstadt, Palermo, Taormina mit de Ätna, den Vesuv, die Peterskirche, die Engelsburg und das Kapitol in Rom, den Mailänder Dom, das Chamonixtal, den Markusplatz, den Brand von Moskau, die Leipziger Schlacht, Elba, St. Helena usw. Vor allem verdienen hier die 1812 für das kleinere Gropiussche Theater gemalten »Sieben Wunder der alten Welt« einer besonderen Erwähnung. Fontane, Theodor: *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, Bd. 1: *Die Grafschaft Ruppin*, Nymphenburger Verlagshandlung, München 1971, s. 103. Wedle świadectw i dokumentów można wykazać 48 tego rodzaju prac. Żadna nie dochowała się. Wielkość „obrazów“ (należałoby je nazywać raczej prospektami): 186 cm x 310 cm (początkowe) albo 400 cm x 600 cm (późniejsze prace). Por. Harten, Ulrike: *Die Bühnenentwürfe*, Überarbeitet von Helmut Börsch-Supan und Gottfried Rieman, Band XVII von *Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk*, Begründet von Paul Ortwin Rave, Deutscher Kunstverlag München / Berlin 2000, s. 23 i przypisy 47, 51.

¹⁴¹ Berlin nie był jedyną stolicą, w której pokazywane były „obrazy perspektywiczno – optyczne”.
A. Żyjący w Wiedniu malarz Lorenz Schönberger (1768-1846?) w maju roku 1801 prezentował w Dreźnie „optyczne ruchome obrazy”.

Wśród ostatnich produktów jego aktywnego ducha badań i obserwacji oraz niestrudzonej pracowitości znajdują się ruchome obrazy optyczne, to znaczy obrazy pejzażowe, w których widzi się okolice idealistyczne lub rzeczywiste i które nazywane są obrazami ruchomymi, ponieważ widzimy w nich albo zjawiska naturalne, które następują w ich stopniowym powstawaniu, rozwoju i zakończeniu; lub dlatego, że przedstawiają ożywione i po tych okolicach poruszające się w tę i z powrotem oraz znikające sztafaje. Unter die neuerlichen Produkte seines thätigen Forsch- und Beobachtungsgeistes und seines unermüdlichen Fleißes gehören optische bewegliche Gemälde, das heißt: Landschaftsgemälde, in welchen man entweder idealistische oder wirkliche Gegenden erblickt und bewegliche Gemälde darum genennt werden, weil man darin entweder Naturbegebenheiten in ihrer allmählichen Entstehung, Progression und Vollendung vorgehen sieht; oder, weil sie belebte und durch die Gegenden sich hin und her bewegende und vorübergehende Staffagen darstellen. „Zeitung für die elegante Welt“ Nr. 65, Sonnabend 30 Mai 1801, s. 522.

sztafaż <niem. *Staffage*> szt. w malarstwie: postacie ludzi lub zwierząt uzupełniające i ożywiający pejzaż lub widok wnętrza. *Słownik wyrazów obcych*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1972, s. 734.

Sprawozdawca piszący dla „Zeitung für die elegante Welt“ zwrócił uwagę na teatralny charakter pokazów. Obrazy:

[...] są znakomicie namalowane, dla teatralnego sztucznego oświetlenia całkiem korzystnie pokolorowane, są wzorcowymi przykładami pięknego ujęcia i właściwej perspektywy [...]. [...] vortreflich gemahlt, für die theatralische künstliche Beleuchtung ganz zweckmäßig kolorirt und musterhafte Beispiele einen schönen Haltung und der richtigen Perspective sind [...]. s. 522.

Kurtyna opada, podczas gdy wzrok wciąż z przyjemnością jest mocno utkwiony w przedstawiony przedmiot. Der Vorhang fällt, indem der Blick immer noch mit Wohlgefallen fest auf den dargestellten Gegenstand geheftet ist. s. 523.

Pokazywanych było sześć „optycznych ruchomych obrazów”:

1. Ein Sonnenaufgang in einer idealistischen Gegend [Wschód słońca w idealnej okolicy]
2. Aussicht von Freiburg in der Schweiz [Widok Freiburga w Szwajcarii]
3. Das Kastell Novo bei Neapel [Kasztel Novo pod Neapolem]
4. Winterlandschaft am Genfersee [Pejzaż zimowy nad Jeziorem Genewskim]
5. Gemündner See in Oberösterreich [Jezioro Gemünd w Górnej Austrii]
6. Der Vesuv [Wezuwiusz] s. 523.

B. W latach dwudziestych i trzydziestych XIX stulecia wystawy (z ruchomymi figurami) przed Bożym Narodzeniem organizowali cukiernicy w Stralsundzie i Szczecinie. Por. Möller, Gunnar: *Weihnachten und Neujahr im alten Vorpommern*, Böhlau Verlag Wien Köln, Köln 2021, s. 79 – 80.

C. Także w latach trzydzietych XIX wieku „obraz pespektywiczno – optyczny” pokazywany był w Warszawie (napewno) w okresie karnawału, a nawet drochę później.

Przed kilką laty odbyłem z mym Ojcem podróż za granicę, byliśmy w *Wiedniu, Berlinie i Paryżu*, widzieliśmy różne osobliwości, dzieła sztuki itp. i wróciliśmy po 3 miesięcznej nieobecności do miasta naszego urodzenia, gdzie nieiedną nowość opowiedzieć byliśmy w stanie. Głównym celem niniejszego mego uwiadomienia iest cokolwiek o wystawach cukiernicznych nadmienić; odwiedziliśmy bowiem w powyższych stolicach niektóre cukiernie, widzieliśmy także, a mianowicie w Berlinie bardzo piękne wystawy; przypominam sobie, iż widziałem w cukierni Fuchsa w Berlinie ucztę *Cesarsko - Rosyjskich i Królewsko - Pruskich gwardji* z cukru wyrobioną a r. 1814 odbyłą, co bardzo było pięknem; iednak i tu widzieliśmy wystawę Pana *Beeli* Cukiernika przy ulicy Senatorskiej, którą w r. b. zoczyłem, a która co do wykonania wszystko przechodzi, co kiedy w tym rodzaju widziałem. P. *Beeli* w swej sztuce w tym roku przewyższył dawne swoje wystawy. Figury ruchome, wyraz twarzy, malowanie, wszystko to w ogólności iest bardzo szczególnym dziełem sztuki, owiedzam więc nieledwie codzień tę wystawę, i cieszę się widokiem bardzo naturalnie przedstawionej *Interlaken w Szwajcarii*. Życzyłby przeto należało, aby lokal powyższy, z powodu umiarkowanej ceny wnijscia na zł. 1 gr. 5 ustanowionej, z której ieszcze za pokarmy żądane zł. 1 przyjmuie; iak najczęściej był odwiedzany. R.....i. „Kurjer Warszawski” N° 16. D. 17. Stycznia – rok 1837, s.73 – 74.

Z raportu wielbiciela sztuki i słodczy wynika, (1) że wystawy „bardzo szczególnych dzieł sztuki” odbywały się w cukierni P. Beeli już we wcześniejszych latach, (2) że przedstawienie Interlaken, jako miejscowości interesującej dla odwiedzających Szwajcarię mogło przyciągać osoby ciekawe obcych wedut, (3) że figury były ruchome jak w Berlinie, (4) a tamtejsze wystawy na Boże Narodzenie odbywały się jeszcze na początku lat trzydziestych, jak i w Warszawie, (5) że, na koniec, warszawska wystawa odbywała się w karnawale, a nawet przeciągnęła się do pierwszych dni wielkiego postu.

Piękne widowisko przedstawiające *Szwajcarję cukrową*, na rogu ulic Senatorskiej i Podwala, wkrótce ustanie; ieszcze codziennie odwiedzaniem być może wieczorem. „Kurjer Warszawski” N° 46. D. 17. Lutego. Rok 1837, s. 218.

Wielki post zaczynał się tamtego roku 8 lutego. O „pięknym widowisku” donosił swego czasu Marek Waszkiel podając, że „ruchomy obraz” umieszczony był w witrynie cukierni (?). Waszkiel, Marek: *Teatry mechaniczne w Warszawie w latach 1795 – 1847*, „Pamiętnik Teatralny, Warszawa z. 1 (101) 1977, s. 87.

¹⁴² [...] gegen 1810, dominierten in den Läden Dioramen, die zum Teil durch mechanisch bewegte Staffagefiguren belebt waren und durch die Handlung die Aufmerksamkeit der Betrachter einige Zeit fesseln konnten. Die Gegenstände besaßen manchmal um der Attraktivität willen einen aktuellen Bezug, sei es, daß Orte gewählt wurden, die durch politische Ereignisse Interesse weckten, sei es, daß an erfolgreiche Theaterstücke erinnert wurde. Oft waren erfundene Geschichten das Thema. Was fehlte, waren religiöse, speziell weihnachtliche Motive. Börsch-Supan, Helmut: *Bild-Erfindungen*, Deutscher Kunstverlag, München Berlin 2007, s. 561.

¹⁴³ Jest wiele świadectw tej niechęci. Tu umieszczone są dwa z nich. W Berlinie około roku 1700 obowiązywał zakaz ustawiania szopek.

Mimo to obyczaj ów pięćdziesiąt lat później znalazł powoli dostęp do rodzin protestanckich. Między okresem Empire’u i Biedermeieru granica religijna w tej kwestii nie grała już żadnej roli. Trotzdem fand der Brauch 50 Jahre später langsam in protestantischen Familien Eingang. Zwischen dem Empire und Biedermeier spielte die Religionsgrenze dabei keine

Przykład drugi:

[...] Pisarz Karl Friedrich Benkowitz [(1764 – 1807) – Z. M.] w swojej relacji »Das Weihnachtsfest oder Natale in Neapel« uważa adorowanie szopek za "bigoterię" i "pobożną fantazję". [...] Dopiero z pojawieniem się etnograficznej ciekawości wśród podróżujących do Italii epoki romantyzmu będą [...] także neapolitańskie szopki bożonarodzeniowe postrzegane i opisywane jako część "innej" kultury. [...] Schriftsteller Karl Friedrich Benkowitz in seinem Bericht »Das Weihnachtsfest oder Natale in Neapel« [...] hält die Verehrung der Krippen für »Bigotterie« und »fromme Einbildungskraft«. [...] Erst mit dem Aufkommen volkskundlicher Neugier unter den Italienreisenden der Romantik werden dann [...] auch die neapolitanischen Weihnachtskrippen als Teil einer »anderen« Kultur wahrgenommen und beschrieben. Richter, Dieter: *Weihnachtsstimmung in Neapel Über die Neapolitaner und ihre Krippen*, [in:] Kürzeder, Christoph (Hrsg.): *Buon Natale Choreografien der Neapolitanischen Weihnacht*, Sieveking Verlag, München / Berlin 2015, s. 25. Dieter Richter powołuje się na pracę: Karl Friedrich Benkowitz: *Helios der Titan oder Rom und Neapel*, Leipzig 1802, s. 140 i 147.

¹⁴⁴ It was Christmas. In Berlin it was the custom for confectioners and other shopkeepers to lure customers to their premises by erecting large optical perspectives. The themes could be classical or topical, Christian or Pagan. Sometimes these paintings incorporated transparencies and moveable figures. Karl Friedrich Schinkel's show in 1809 was even accompanied by a choir. Hyde, Ralph: *The Story of Paper Peepshows*, [in:] idem: *Paper Peepshows The Jacqueline and Jonathan Gestetner Collection*, Antique Collectors' Club Ltd, Woodbridge, Suffolk 2015, s. 10.

¹⁴⁵ Wie in allen großen protestantischen Städten spielt hier Weihnachten die Hauptrolle in der großen Winterkomödie. Heine, Heinrich: *Briefe aus Berlin, Zweiter Brief* (Berlin, den 16. März 1822), <https://www.projekt-gutenberg.org/heine/reisebld/reise516.html>, [dostęp: 2021-04-01].

¹⁴⁶ Aber des Abends geht der Spaß erst recht los; dann sieht man unsere Holden oft mit der ganzen respektiven Familie, mit Vater, Mutter, Tante, Schwesterchen und Brüderchen, von einem Konditorladen nach dem andern wallfahrten, als wären es Passionsstationen. Dort zahlen die lieben Leutchen ihre zwei Kurantgroschen Entree und besehen sich con amore die »Ausstellung«, eine Menge Zucker- oder Drageepuppen, die, harmonisch nebeneinander aufgestellt, rings beleuchtet, und von vier perspektivisch bemalten Wänden eingepfercht, ein hübsches Gemälde bilden. Der Hauptwitz ist nun, daß diese Zuckerpüppchen zuweilen wirkliche, allgemein bekannte Personen vorstellen. Ich habe eine Menge dieser Konditorladen mit durchgewandert, da ich nichts Ergötzlicheres kenne, als unbemerkt zuzuschauen, wie sich die Berlinerinnen freuen, wie diese gefühlvolle Busen vor Entzücken stürmisch wallen, und wie diese naiven Seelen himmelhoch aufjauchzen: »Nee, des ist scheene!« Heine, Heinrich: *Briefe aus Berlin, Zweiter Brief* (Berlin, den 16. März 1822), <https://www.projekt-gutenberg.org/heine/reisebld/reise516.html>, [dostęp: 2021-04-01].

¹⁴⁷ Da die Familie der Hrn. Gropius nun sah, daß ihre Kunstaussstellungen so sehr besucht wurden, und den Beifall so vieler kenntnißreicher und Talente schätzender Personen erhielten, so beschlossen sie auch außer der Weihnachtszeit Ausstellungen zu geben. N. N.: *Miscellen aus Berlin. Vierzehnter Brief. Die mechanischen Vorstellungen der Gebrüder Gropius.*, „Journal des Luxus und der Moden“, August 1811, s. 522, https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00215279/JLM_1811_0548.tif?logicalDiv=jportal_jparticle_00086745 [dostęp: 2021-04-05].

¹⁴⁸ Die erste in der Art, welche im März eröffnet wurde, stellte im Vorgrunde eine Landstraße vor. Hinter dieser zog sich ein Fluß vorbei. Ueber denselben führte eine Brücke, in der Art wie die Dresdener. In der Mitte der Brücke stand ein Crucifix, vor welchem sich alle vorübergehende beugten, kreuzigten und grüßten. Jenseits der Brücke sahe man einen gothischen Dom, hinter welchem die Morgenröthe spielte, und

die Sonne aufging und immer höher stieg, aber nicht selbst sichtbar wurde. Dem zur Seite lag ein Fort; im Hintergrunde ein schönes Gebirge. N. N.: *Miscellen aus Berlin. Vierzehnter Brief. Die mechanischen Vorstellungen der Gebrüder Gropius.*, „Journal des Luxus und der Moden“, August 1811, s. 522, https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00215279/JLM_1811_0548.tif?logicalDiv=jportal_jparticle_00086745 [dostęp: 2021-04-05].

¹⁴⁹ Sprawozdawca podawał że „prospekty pięknych okolic i słynnych miast z ruchomymi figurami“ [Prospecte schöner Gegenden und berühmter Städte mit beweglichen Figuren] pokazywane były w Berlinie przez „artystów włoskich i francuskich”. Obiekt niejakiego Pana Pobertsona miał wymiary ok.: 78,45 cm (wys.) x 125,52 cm (szer.) x 94,14 cm (głęb.) [s. 521]. Obrazy perspektywiczno – optyczne rodziny Gropius były „przynajmniej jeszcze raz tak duże”.

¹⁵⁰ Auf dem Flusse sahe man Leute, welche angelten, Fische fiengen, dabei aufstanden, sich wieder niedersetzten, im Kahn hin und her giengen. Zwei Fischer, welche Streit mit einander hatten, Waaren ein , und ausladeten u. dgl. m. Auf der Brücke erschien endlich an der der Kirche entgegengesetzten Seite eine sehr große Procession, von Geistlichen jedes Ranges, und Brüderschaften aller Art. Das Hochwürdigste wurde unter einem Thronhimmel getragen. So wie man es erblickte, hörte man vom Dome das Geläute, den Donner der Kanonen vom Fort, welcher nach dreimaligem Wiederhall im Gebirge sich verlor. Alle Personen auf der Brücke standen still und knieeten nieder, die Schildwachen salutierten, hinten an schloß sich eine unzählige menge Volk. So wie die ersten Personen der Procession in die Kirche traten, hörte man die Orgel präluieren, so lange bis die ganze Procession gänzlich in der Kirche angelangt war. Nachdem hörte man den Chorgesang. Auf der Brücke war nun alles wieder in Bewegung und eine Wache mit klingendem Spiel zog über dieselbe. N. N.: *Miscellen aus Berlin. Vierzehnter Brief. Die mechanischen Vorstellungen der Gebrüder Gropius.*, „Journal des Luxus und der Moden“, August 1811, s. 523, https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00215279/JLM_1811_0548.tif?logicalDiv=jportal_jparticle_00086745 [dostęp: 2021-04-05].

¹⁵¹ Egzemplarz teatru papierowego *Die Auferstehung* znajduje się w Museum Europäischer Kulturen w Berlinie.

¹⁵² Arkusze z figurami do do *Króla Henryka VIII* Williama Shakespeare'a z wydawnictwa Trentsensky znajdują się w Boston Public Library.

¹⁵³ Und nun rathen Sie, was der Eingangspreis für dieses mechanische Kunsttheater ist? 8 gr., 6 gr., 4 gr.,? – Nein, 2 gr. – N. N.: *Miscellen aus Berlin. Vierzehnter Brief. Die mechanischen Vorstellungen der Gebrüder Gropius.*, „Journal des Luxus und der Moden“, August 1811, s. 525, https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00215279/JLM_1811_0548.tif?logicalDiv=jportal_jparticle_00086745 [dostęp: 2021-04-05].

¹⁵⁴ Allevy-Viala, Marie-Antoinette: *Inscenizacja romantyczna we Francji*, przeł. Wojciech Natanson, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958, s. 73.

¹⁵⁵ Jedno z „przysłów scenicznych“ Carmontelle'a (krótkie utwory komediowe będące u dramatyzowanymi przysłowiami): *Kotek zagubiony*, komedia w jednym akcie z francuskiego tłumaczona (tłum. Wojciech Bogusławski), wydana została w roku 1786 w zbiorze *Teatr polski, czyli zbiór komedii, dram i tragedii*, tom 14.

¹⁵⁶ Reprodukcję jednego z obrazów półprzejrzystych Carmontella przechowywanych w Los Angeles, w The J. Paul Getty Museum, można zobaczyć w: Impelluso, Lucia: *Ogrody i labirynty*, Wydawnictwo „Arkady”, Warszawa 2009, s. 202 – 203. W internecie można obejrzeć film video z „ruchomym pejzażem“ Carmontelle'a: https://de.wikipedia.org/wiki/Louis_Carmontelle [dostęp: 2021-04-16].

¹⁵⁷ Titl, Anton Emil / Told, Franz Xaver: *Der Zauberschleier*, Romantisch-komisches Feenspiel mit Gesang und Tanz in 3 Aufzügen. Była to wolna przeróbka libretta do opery Aubera *Jeziro wieszczek*. Dekoracje i figury Tentsensky'ego zostały wydane w połowie lat 40-tych XIX wieku. Więcej na ten temat w części C (1) rozprawy.

¹⁵⁸ 4 ½ Folio Panorama Ansichten von Walhalla bis Wien. Verlag der Artistischen Anstalt M. Trentsensky Stadt, Domgasse, Domherrnhof N^o 2. in Wien: *Verzeichnis der zum grossen Theater gehörigen Portale, Courtinen, Soufitten, Vordergründe, Versatzstücke, Decorationen, Coulissen und Figuren*.

¹⁵⁹ Goethe, Johann Wolfgang: *Podróż włoska*, Tłumaczył, przypisami i posłowiem opatrzył Henryk Krzeczkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, s. 169.

¹⁶⁰ Goethe, Johann Wolfgang: *Podróż włoska*, Tłumaczył, przypisami i posłowiem opatrzył Henryk Krzeczkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, s. 186.

¹⁶¹ transparent <fr. dosł. przezroczysty, przejrzysty> 1. Tablica, pas płótna lub wstęga (zwykle umocowana na drążkach) z napisem lub rysunkiem, noszone w pochodach, podczas manifestacji, wieców. 2. Malowidło, rysunek lub napis na materiale przeświecającym (szkle, papierze przezroczystym itp.) oświetlone od tyłu. 3. *techn.* tworzywo sztuczne używane na podeszwy. Słownik wyrazów obcych PWN, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1972, s. 771. W przypadku używania tego terminu w teatrze trzeba zauważyć, że transparenty malowane były głównie na tkaninach i początkowo były oświetlane od tyłu. Najpóźniej od połowy lat dwudziestych XIX wieku oświetlano je od tyłu lub od przodu albo też z boków, z góry, a nieraz z kilku kierunków równocześnie. Dla wzmocnienia efektów nie całe powierzchnie malowideł „przeświecały”. Spore ich części mogły być tak przysposobione (zamalowane kryjącą farbą, zaklejone papierem albo gęsto tkaną materią, w regularnych odstępach zaopatrzone w dziurki), by światła nie przepuszczają, bądź przepuszczają nieznacznie. Dlatego na użytek tej pracy ukuty został termin „obraz półprzejrzysty”. O używaniu transparentów w dekoracjach osiemnastowiecznego teatru w Warszawie pisał Piotr Mitzner.

Najsłynniejsze dla teatru i miasta transparenty projektował Jan Bogumił Plersch. Jeszcze w 1790 jego transparent stanowił dekorację kantaty na cześć króla, którą wykonano po przedstawieniu *Lanassy*. [...] Transparenty malowane były na tiulu, płótnie albo przetłuszczonym papierze w ten sposób, że pewne partie kompozycji były wykonane nieprześwitującą farbą, a przez inne miejsca przenikało światło. Niektóre transparenty miały sylwetki ciemne, inne – jasne, zależnie od tego, co zostało zamalowane. Mitzner, Piotr: *Teatr światła i cienia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 59.

¹⁶² Die Transparent-Gemälde eigneten sich besonders für Ansichten im Mondschein oder bei Sonnenaufgang sowie für "Effektbilder" mit Fackel- oder Feuerschein. Da die Bilder, meist beliebte Schweizermotive, großen Zuspruch fanden, eröffnete König 1815 in Bern ein "Transparenten-Kabinett" und ging später auf Reisen in die Schweiz, Deutschland und Frankreich, wo er seine Transparentbilder gegen Entgelt zeigte. In Weimar gab er eine Privatvorstellung für Goethe. Goethe und Meyer, die Weimarer Kunstfreunde, besprachen die Neuerung wohlwollend in der Zeitschrift "Über Kunst und Altertum" (1820), und diese Kritik verwendeten König und die nach seinem Tode das "Transparentgemälde-Kabinett" fortführenden Gesellschafter zur Werbung. Assel, Jutta / Jäger, Georg: *Transparent-Gemälde von Franz Niklaus König*, <http://www.goethezeitportal.de/wissen/enzyklopaedie/franz-niklaus-koenig/transparentbilder.html> [dostęp: 2021-04-14]. Omówienie prac Franza Niklause Königa: Meyer, Johann Heinrich / Goethe, Johann Wolfgang: *Transparent-Gemälde*, „Über Kunst und Altertum“ Bd. II, Teil 3 (1820), s. 132-141. Pierwszą część tekstu napisał Johann Heinrich Meyer, drugą Johann Wolfgang Goethe. Pod tekstem umieszczona jest data: W. 12. April. 1820.

¹⁶³ Über den Arbeitsvorgang Königs bei der Verfertigung seiner Transparentbilder ist kaum etwas bekannt. Doch gibt es eine genaue Beschreibung über das Vorgehen des

Landschaftsmalers Philipp Hackert (1737-1807). Allerdings beschreibt Hackert einen "Kasten", ähnlich einer kleinen Guckkastenbühne für Papiertheater:

Die Landschaft, welche dargestellt werden soll, wird mit Wasserfarben auf Papier ausgeführt. Die größten Massen und solidesten Gegenstände, Berge, Gebäude, Schiffe, Figuren von Menschen, Tieren usw., werden besonders ausgeschnitten, und auf jenes Papier geklebt. Die von dem Mondstrahl beleuchteten Stellen werden mit Spiritus, der das Papier durchscheinend macht, bestrichen, an deren Stellen, worauf stärkere Lichter fallen, wie im Wasser wird das Papier mit einem Messer dünne geschabt. Alles übrige wird koloriert, das weiße Papier in den schwächeren sich verlierenden Lichtern ausgespart, und die Mondscheibe ganz weiß gelassen. Das fertige Stück ... wird zwischen zwei Spiegelgläsern eines dazu eingerichteten Kastens, genau von der Größe des Stückes, geschoben, und gerade hinter der Mondscheibe eine nicht zu stark leuchtende Lampe und hinter der Stelle, wohin die Mondstrahlen am meisten wirken, oder wo im Bilde, wie des schönen Effekts wegen gewöhnlich geschieht, etwa ein Feuer angebracht ist, eine zweite Lampe, befestigt ...

Assel, Jutta / Jäger, Georg: *Transparent-Gemälde von Franz Niklaus König*, <http://www.goethezeitportal.de/wissen/enzyklopaedie/franz-niklaus-koenig/transparentbilder.html> [dostęp: 2021-04-14]. Źródło cytatu: J. G. Meusel, *Museum für Künstler und Kunstliebhaber*, 1792, 16. Stück, s. 285 i nast., Cyt. za: Marcus Bourquin: *Franz Niklaus König. Leben und Werk* (Berner Heimatbücher; 94/95) Bern: Paul Haupt 1963, s. 75 przyp. 13.

¹⁶⁴ Wydawcy i część autorów katalogu wystawy z roku 2017 poświęconej dioramom nie mogli przy pisaniu o budynku Dioramy w Paryżu uwolnić się od starych terminów: teatr, scena. Oto przykład:

Kiedy Daguerre wymyślił swoją scenę, słowo diorama oznaczało półprzezroczyste płótno, na które rzutowane są efekty świetlne, oraz budynek teatru, w którym odbywają się spektakle: cała architektura jest dioramą. Odpowiednio, podwójne znaczenie tego słowa obejmuje od początku przestrzeń pomiędzy eksponowanym płótnem a trójwymiarową architekturą, stąd właściwa definicja [raczej nazwa – Z. M.] wystawy. Als Daguerre seine Schaubühne erfindet, bezeichnet das Wort Diorama gleichzeitig die halbtransparente Leinwand, auf die Lichteffekte projiziert werden, und das Theatergebäude, in dem die Vorstellungen stattfinden: Die gesamte Architektur ist Diorama. Dementsprechend umfasst der doppelte Wortsinn von Anfang an den Raum zwischen der ausgestellten Leinwand und der dreidimensionalen Architektur, mithin die eigentliche Definition von Ausstellung. Dohn, Katharina / Garnier, Claire / Le Bon, Laurent / Ostende, Florence: *Das Diorama: Abwesenheit ausstellen?* [in:] Dohn, Katharina / Garnier, Claire / Le Bon, Laurent / Ostende, Florence (Herausgeber): *Diorama Erfindung einer Illusion*, Katalog anlässlich der Ausstellung *Diorama. Erfindung einer Illusion*, Palais de Tokyo Paris 14. Juni – 10. September 2017; Schirn Kunsthalle Frankfurt 6. Oktober 2017 – 21. Januar 2018, Snoeck Verlagsgesellschaft mbH, Köln 2017, s. 16 - 17.

Jeden z rodzajów katalogu nazywa się: Diorama jako teatr.

¹⁶⁵ W Hawanie diorama była otwarta dla publiczności w latach 1827 – 1829. Transparent pokazywany w budynku namalował Jean-Baptiste Vermy (1786-1833), uczeń Davida. Ciekawe, że budynek dioramy w roku 1830 przebudowano na teatr (Teatro Diorama); został zniszczony podczas huraganu w roku 1846. Por. Huhtamo, Erkki: *Illusions in Motion Media Archeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts / London, England 2013, s. 161, przyp. 17.

¹⁶⁶ Byli to: Peter Ludwig Lütke (1759-1831), uczeń Jakoba Philippa Hackerta i Heinrich Anton Dähling (1773-1850), który stworzył nieruchome (i ruchome?) figury do obrazu perspektywicznie – optycznego Schinkla przedstawiającego oblężenie twierdzy w Kołobrzegu przez Francuzów. Za: Börsch-Supan, Helmut: *Bild-Erfindungen*, Deutscher Kunstverlag, München · Berlin 2007, s. 562, 660, 662.

¹⁶⁷ Na przykład: Kiefer Anselm: *Family Pictures (Detail) Strange fruits*, 2013-2017; Metall, glas, Blei, Holz, Acryl, Emulsion, Pressspan, Samt, Aquarell auf Papier, Zeichenkohle, Fotografie auf Karton, Kohle, Plastikfilm, Beleuchtungssystem 109, 5 cm x 156 cm x 65 cm.

Inny przykład: Chetwynd, Marvin Gaye: *Diorama*, 2012, verschiedene Materialien 5 Teile, je ca. 100cm x 100 cm x 100 cm, Sadie Coles HQ, London.

¹⁶⁸ Wielu protodioramom przypisywano obecność czynnika religijnego.

Te protodioramy znajdowały wielkie poparcie jako idealne narzędzie do szerzenia wiary. Als ideale Vehikel für die Verbreitung des Glaubens fanden diese Protodioramen großen Zuspruch. Mandula, Aleth: *Protodioramen, eine religiöse Geschichte*, [in:] Dohn, Katharina / Garnier, Claire / Le Bon, Laurent / Ostende, Florence (Herausgeber): *Diorama Erfindung einer Illusion*, Katalog anlässlich der Ausstellung *Diorama. Erfindung einer Illusion*, Palais de Tokyo, [Paris] 14. Juni – 10. September 2017; Schirn Kunsthalle Frankfurt 6. Oktober 2017 – 21. Januar 2018, Snoeck Verlagsgesellschaft mbH, Köln 2017, s. 20. Aleth Mandula w tym samym tekście z roku 2017 zaliczył do protodioram nawet szopki neapolitańskie z XVIII wieku.

¹⁶⁹ Meine erste diesjährige Weihnachts-Ausstellung gewährt die treueste, nach der wirklichen Beschaffenheit der Natur gezeichnete und gemalte Darstellung: das durch den Besuch der Könige und Fürsten so berühmt gewordene Fest der Alpen-Hirten. Das Gemälde der Hinterwand ist von einem unserer geschicktesten Künstler ausgeführt; deswegen glaube ich mir mit der Gewißheit schmeicheln zu dürfen, daß Kenner und Liebhaber von interessanten und romantischen Gegenden der Schweiz, gern bei dieser Darstellung verweilen werden. Uebrigens habe ich nichts ermangeln lassen, diese Ausstellung durch 800 vortrefflich gearbeitete Figuren, auf das zahlreichste zu gruppieren. Entrée 2 Gr. Courant. Karl Kühn, breite Straße Nr. 25. „Berlinerische Nachrichten“ Nr. 149 vom 13. 12. 1808; cyt. za: Börsch-Supan, Helmut: *Bild-Erfindungen*, Deutscher Kunstverlag, München · Berlin 2007, s. 579.

„Jednym z naszych najbardziej utalentowanych artystów“ był Karl Friedrich Schinkel, co ujęte jest krótkim sprawozdaniu z pokazów Carla Kühna w: „Zeitung für die elegante Welt“, den 31. Decbr. 1808. [31 XII 1808], kol. 1880. https://digipress.digitale-sammlungen.de/view/bsb10532404_01243_u001/4 [dostęp: 2021-04-14].

Na marginesie warto zauważyć, że jednym z organizatorów „święta pasterzy alpejskich“ w latach 1805 i 1808 był Franz Niklaus König. Por. Spreng, Hans: *Die Alphirtenfeste zu Unspunnen 1805 und 1808*, „Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde“, 8 (1946), <https://www.e-periodica.ch/cntnmg?pid=zgh-001:1946:8::297> [dostęp: 2021-04-19].

¹⁷⁰ Z okazji urodzin królowej Luise 10 marca 1804 roku odbył się wielki bal maskowy, na którym królowa wystąpiła jako Statyra, córka króla Dariusza.

Wittich opublikował w 1805 roku [dokumentację tej zabawy dworskiej – Z. M.] *Der große Maskenball in Berlin zur Feyer des Geburtstags ... der regierenden Königin ... im Königlichen Nationaltheater* z 10 grafikami, wrytymi przez Jügela i Clara według Dählinga. Bei Wittich erschien 1805 *Der große Maskenball in Berlin zur Feyer des Geburtstags ... der regierenden Königin ... im Königlichen Nationaltheater* mit 10 Tafeln, gestochen von Jügel und Clar nach Dähling. Lacher, Reimar F.: *Künstler(auto)biografien*, [in:] *Berliner Klassik. Eine Großstadtkultur um 1800* / Online – Dokumente, Berliner-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften 2005, s. 144, Anm. 280, http://www.berliner-klassik.de/forschung/dateien/lacher_biografien.pdf, [dostęp: 2021-05-19].

¹⁷¹ 1) Maszkary abo maskary są odmiany zwyczajnego stroju dla tym większej osobiwości umyślnie czynione. [...] 2) Maska propr. et fig., die Maske. Larwy abo maskary na twarze Aeschylus wynalazł. *Słownik języka polskiego* przez M. Samuela Bogumiła Linde, Wydanie drugie poprawione i pomnożone staraniem i nakładem Zakładu Narodowego Imienia Ossolińskich, tom III. M – O. Lwów w drukarni Zakładu Ossolińskich, 1857, s. 55

<https://books.google.pl/books?id=N89EAAAACAAJ&pg=PA55&dq=larwa+maska&hl=pl&sa=X&ved=2ahUKEwiQkuzCr6PwAhVqtIsKHcKKB58Q6AEwAXoECAQQAg#v=onepage&q=larwa%20maska&f=false> [dostęp: 2021-04-29].

Nazwisko larw dawano potym maszkarom, die Maske, die Larve, które pospolicie aktorowie teatralni brali na twarze. *Słownik języka polskiego* przez M. Samuela Bogumiła Linde, Wydanie drugie poprawione i pomnożone staraniem i nakładem Zakładu Narodowego Imienia Ossolińskich, tom II. G – L. Lwów w drukarni Zakładu Ossolińskich, 1855, s. 593.

<https://books.google.pl/books?id=tDIdAAAAcAAJ&pg=PA593&dq=larwa++linde&hl=pl&sa=X&ved=2ahUKEwiz7Pb3taPwAhVHtIsKHQmmBLwQ6AEwAnoECAQQAg#v=onepage&q=larwa%20%20linde&f=false> [dostęp: 2021-04-29].

¹⁷² Man muß die Mühe, den Fleiß und die Sorgfalt des Herrn Fuchs bewundern, der eine so große Anzahl von Figuren mit so vieler Genauigkeit zu formen nicht ermüdete. „Zeitung für die elegante Welt“, 12 I 1813, kol. 68, https://digipress.digitale-sammlungen.de/view/bsb10532409_00051_u001/1 [dostęp: 2021-04-19].

¹⁷³ [...] 1809 oder Anfang 1810 sahen sogar König Friedrich Wilhelm III und die Königin Luise Schinkels Dioramen, womit dessen so folgenreiche Beziehung zum Könighaus begann. Börsch-Supan, Helmut: *Bild-Erfindungen*, Deutscher Kunstverlag, München · Berlin 2007, s. 562

¹⁷⁴ Stało się to 19 maja 1810 roku. Por. Wolzogen, Christoph von: *Karl Friedrich Schinkel Unter dem bestirnten Himmel*, Band 1, H. W. Fichter Kunsthandel und Edition, Frankfurt / Main 2016, s. 215.

¹⁷⁵ W latach 1816 – 1829 Karl Friedrich Schinkel zaprojektował ponad 100 dekoracji do około 40 inscenizacji. Najbardziej znane są dekoracje do Czarodziejskiego fletu. Por.: Pfäfflin, Anna Marie: *Die Bühne und die Welt – Geschichtspantasien und das Fremde im Theaterbild*, in: Schulze Altcapenberg, Hein-Th. / Johannsen, Rolf H. / Lange, Christian (Hrsg.): op. cit., s. 124.

¹⁷⁶ Stendhal (Beyle, Henri): *Dziennik, wybór*, Wyboru dokonała i przełożyła Felicja Śniatecka-Wowerowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 321 – 326.

¹⁷⁷ Do roku 1815 Schinkel stworzył jeszcze kilka podobnych „obrazów perspektywiczno – optycznych”.

W Boże Narodzenie 1813 roku, ponownie opierając się na aktualnych wydarzeniach, pokazał bitwę pod Lipskiem [...]. Następnie w roku 1814 prezentację wyspy Elby, a w roku 1815 wyspy Św. Heleny. At Christmas 1813, again basing his work on current events, he showed the Battle near Leipzig [...]. Followed in 1814 by a depiction of the Island of Elba and in 1815 by one of St. Helena. Verwiebe, Birgit: *Schinkel's Perspective Optical Views: Art between Painting and Theater*, in: Zukowsky, John (editor): *Karl Friedrich Schinkel 1781 – 1841 The Drama of Architecture*, This book was published in conjunction with the exhibition „Karl Friedrich Schinkel 1781 – 1841: The Drama of Architecture.” organized by The Art Institut of Chicago and presented October 29, 1994, trough January 2, 1995., The Art Institut of Chicago / Ernst Wasmuth Verlag Tübingen 1994, s. 43.

¹⁷⁸ W krótkim doniesieniu o tym obrazie perspektywiczno – optycznym autor notatki dał wyraz nieukontentowaniu z powodu braku ruchu figur huzarów znajdujących się na pierwszym planie, namalowanych przez Heinricha Antona Dählinga (przyp. 45). „Zeitung für die elegante Welt”, den 15. Januar 1810., kol. 86 – 87. https://digipress.digitale-sammlungen.de/view/bsb10532406_00049_u001/1 [dostęp: 2021-05-03].

¹⁷⁹ *Weihnachts=Ausstellungen*, „Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen”, No. 152, den 19ten December 1812, <https://www.bavarikon.de/object/bav:BSB-MDZ-00000BSB10486242?p=183&cq=Bayer&lang=en> [dostęp: 2021-04-28].

¹⁸⁰ Schon um sechs Uhr des Abends waren alle Strassen in der Nähe der Ausstellung mit Equipagen gefüllt, und nur mit wahrer Lebesgefahr vermochte man zum Eingange zu gelangen. Kugler, Franz: *Karl Friedrich Schinkel. Eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit*, in: Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst, 1838, cyt. za: Schulze Altcapenberg, Hein-Th. / Johannsen, Rolf H. / Lange, Christian (Hrsg.): op. cit., s. 129.

¹⁸¹ Praca wykonana ołówkiem, piórką, farbami na welinowym papierze, lawowana, 45,1 cm x 64,8 cm miała być podstawą do grafiki upamiętniającej widowsko-dioramę *Pożar Moskwy*, Kupferstichkabinett Staatliche Museen Berlin, Inv. SM 1b. 52.

¹⁸² Por.: Harten, Ulrike: op. cit., s. 25. Carl Wilhelm Gropius był autorem m. in. dekoracji do prapremiery *Wolnego strzelca* w Berlinie. Jego późniejsze działania jako dekoratora teatru dworskiego oraz innych scen dostrzeżono także w Warszawie. W latach sześćdziesiątych Józef Kenig w prasie warszawskiej optował, by płócien dekoracji „obstalowanych za

granicą od Gropisa” nie zamawiać, natomiast rozwijać naukę dekoratorów miejscowych. W przypisie do publikacji artykułu Józefa Keniga w tomie poświęconym polskiej myśli teatralnej i filmowej podano, iż Carl Wilhelm Gropius był „twórcą «dioram» teatralnych”. Warto przypomnieć, że artysta podczas pobytu w Paryżu odwiedził Dioramię Pana Dageurre’a. Zagustował w niej i kilka lat później (1826/1827) zbudował w Berlinie własną. Transparenty były w niej pokazywane do roku 1850. Por. Börsch-Supan, Helmut: *Bild-Erfindungen*, Deutscher Kunstverlag, München · Berlin 2007, s. 565 i 661; Kenig, Józef: artykuł w „Gazecie Warszawskiej”, nr 26 z 1865 r., [w:] *Polska myśl teatralna i filmowa*, Antologia pod redakcją Tadeusza Siverta i Romama Taborskiego, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1971, s. 215, przyp. 14. Inaczej z dekoracjami Carla Wilhelma Gropiusa rzecz miała się wcześniej w Krakowie.

Prospekty pędzla Gropiusa budziły entuzjazm u publiczności [...]. Twierdzono powszechnie, że tak pięknych dekoracji „nawet scena warszawska okazać nie mogła”. [...] „Dzisiaj po raz pierwszy widziana była nowa dekoracja sali tronowej pędzla Gropiusa [...] która jest wspaniała” – entuzjazmował się Aleksander Wąsowicz. „Widzieliśmy dzisiaj znów dwie nowe dekoracje pędzla p. Gropiusa [...] obydwie z talentem są wypracowane [...]”; po odsłonięciu kurtyny publiczność długimi oklaskami zadowolenie swoje z widoku tejże okazała.” Król-Kaczorowska, Barbara: *Teatr dawnej polski Budynek / Dekoracje / Kostiumy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 151.

Wyliczone poniżej dekoracje Carla Wilhelma Gropiusa mogłyby dobrze służyć grom teatru papierowego.

Trudno jest wyliczać wszystkie prospekty i przecięcia pomysłu mistrza budzące podziw krakowskiej publiczności, kilka jednak przytoczę dla przykładu, jak była rozległa tematyka berlińskiego malarza. Dolina afrykańska, świątynia Izis, „palmowa okolica”, pałac wieszczek, ogród czarodziejski, „wolna okolica w Syrii”, sala balowa, „przystań sztokholmska”, salon królowej, pokład okrętu, okolica w Apeninach, obóz palący się, kościół w Reims – a nawet „prospekt puszczy kozienickiej”. Nic nie było za trudne dla talentu dekoratora. Król-Kaczorowska, Barbara: *ibidem*.

¹⁸³ Die Zeichnung ist nach dem früher an Ort und Stelle aufgenommenen Prospekt von Moskau, der bei Rittner in Dresden in zwei Blättern herausgekommen ist, entworfen, folglich ganz mit der Wirklichkeit übereinstimmend. *Weihnachts=Ausstellungen*, „Berlinerische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen“, No. 154, 24sten December 1812, <https://www.bavarikon.de/object/bav:BSB-MDZ-00000BSB10486242?p=183&cq=Bayer&lang=en> [dostęp: 2021-04-22]. Być może wydawcą tych druków był Heinrich Rittner (1765-1835), handlujący w Dreźnie miedziorzami.

¹⁸⁴ Pod ten adres przeniesiony został teatr mechaniczny Wilhelma Ernsta Gropiusa.

Teatr mechaniczny Gropiusa, Französische Str. 43 w dawnym Bölschen Saale. Codziennie (z wyjątkiem sobót) pokazywanych jest 6 nowych obiektów podanych na afiszu. Początek o godzinie 6 ½. Gropius mechanisches Theater, Französische Str. 43 in dem ehemaligen Bölschen Saale. Täglich (Sonnabend ausgenommen) werden die auf dem Anschlagzettel bekannten 6 neuen Gegenstände gezeigt. Anfang 6 ½ Uhr. „Berlinerische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen“, Nr. 149, 12ten December 1812. <https://www.bavarikon.de/object/bav:BSB-MDZ-00000BSB10486242?p=183&cq=Bayer&lang=en> [dostęp: 2021-04-20].

¹⁸⁵ Por.: *ibidem*. Swoją pierwszą panoramę Karl Friedrich Schinkel pokazywał w specjalnie do tego celu wzniesionej drewnianej budowli w roku 1808 przy Opernplatz w Berlinie, w pobliżu St Hedwig Kirche (obecnie katedra katolicka). Pfäfflin, Anna Marie: *Die Bühne und die Welt – Geschichtsphtasien und das Fremde im Theaterbild*, in: Schulze Altcapenberg, Hein-Th. / Johannsen, Rolf H. / Lange, Christian (Hrsg.): *op. cit.*, s. 123.

¹⁸⁶ Man erblickt zur Linken den Kreml mit seinen vielen verschiedentlich gestalteten Thürmen, vor demselben die Moskwa mit ihrer schönen auf einer Reihe gewölbten Bogen ruhenden Brücke und, jenseits dieser, die weitgedehnte Stadt in einem Flammen-Meere. Der Effect des Feuers ist vortrefflich und fast noch schöner sind die Massen der Rauchvolken mit den Reflexen des Feuers! Der Brand wüthet an dem vom Zuschauer entferntesten Theile der Stadt... Auf der Brücke wogen die Menschen (kleine bewegliche Figuren) in großem Gedränge hin und zurück, und um die Einbildungskraft noch mehr in

Anspruch zu nehmen hört man, während der Musik, die, auf dem Fortepiano, der Flamme gleich, wirbelt und rollt, abwechselnd Kanonenschüsse. *Weihnachts=Ausstellungen*, „Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen“, No. 154, 24sten December 1812, <https://www.bavarikon.de/object/bav:BSB-MDZ-00000BSB10486242?p=183&cq=Bayer&lang=en> [dostęp: 2021-04-25]. Fragment ten jest cytowany także w: Verwiebe, Birgit: *Lichtspiele und Bewegungsbilder, Zur Geschichte des Dioramas*, w: *Ich sehe was, was Du nicht siehst! - Sehmaschinen und Bilderwelten, die Sammlung Werner Nekes*, Katalog zur Ausstellung *Ich sehe was, was Du nicht siehst! - Sehmaschinen und Bilderwelten. Die Sammlung Werner Nekes* im Museum Ludwig, Köln, 27. September bis 24. November 2002 roku, hrsg. von Bodo von Dewitz und Werner Nekes, Steidl Verlag, Göttingen 2002, s. 319.

¹⁸⁷ Wenn die Zuschauer nur etwa 10 Minuten lang vor dem Bild verweilen, so ist das hier eben angegebene hinreichend, sie auf eine interessante Weise zu beschäftigen. Verweilen sie hingegen länger (welches um desto thunlicher ist, da die Darstellung den ganzen Abend hindurch unablässig fort dauert, die Zuschauer also nach Belieben eintreten und weggehen können), so möchten sie, in Herrn Gropius Theater an Handlung gewöhnt, diese letztere um so mehr vermessen, als das Getümmel auf der Brücke, der Entfernung und des kleinen Maaßstabes der Figuren wegen, schwerlich etwa im Detail erkennen läßt. Irrt der Referent nicht, so würde diese Lücke, nach dem Wunsche der Mehrheit, dadurch auf eine höchst befriedigende Art ausgefüllt werden, wenn z. B. im Vorgrunde (der am erste Abend dieser Vorstellung fast gänzlich öde und, wegen der Entfernung des Brandes, nicht erhellet war) Flüchtende, in den mannigfaltigen Situationen, nach Landessitte vorgestellt, und das National=Kostüm durch das Entgegengesetzte in Contrast gebracht würde. Könnte die Mechanik Mittel ausfindig machen, die höchst malerisch geformten Massen von Dampf und Rauch in wechselnder Gestalt erscheinen zu lassen – freilich noch um ein gutes anders als die Fata morgana und die Flammen in letzten Akt der Zauberflöte – könnten nebenher, oder in Ermangelung dessen, sprühende Funken emporsteigen, und ein Setzstück im Vorgrunde, durch Theater=Feuerwerk in Brand gerathen und einstürzen, so möchte das, wenn gleich nicht dem Künstler, der sein Werk dadurch zu einem Spielwerk für herabgestimmt erklären dürfte, doch dem schaulustigen Publikum über die Maaßen behagen, und die Dauer der Vorstellung, auf 25 Minuten beschränkt, hätte dann einen Anfang und ein Ende dergestalt, daß an jedem Abende, von 6 bis 9 Uhr deren sechs stattfinden und Jeder sicher seyn könnte, bei einer halben oder vollen Stunde gerade zu rechten Zeit zu kommen. *Weihnachts=Ausstellungen*, „Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen“, No. 154, 24sten December 1812, <https://www.bavarikon.de/object/bav:BSB-MDZ-00000BSB10486242?p=183&cq=Bayer&lang=en> [dostęp: 2021-04-25]

¹⁸⁸ Heinrich Heine porównywał ten obyczaj berlińczyków z okresu Bożego Narodzenia z obrzędkiem Wielkiego Postu. Wydaje się, że odpowiedniejsze, choć nie wiadomo, czy stosowne, byłoby porównanie oglądania wystaw z odwiedzaniem Grobów Pańskich w Wielką Sobotę.

¹⁸⁹ Wie schwer der Mechanismus seyn muß, dies alles gut hervorzubringen, kann man sich denken; aber wie sehr die Schwierigkeit muß überwunden seyn, sieht man daraus, daß es recht natürlich und niedlich gemacht wird. N. N.: *Miscellen aus Berlin. Vierzehnter Brief. Die mechanischen Vorstellungen der Gebrüder Gropius.*, „Journal des Luxus und der Moden“, August 1811, s. 525; https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00215279/JLM_1811_0551.tif?logicalDiv=jportal_jparticle_00086745 [dostęp: 2021-04-23]

¹⁹⁰ Donoszący czytającej publiczności półtora roku wcześniej o berlińskich „wystawach sztuki” sprawozdawca twierdził, że figury były poruszane przez niewidoczne (dla widzów?, obserwatorów?) osoby. Być może część figur była wprawiana w ruch mechanicznie, inne zaś przez animatorów. W obecnym stanie wiedzy trudno to stwierdzić z całkowitą pewnością. Por. „Zeitung für die elegante Welt” (Leipzig), den 15. Januar 1810., kol. 86. https://digipress.digitale-sammlungen.de/view/bsb10532406_00049_u001/1 [dostęp: 2021-05-03].

¹⁹¹ Kinder zahlen ohne Ausnahme 2 Gr. Cour. indem für dieselben im Vorgrunde besondere Sitzplätze eingerichtet, und sind nur diejenigen daran ausgenommen, die auf dem Arme getragen werden. *Weihnachts=Ausstellungen*, „Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen“, No. 152, den 19ten December 1812,

<https://www.bavarikon.de/object/bav:BSB-MDZ-00000BSB10486242?p=183&cq=Bayer&lang=en> [dostęp: 2021-04-28].

¹⁹² Przy innych widowiskach mogły być to śpiewy.

Została wydana dyspozycja, by obrazom podczas kilku lub dwóch dni w tygodniu towarzyszył śpiew. Grell, Rungehauen i inne z najlepszych kwartetów śpiewaków przejęły towarzyszenie muzyczne, co wraz ze obrazami wywierało nieopisane wrażenie. Die Einrichtung war getroffen daß die Bilder an einigen oder 2 Tagen in der Woche, mit Gesang begleitet wurden. Grell, Rungehauen und andere der besten Quartett Sänger hatten die Musikbegleitung übernommen, die, zusammen mit den Bildern einen nicht zu beschreibenden Eindruck hervorbrachten. Gropius, Carl: Aus einem Schreiben an Alfred Freiherr von Wolzogen vom 1. Februar 1862, im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin (aus dem Archiv der Nationalgalerie), cyt. za: Harten, Ulrike: *Die Bühnenentwürfe*, Überarbeitet von Helmut Börsch-Supan und Gottfried Rieman, Band XVII von *Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk*, Begründet von Paul Ortwin Rave, Deutscher Kunstverlag München / Berlin 2000, s. 27.

¹⁹³ Bułharyn, Tadeusz: *Piotr Iwanowicz Wyżygin: romans moralno-historyczny XIX wieku*, Przełożył z rosyjskiego na język polski Alexander Prokopowicz, T. III, W drukarni przy ulicy Długiej nr 591, w Warszawie 1835, s.182. <https://polona.pl/item/piotr-iwanowicz-wyzygin-romans-moralno-historyczny-19-wieku-t-3,NjgwMjkwMTk/189/#info:metadata> [dostęp: 2023-02-11].

¹⁹⁴ Elm, Hugo (Hrsg.): *Das Kindertheater Leichtfaßliche Anleitung zum Aufbau eines Kindertheaters, Herstellung von Dekorationen aller Art, Aufführungen einzelnen Szenen, Anfertigung von Schattentheatern, Wandelbildern, etc.*, Verlag von J. F. Schreiber, in Eßlingen bei Stuttgart, 1872 (?), s. 56.

¹⁹⁵ Teatr Optyczno-Mechaniczny.

¹⁹⁶ Określenie *optisches Schaubild* brzmi w przekładzie na polski dziwnie: optyczny diagram albo optyczny wykres albo też w bardzo wolnym tłumaczeniu: optyczny obraz do wystawiania na pokaz. Wydaje się, że to ostatnie bardzo opisowe, tautologiczne i mało poprawne tłumaczenie zbliża się do rzeczy samej najbardziej.

¹⁹⁷ Ansichten von berühmten Bauwerken oder Landschaften (vor allem aus Italien) [...] wurden durch Beleuchtungseffekte und musikalische Begleitung lebendig gemacht. Als „Bühnenbilder ohne Handlung“ wurden sie in Abfolge dem staunenden Publikum präsentiert. Pfäfflin, Anna Marie: op. cit., s. 123.

¹⁹⁸ Hans Thies Lehmann ogłosił pod sam koniec XX stulecia nastanie ery „teatru postdramatycznego“. Lehmann, Hans Thies: *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt/Main 1999. Odkrył ją dla siebie pośród wielu innych artystów i teatrologów także pochodzący z Holandii Frank den Oudsten. Odkrycie nastąpiło w roku 2012.

Dopiero gdy w klasycznym teatrze zaczął się chwiać prymat tekstu i gdy w ostatniej ćwierci minionego stulecia została utworzona droga do innych relacji na arenie, także scenografia otrzymała szansę wywalczenia autonomii, by pośród dynamiki dramatu objąć własną, równorzędną rolę. Erst als im klassischen Theater das Primat des Textes ins Wanken geriet und im letzten Viertel des vergangenen Jahrhunderts der Weg für andere Verhältnisse in der Arena frei wurde, erhielt auch das Bühnenbild die Chance, Autonomie zu erringen und innerhalb der Dynamik des Dramas eine eigene, ebenbürtige Rolle zu übernehmen. Oudsten, Frank den: *Die Poesie des Ortes, Zum Gewicht der Erzählung*, in: Lichtensteiger, Sibylle / Minder, Aline / Vögeli, Detlef: *Dramaturgie in der Ausstellung, Begriffe und Konzepte für die Praxis*, transcript Verlag, Bielefeld 2014, s. 19.

Szansę osiągnięcia autonomii w sferze dekoracji teatralnej były wykorzystywane przez twórców znacznie wcześniej niż w „ostatniej ćwierci minionego stulecia“.

¹⁹⁹ Wystawa *Karl Friedrich Schinkel. Geschichte und Poesie* była pokazywana od 7 września 2012 roku do 6 stycznia roku 2013 w Kulturforum w Berlinie.

²⁰⁰ Allevy-Viala, Marie-Antoinette: *Inscenizacja romantyczna we Francji*, przeł. Wojciech Natanson, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958, s. 69.

²⁰¹ Drei Soldaten des französischen Heeres [Trzej żołnierze wojska francuskiego], 1812, papier vergé, piórko, atrament brązowy, lawowanie (szary), na szkicu ołówkiem, 20 cm x 57,5 cm, Kupferstichkabinett SMB, Inv. SM 59d. 195. Figury żołnierzy mają wielkość 13,1 – 14 cm, pasowałyby doskonale do tzw. dużego teatru papierowego.

²⁰² Por.: Pfäfflin, Anna Marie: op. cit., in: Schulze Altcapenberg, Hein-Th. / Johannsen, Rolf H. / Lange, Christian (Hrsg.): op. cit., s. 123.

²⁰³ Wenn ich Zeit übrig habe, schicke ich Ihnen vielleicht bald einen Prospekt für unser Theater in Zukunft welches ich angefangen habe zu überlegen. Brief von Schinkel an Johann Gottfried Steinmeyer, nach Abschriften der 1941 im Besitz von Konsul Dr. Metzling, Berlin, befindlichen Originale von Paul Ortwin Rave (Zentralarchiv der Staatlichen Mussen zu Berlin PK), cyt. za: Börsch-Supan, Helmut: *Bild-Erfindungen*, Deutscher Kunstverlag, München · Berlin 2007, s. 645.

²⁰⁴ Warum wird der Künstler dem dies möglich ist, nicht dazu berufen uns eine Decoration auf dem großen Theater zu liefern? Gropius mechanisches Theater, „Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen“, No. 140, den 21sten November 1812, <https://www.bavarikon.de/object/bav:BSB-MDZ-00000BSB10486242?p=183&cq=Bayer&lang=en> [dostęp: 2021-05-01].

²⁰⁵ Stanowisko zwolniło się, kiedy umarł malarz dekoracji scenicznych w pruskim teatrze królewskim – Bartolomeo Verona (1740-1813).

²⁰⁶ Premiera, zakończona sukcesem, odbyła się 18 stycznia 1816 roku. Przed szóstą sceną I aktu (pojawienie się Królowej Nocy) następowała, ciągle wtedy lubiana, jak od wielu, wielu lat, **zmiana otwarta dekoracji** na „ściśle klasycystycznie zorganizowany firmament”, bodaj najbardziej znany obraz sceniczny Karla Friedricha Schinkla. Por. Schläder, Jürgen: *Vision und Tradition 200 Jahre Nationaltheater in München Eine Szenographieggeschichte*, Henschel Verlag München 2018, s. 89. Ludwig Wilhelm Wittich wydał w latach 1819 – 1824 pięć zeszytów z projektami dekoracji do „królewskich przedstawień”. Tetlow, Andreas: Ludwig Wilhelm Wittich, [in:] Zettler, Hela / Reißmann, Bärbel (Gesamtkonzeption und Projektleitung): *Die grosse Welt in kleinen Bildern Berliner Bilderbogen aus zwei Jahrhunderten*, Katalog erscheint zur Sonderausstellung im Märkischen Museum vom 18. März bis 4. Juli 1999, Stiftung Stadtmuseum Berlin 1999, s. 81.

²⁰⁷ Carl Fiedrich Moritz Graf von Brühl był dyrektorem teatru królewskiego w latach 1815 – 1828. Po jego odejściu ze stanowiska zakończył także Karl Friedrich Schinkel współpracę z teatrem. Ze względu na „das Polakische” tkwiące w autorze, czuje się on zobowiązany przypomnieć, że Oberlandesbaudirektor (u końca kariery urzędniczej) Schinkel zaprojektował dekoracje do fragmentów *Fausta* wystawionych w roku 1820 w prywatnym teatrze księcia Antoniego Henryka Radziwiłła (1775-1833). Za: Brauneck, Manfred / Beck, Wolfgang (Hrsg) unter Mitarbeit von Werner Schulze-Reimpell: *Theaterlexikon 2*, rowohlts enzyklopädie in Rowohlts Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg 2007, s. 639.

²⁰⁸ Jest to fragment większej całości: Mich, Zbigniew: *Poezja oczom podległa, Giovanni Niccolò Servandoni, Karl Friedrich Schinkel, Louis Jacques Mandé Daguerre*, tekst nie publikowany.

²⁰⁹ Jeden z pokojów Mon plaisir pokazuje wydana w Polsce praca Helgi Möbius.

Pokój 33: uczenie ręcznych robót córek mieszczańskich w klasztorze urszulanek, około 1720 – 1731 r. Arnstadt, Schlossmuseum. Möbius, Helga: *Kobieta baroku*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, zdjęcie 78.

²¹⁰ [...] drei Kulissenpaare und einen Schlussprospekt, der einen breiten Torbogen und eine Straßenedute darstellt. An der linken Seitenwand befinden sich zwei Fenster. Der Vorhang ist in die Höhe gehoben, sodass gerade noch das schwarzburgisch-arnstädtische Wappen mit der Krone und dem Doppeladler zu sehen ist. Das Spielfeld zwischen den Kulissen und die tiefer gelegene Fläche davor sind mit kostümierten Figuren ohne Rücksicht auf eine dramatische Handlung vorgestellt. Ohne Zweifel ist vieles

untergebracht, das in keinem theatralischen Vorgang gleichzeitig gedacht werden kann. Unter den Komödiantinnen und Komödianten fällt der Harlekin in der Mitte wegen seines bunten Kostüms neben anderen Typen der Commedia dell'arte auf. Vorn rechts stehen fünf Musiker und eine Pauke auf Klappbock sowie ein Spinett mit Klappdeckel. Der Zuschauerraum ist bis auf die unmittelbar vor der Bühne gelegene Loge und ihre Entsprechungen in den beiden darüber befindlichen Rängen abgeschnitten. Aus den mit Goldornamenten bemalten Logen rechts und links blicken Zuschauer auf das Getümmel von Komödianten und die Musiker. In welchem Größenverhältnis Bühne und Zuschauerraum stehen, ist wegen des gelegten Schnitts ebenso wenig ersichtlich wie die Form des Zuschauerraums. Das zentralperspektivisch einachsige Bühnenbild und das hier in Wahrheit kleine Künstlervolk scheinen den schulbildenden Einfluss Italiens auf das frühe deutsche Barocktheater zu illustrieren. Auch wenn dieses Miniaturtheater auf kein reales Vorbild zurückzuführen sein sollte, verdient es Beachtung. Aus ihm ist wegen seiner Plastik, seiner Farben und der echten Stoffe, aus denen es hergestellt ist, mehr über ein verhältnismäßig frühes Stadium des deutschen Barocktheaters zu erfahren, als aus manchem Szenenbild. *Bühnenbild in historischen Zeugnissen des 17. bis 19. Jahrhunderts aus Kunstsammlungen der DDR*, Berlin 1993, s. 9. Sposób ukształtowania tego teatru-miniatury (scena i jako „reprezentacja” widowni jeden szereg łóz) jest też charakterystyczny dla angielskich teatrów papierowych.

²¹¹ Raszewski, Zbigniew: *Krótką historia teatru polskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977, s. 62.

²¹² Napisal o tym w swej książce Georg Garde. Podał, iż być może teatrzyk był modelem teatru La Salle des Machines mieszczącej się w Palais des Tuileries, i że powstał u końca XVII wieku. Garde, Georg: *Theatergeschichte im Spiegel der Kindertheater; Eine Studie in populärer Grafik*, Borgens Forlag, Copenhagen 1971, s. 15. Odbiorcą podarunku króla mógł być Carl Gustaf Tessin (1695-1770).

²¹³ Por. U.K. (Ulf Küstner), [in:] Küstner, Ulf (Hrsg): *Theatrum mundi – Die Welt als Bühne*, Der Katalog erscheint aus Anlass der gleichnamigen Ausstellung im Haus der Kunst München vom 24. Mai – 21. September 2003, Haus der Kunst München / Edition Minerva Hermann Farnung, Wolfratshausen 2003, s. 251.

²¹⁴ Na jeden drobiazg należy wszelako zwrócić uwagę.

W domu Goethego rodzeństwo Wolfgang i Cornelia bawiło się w dzieciństwie marionetkami i lalkami teatralnymi. [...] Faust i Mefisto po raz pierwszy ukazali się dzieciom w swoich wcieleniach jako marionetki lub być może także sylwetkowe lalki z kartonu (figury teatru papierowego) [...]. Im Hause Goethe spielten die Geschwister Wolfgang und Cornelia bereits im Kinderalter mit Marionetten und Theaterpuppen. [...] Faust und Mephisto traten den Kindern erstmals in ihrer Verkörperungen als Marionetten oder möglichererise auch als silhouettierte Puppen aus Karton (Papiertheaterfiguren) [...]. Charlier, Robert: *Goethe und August Wilhelm Iffland Begegnungen, Briefwechsel und Theater 1779 – 1814*, Shaker Verlag, Aachen 2015, s. 27.

Wyrastające zainteresowanie teatrem papierowym każe dopatrywać się go także pośród jego „antenatów”. W domu rodzinnym Goethego być może bawiono się lalkami z kartonu, ale nie były to „figury teatru papierowego” w ścisłym sensie.

²¹⁵ Nun werden mit Geschwistern und Freunden dramatische Szenen improvisiert, nun wird daheim mit Pappfiguren Theater gespielt. Lahnstein, Peter: *Schillers Leben*, List Verlag, München 1981, s. 31.

²¹⁶ Warto przypomnieć, że przy tej samej ulicy w owym czasie mieszkali Daniel Chodowiecki oraz literat i wydawca Friedrich Nicolai. Por. Stauss, Thomas: *Frühe Spielwelten Zur Belehrung und Unterhaltung Die Spielwarenkataloge von Peter Friedrich Catel (1747-1791) und Georg Hieronimus Bestelmeier (1764-1829)*, LIBRUM Publishers & Editors, Hochwald (Schweiz) 2015, s. 30.

²¹⁷ Tytuł katalogu: *Mathematisches und physikalisches Kunst-Cabinet, dem Unterrichte und der Belustigung der Jugend gewidmet*. Por. Stauss, Thomas: *Frühe Spielwelten Zur Belehrung und Unterhaltung Die Spielwarenkataloge von Peter Friedrich Catel (1747-*

1791) und Georg Hieronimus Bestelmeier (1764-1829), LIBRUM Publishers & Editors, Hochwald (Schweiz) 2015, s. 12 i 25.

²¹⁸ Das Theater ist theils von Holz, theils von Pappe gemacht. Die Fassade vorne ist 3 Fuß hoch und 4 Fuß lang, daß also ein Mensch sich dahinter, ohne gesehen zu werden, halten kann, wenn das Theater auf einem Tische stehet. Es hat 3 Decorationen, jede von 5 Koulissen. Diese Decorationen können miet einemal verändert werden. Es sind dazu 8 Figuren von Kork mit bleynen Beinen, damit sie von selbst stehen; solche sind sauber angezogen und angemalt. Man kann mit diesen Marionetten ganze Comödien aufführen, die sich recht gut ausnehmen. Alles kann auseinander genommen werden und in einem mäßigen Raum gebracht werden. Catel, Peter Friedrich: *Mathematisches und physikalisches Kunst-Cabinet, dem Unterrichte und der Belustigung der Jugend gewidmet*, Berlin und Libau, bey Lagarde und Friedrich 1790, cyt. za: Reuter, Christian: *Schaulust und Spiellust – Die kleine große Welt des Papiertheaters Eine Ausstellung des Clemens-Sels-Museums Neuss in Zusammenarbeit mit der Papiertheatersammlung Christian Reuter*, Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung im Clemens-Sels-Museum Neuss sowie im Feld-Haus – Museum für populäre Druckgrafik, 20. Februar bis 25. April 2011, Herausgegeben von Thomas Ludewig im Auftrag der Stadt Neuss, Clemens-Sels-Museum Neuss, Neuss 2011, s. 20 – 21. Liczba kulis w ilości 5 jest dość niezwykła. Być może powstał błąd i w druku przy ilości coulils pojawiła się cyfra 5 zamiast 6. Marionetki oznaczają w tym wypadku: lalki teatralne.

²¹⁹ Theater war seine ganze Lust. Seine ältere Schwester schrieb die Stücke, er malte die Figuren und schnitt sie aus. Am Abend gab es dann Puppenspiel. Fontane, Theodor: *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, Bd. 1: *Die Grafschaft Ruppin*, Nymphenburger Verlagshandlung, München 1971, s. 98.

²²⁰ Zrobiłem badania w miejscu jego urodzin. Żyły jeszcze osoby, które znały go jako dziecko i [...] podają to, czego się o nim dowiedziałem. Ich habe an seinem Geburtsort nachgeforscht. Es lebten noch Personen, die ihn als Kind gekannt hatten, und ich gebe [...], was ich über ihn erfuhr. Fontane, Theodor: *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, Bd. 1: *Die Grafschaft Ruppin*, https://books.google.de/books?id=D8euDwAAQBAJ&pg=PA2&dq=Wanderungen+durch+d+ie+Mark+Brandenburg&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwj1qrGqpzoAhWD_KQKHQ3IAeM4FBDoAQhJMAQ#v=onepage&q=Wanderungen%20durch%20die%20Mark%20Brandenburg&f=false, s. 82. [dostęp: 2020-03-15.]

²²¹ [...] nachdem er eine Oper gehört hatte, spielte er sie fast von Anfang bis zu Ende auf dem klavier nach. Fontane, Theodor: *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, Bd. 1: *Die Grafschaft Ruppin*, https://books.google.de/books?id=D8euDwAAQBAJ&pg=PA2&dq=Wanderungen+durch+d+ie+Mark+Brandenburg&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwj1qrGqpzoAhWD_KQKHQ3IAeM4FBDoAQhJMAQ#v=onepage&q=Wanderungen%20durch%20die%20Mark%20Brandenburg&f=false, s. 82. [dostęp: 2020-03-15.]

²²² Zwłaszcza prospekt do pierwszego występu Królowej Nocy przyciągał uwagę dekoratorów. Nawiązywali do niego w swych pracach m. in. Simon Quaglio (r. 1818), Emil Preetorius (r. 1956) i Helmut Jürgens (r. 1963). Por. Schläder, Jürgen: *Vision und Tradition 200 Jahre Nationaltheater in München Eine Szenographieggeschichte*, Henschel Verlag München 2018, s. 92 – 93, 106 i 107.

²²³ Za: Jaath, Kristine : *Brandenburg: Unterwegs zwischen Elbe und Oder*. Trescher Verlag, Berlin 2011, s. 168.

²²⁴ Das Kind, das sich mit seiner Puppe beschäftigt, spielt, ohne es zu wissen oder zu wollen, Theater und ist dabei zugleich dichterisch und dramatisch tätig. Es versetzt sich in die Lage der Puppe, mit der es spielt, schafft ein Kunstwerk und genießt es im selben Augenblicke, Künstler und Publikum in einer Person. Hier liegt die Wurzel des Puppentheaters. Das Kind, das zum erstenmal mit einer Puppe wie mit einem lebenden Wesen spielte, kann als der Schöpfer des Puppentheaters angesehen werden. Boehn, Max von: *Puppenspiele*, F. Bruckmann AG., München 1929, s. 32.

²²⁵ Schiller, Leon: *Teatr wojenny w Berlinie*, w: *Pisma, Na progu nowego teatru 1908 – 1924*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 230. Na marginesie: teatral

polski powinien te słowa powtarzać co wieczór, jak pacierz, a osoby niewierzące jak motto na następny dzień prób. „Teatrał” przejęty jest od Stanisława Ignacego Witkiewicza.

Pojęcie „teatrału” obejmuje wszystkich ludzi, mających związek z artystyczną stroną teatru, a więc aktorów, reżyserów i dyrektorów, obojga płci, byłych i obecnych, autorów dramatycznych i krytyków teatralnych, a nawet tę część publiczności, która chodzi do teatru w celu doznawania czysto artystycznych wrażeń. Witkiewicz, Stanisław Ignacy: *Poświęcone „teatrałowi”*; w idem: *Nowe formy w malarstwie Szkice estetyczne Teatr*, Opracował oraz przypisami opatrzył Jan Ieszczyński, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974, s. 241.

²²⁶ Selka a pan Franc [wieśniaczka i pan Franc] oraz Loupežnik a rytíř [zbój i rycerz]. Patková, Jindřiška: *Das tschechische Puppentheater*, Deutsch von Alfred Langer, Nationalmuseum in Prag, Prag 1975, fot. 33 – 36.

²²⁷ Do nabycia w wydawnictwie OFTIS Ústí nad Orlicí.

²²⁸ Witkiewicz, Stanisław: *Ulan Legii Nadwiślańskiej na koniu*, wycinanka dla syna, 10 cm x 10,6 cm, ołówek, akwarela, pędzel, brystol naklejony na kartę, drewno, Rys. Pol. 159022/4 MNW; *Francuska artyleria konna*, wycinanka dla syna, 10,2 cm x 35,1 cm, ołówek, akwarela, pędzel, brystol naklejony na kartę, Rys. Pol. 159022/10 MNW;

²²⁹ [...] der Duft der Hyazinthe ist im Zimmer, niemand sieht zu. Der Knabe ist alles in einem: Spielleiter, Stimme aller Schauspieler und sein eigenes Publikum. Auf kleinen, schmalen Brettern werden die Figuren hereingeschoben, und hinter der Bühne [...] die Stimme [...] singt das Lied der lagernden Jäger:

Was gleich wohl auf Erden dem Jägervergnügen,
Wann sprudelt der Becher des Lebens so reich?

Goes, Albrecht: *Rückkehr des Kindertheaters*, in idem: *Der Gastfreund*, Union Verlag Berlin, Berlin 1958, s. 11 (patrz: Aneks na końcu pracy).

²³⁰ Tłum: angielska lalka modna. „Journal des Luxus und der Moden” (kierowany przez Friedricha Johanna Bertucha) pod koniec 1791 roku informował:

Nowym [...], ładnym wymysłem jest tak zwana angielska lalka, którą niedawno otrzymaliśmy z Londynu. Jest to właściwie dziecinna gra dla małych dziewczynek, ale jest tak miła i gustowna, że matki i dorosłe białogłowy również lubią się z nią bawić, zwłaszcza że można sensytywnie pokazać i niejako przestudiować dobry lub zły smak ubierania się i fryzowania. Ta lalka to młoda postać kobieca narysowana na mocnym kartonowym papierze i wycięta, o wielkości około ośmiu cali, z nie nakrytymi ufyzowanymi włosami, w halce i gorsecie. Do tego należy 6 kompletnych, gustownie namalowanych, a także wyciętych ubrań i koafiurowych [...]. Każde z tych ubrań i kapeluszy jest wykonane w taki sposób, aby lalkę można było w nie odpowiednio ubrać, tak aby głowa i szyja, długa lub krótka wedle upodobania, wylaniały się u góry i pasowały dokładnie do sukienki. [...] To ubieranie i rozbieranie, ustawianie i odmianie angielskiej lalki jest w rzeczywistości tym, co może się w tej zabawce poprzez kilka kostiumów, które się do tego namalowało zmieniać w nieskończoność. Całość znajduje się w schludnej papierowej kopercie i można ją łatwo zabrać ze sobą dla rozrywki w towarzystwach i dla dzieci w każdej teczce i torbie roboczej. Eine [...] neue [...] artige Erfindung ist die sogenannte Englische – Puppe, die wir vor kurzem aus London erhalten haben. Es ist eigentlich ein Kinderspiel für kleine Mädchen, aber dabei so artig und geschmackvoll, daß auch wohl Mütter und erwachsene Frauenzimmer gern damit spielen, zumal da man den guten oder schlechten Geschmack sich zu kleiden und zu coeffiren sinnlich daran zeigen und so zu sagen studiren kann. Die Puppe ist eine auf starkes Carton-Papier gezeichnete und ausgeschnittene junge weibliche Figur, etwa 8 Zoll lang, mit bloßen frisirten Haar, im Unterrocke und Corsette. Dazu gehören 6 vollständige geschmackvoll gemahlte und gleichfalls ausgeschnittene Anzüge und Coeffuren [...]. Jedes dieser Kleider und Hüthe ist so gemacht daß man die Puppe damit ordentlich ankleiden kann, so daß oben der Kopf und Hals, nach Belieben lang oder kurz, herauskommt, und genau auf das Kleid paßt. [...] Dieß An- und Ausziehen, Richten und Verändern der Englischen Puppe ists eigentlich, was bei diesem Spielwerke, das man durch mehrere Trachten, die man dazu mahlen läßt, ins Unendliche verändern kann. Das Ganze liegt in einem sauberen Papier-Umschlage, und kann leicht zum Amusement in Gesellschaften, und für Kinder, in jedem Portefeuille und Arbeitsbeutel bei sich getragen weden. *Die Englische Puppe, ein neues Mode –*

Spiel – Zeug, „Journal des Luxus und der Moden“, Jahrgang 6, November 1791, s. 629-630. https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00252574/JLM_1791_H011_0026_a.tif?logicalDiv=jportal_jparticle_00084824 [dostęp: 2020-11-22].

„Nowy angielski wynalazek”, czyli lalka wykonana z tektury z różnymi wymiennymi strojami została „skopiowana” w Weimarze i po wydrukowaniu była dostępna w Industrie-Comptoir w tym mieście, należącym do Friedricha Johanna Bertucha.

²³¹ Znacznie więcej informacji o lalkach do ubierania z rysem historycznym (Chiny, Japonia, świat anglosaski) wiodącym aż do lał papierowych w feministycznych powieściach oraz filmach: Adams, Katherine H. / Keene, Michael L.: *Paper Dolls Fragile Figures, Enduring Symbols*, McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson, North Carolina 2017.

²³² Inny egzemplarz przechowuje Spielmuseum Soltau w Dolnej Saksonii.

²³³ Wielkość pudełka z rozstawionymi dekoracjami: 45,5 cm x 24,5 cm x 31 cm.

²³⁴ Szczeliny mają szerokość około 5 milimetrów.

²³⁵ Ten sposób obciążania ciężarkiem-wahadłem stosowano w późniejszych przy lichtarzykach na świece choinkowe, by trzymały one stale pion.

²³⁶ Podstawa pudełka tej zabawki: „długa na 30 cali, szeroka na 10 cali”, czyli 76, 2 cm x 25,4 cm.

²³⁷ Ein Seehafen welcher in Pappendeckel ausgehauen und schön gemahlt ist, 30 Zoll lang, 10 Zoll breit wird perspectivisch nach der Zeichnung aufgestellt, 6 große und kleine Schiffe haben unten Bley anhängend; wenn man nun solche auf die hollen Rinnen stellt, so machen sie eine sehr lange Bewegung von selbstn fort, und täuschen dadurch das Auge, besondrs in der Ferne, man kan sie aber auch hin und her passiren lassen, welches sehr artig aussieht. Kostet zusammen nebst der Kiste 3 fl. 48 kr. Bestelmeier, Georg Hieronimus: *Magazin von verschiedenen Kunst- und anderen nützlichen Sachen, zur lehreichen und angenehmen Unterhaltung der Jugend, als auch für Liebhaber der Künste und Wissenschaften, welche Stücke meistens vorrätig zu finden bei G. H. Bestelmeier in Nürnberg*, [Nürnberg, Neue verbesserte Auflage 1803], Nachdruck Mit einem Vorwort von Theo Ganger, Edition Olms, Zürich 1979, 7 Stück, No. 801.

²³⁸ „Der Wald, die Landstraße und das Meer... Eine optische Unterhaltung mit vielen in Kupfer gestochenen, illuminierten und ausgeschnittenen Decorationen, Figuren und Tieren, womit auch eine einzelne Person sich angenehm unterhalten kann.“ Auf einem Brettchen wurden die einzelnen Dekorationen in die Einschnitte gesteckt und auf Papierstreifen die Tiere, Figuren, Schiffe oder Wagen hindurchgezogen, „wodurch diese reizende Aussichten ein lebendiges Interesse“ erhielten. Kaut, Hubert: *Alt-Wiener Spielzeugschachtel Wiener Kinderspielzeug aus drei Jahrhunderten*, Mit Beiträgen von Gabriele Folk-Stoi, Gertraud Wernigg und Christian M. Nebehay., Mit vielen Farbbildern und 130 Abbildungen., Hans Deutsch Verlag A. G., Wien 1961, s. 73 – 74.

²³⁹ Ein großes Theater, worauf erwachsene Kinder von 6 bis 14 Jahren spielen können. Diese Theater sind so eingerichtet, daß man solche in einem jeden Zimmer oder Saal in einem Zeitraum von 15 Minuten aufrichten und wieder wegräumen kann; alle Coulissen und dergl. stellen sich frey auf den Boden hin, ohne daß etwas gebunden wird oder einen Nagel hineinzuschlagen braucht; jede Coulissee kann man viermal verändern, und dadurch das Theater in ein Zimmer, Saal, Garten und Wald verwandeln, auch befindet sich ein gebunden Buch dabey, worinnen einige gedruckte moralische Kinder-Comödien stehen. [...] Auch kann man für ganz große Personen dergl. Theater haben. Bestelmeier, Georg Hieronimus: *Magazin von verschiedenen Kunst- und anderen nützlichen Sachen, zur Lehreichen und angenehmen Unterhaltung der Jugend, als auch für Liebhaber der Künste und Wissenschaften, welche Stücke meistens vorrätig zu finden bei G. H. Bestelmeier in Nürnberg* 8Teile mit 1111 Artikeln und Register in einem Band, Achtes Stück, Zweite Platte, N^o 1016, s. 4 [pierwodruk 1803], Nachdruck mit einem Vorwort von Theo Gantner, Edition Olms AG, Zürich 1979.

²⁴⁰ Były to teatry-zabawki:

No. 58 (Erstes Stück, Sechste Platte)
No. 422 (Drittes Stück, Neunte Platte)
No. 763 (Sechstes Stück, Siebente Platte)
No. 824 (Siebentes Stück, Dritte Platte).

Bestelmeier, Georg Hieronimus: *Magazin von verschiedenen Kunst- und anderen nützlichen Sachen, zur Lehrreichen und angenehmen Unterhaltung der Jugend, als auch für Liebhaber der Künste und Wissenschaften, welche Stücke meistens vorrätig zu finden bei G. H. Bestelmeier in Nürnberg* 8 Teile mit 1111 Artikeln und Register in einem Band, [pierwodruk 1803], Nachdruck mit einem Vorwort von Theo Gantner, Edition Olms AG, Zürich 1979.

²⁴¹ Eine Optik auf Art eines Theaters, mit durchgehauenen Prospecten und 6 Figuren, die hin und her gezogen werden können. Bey jeder sind zwei Vorstellungen von 4 Coulissen, die eine stellt einen Garten vor, und die andere einen Sonnentempel, welcher mit Lichtern sehr schön transparent erleuchtet werden kann. Vornen ist ein durchgebrochener Gattern angebracht, durch welchen sich diese Vorstellungen sehr gut ausnehmen. Kinder können kleine Comödien mit dieser Optik aufführen, und überhaupt angenehm sich damit unterhalten. Um das Ganze bequem packen zu können, kan es auseinander genommen werden, kostet mit Kiste 4 fl. 30 kr. Wer mehr als 2 Decorationen dazu haben will zahlt für jede andere von 4 Coulissen 56 kr. und für eine Figur 9 kr. Ich kan auch bey der Zauberflöte vorkommenden Decorationen und Figuren zu dieser Optik liefern, um dieses Stück im kleinen aufführen zu können. Bestelmeier, Georg Hieronimus: *Magazin von verschiedenen Kunst- und anderen nützlichen Sachen, zur lehrreichen und angenehmen Unterhaltung der Jugend, als auch für Liebhaber der Künste und Wissenschaften, welche Stücke meistens vorrätig zu finden bei G. H. Bestelmeier in Nürnberg*, [Nürnberg, Neue verbesserte Auflage 1803], Nachdruck Mit einem Vorwort von Theo Ganger, Edition Olms, Zürich 1979, 4 Stück, No. 470.

²⁴² Dem Privaten wurde nun größere Bedeutung als bisher zugemessen, und es wurden spezielle Spielwaren für Kinder entwickelt, meist mit pädagogischem Impetus. Die Produktion von Papiertheatern ist vor dieser Entwicklung zu sehen. Kinder konnten mit den kleinen Theatern, meist zusammen mit Erwachsenen, beliebte Theaterstücke zu Hause aufführen. Berger, Julia: *Wolkenmanie oder die Popularisierung der Natur*, in: Publikationen des Bucerius Kunst Forums, Herausgegeben von Heinz Spielmann und Ortrud Westheider: *Wolkenbilder, Die Entdeckung des Himmels*, Hirmer Verlag, München 2004, s. 136.

²⁴³ Man haßte die Franzosen wie den Tod, man traute ihnen alles zu und glaubte alles. Wahrhaftig nein, das waren keine Zeiten für die Gedanken eines Freiers. Kügelgen, Wilhelm von: *Jugenderinnerungen eines alten Mannes*, Koehler & Amelang, Leipzig 1989, s. 152.

²⁴⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel w liście do Friedricha Niethammera, 13 października 1806, [w:] Hegel: *The Letters*, Bloomington: Indiana University Press 1985, cyt. za: Kissinger, Henry: *Porządek światowy*, Przetłóżył Maciej Antosiewicz, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016, s. 52.

²⁴⁵ Trudno na podstawie wspomnień malarza stwierdzić, czy był to teatr marionetek w szerszym, czy też w węższym znaczeniu tego słowa.

²⁴⁶ Etwas Vollkommeneres war noch nicht gesehen worden, und jedermann, der Zeit und Muße fand, ergötzte sich daran. [...] Wir hatten noch niemals ein Theater gesehen [...]. Auch sprachen uns der dekorierte Saal, der Kronleuchter, die vielen Menschen und der schön gemalte Vorhang, den wir für eine Wand hielten, schon recht an. Ich nahm die Vereinigung dieser Dinge für die Komödie selbst und saß in der behaglichsten Stimmung auf meiner Bank. Beim Beginn der Ouvertüre sahen mein Bruder und ich uns bedeutungsvoll an. Wir fanden, daß eine Komödie ein Staatsvergnügen sei. Wer aber beschreibt unsere Überraschung, als es nun klingelte, die bunte Rückwand vor unseren Augen aufrollte und dem Blicke freie Aussicht auf die herrlichsten Paläste gestattete. Wir sahen abwechselnd Jerusalem und Bethlehem [...]. Kügelgen, Wilhelm von: *Jugenderinnerungen eines alten Mannes*, Koehler & Amelang, Leipzig 1989, s. 154 - 155.

²⁴⁷ Por. Kügelgen, Wilhelm von: *Jugenderinnerungen eines alten Mannes*, Koehler & Amelang, Leipzig 1989, s. 154.

²⁴⁸ Zu Hause hatte ich nichts Eiligeres zu tun, als alles nachzumachen. Es wurde ein Theater konstruiert, gepappt, gekleistert und angestrichen. Auf Notenpapier malte ich den König Herodes und die übrigen, wie sie mir im Gedächtnis waren und schnitt sie sauber aus. Dann wurde mit der Aufführung des Kindermordes vorgegangen. Die Geschwister gaben Publikum und Orchester zugleich ab. Mein Bruder trompetete schmetternd mit dem Munde und schlug die Pauken auf seinem eigenen Leibe, und auch die kleine Schwester machte tapfere Musik, bis ich klingelte und die Vorstellung ihren Anfang nahm. Kügelgen, Wilhelm von: op. cit., s. 155.

²⁴⁹ Inzwischen wurden wir des einfachen Sujets bald überdrüssig. Ich fing an, mich in eigenen Ideen zu ergehen, und nun erst gewann die Sache rechten Reiz für mich. Ich wurde ein berühmter Puppenspieler unter meinesgleichen, ja selbst Margarete verfehlte nicht, mir zuzusehen mit *assez bien* und *fort joli*! Und da ich alles selbst machen mußte, Text, Malereien und Aufführung, so hatte ich immerhin auch meinen Nutzen von diesen Spielereien. Kügelgen, Wilhelm von: op. cit., s. 155. Margarete (właściwie: Marguerite) Neff, przygarnięta przez rodzinę Kügelgen dziewczyna z Francji, która udzielała dzieciom (m.in. Wilhelmowi) rodziny lekcji francuskiego. Dzięki temu Wilhelm i jego brat mogli w pełni cieszyć się występami paryskich lalkarzy z wywodami Heroda w języku Racine'a. *Assez bien* (franc): całkiem dobrze; *fort joli* (franc): bardzo ładnie.

²⁵⁰ Franz Gerhard von Kügelgen (1772-1820) był portrecistą i profesorem w Kunstakademie w Dreźnie.

²⁵¹ Als der Tee getrunken war, wurden wir Kinder in das anstoßende Vorzimmer verwiesen, wo allerlei Spielzeug zur Disposition stand. Unter diesen Dingen zog mich als Sachverständigen besonders ein kleines Puppentheater an mit herrlichen Figürchen und Dekorationen. Der Prinz genehmigte ein Schauspiel. Kügelgen, Wilhelm von: *Jugenderinnerungen eines alten Mannes*, Koehler & Amelang, Leipzig 1989, s. 165.

²⁵² Ich hatte nur moderne Figuren vorgefunden, keine Helden, keine Ritter oder Räuber; daher entschloß ich mich, ein Lustspiel aufzuführen. Kasper und Christel, die unverschämten Diensten eines kranken Herrn, sollten diesen durch Impertinenz, durch Zank und Widersetzlichkeit so lange reizen, bis er sie im Übermaß seines Zornes beide zum Fenster hinauswerfen würde. Ein Schluß, von dem ich mir Effekt versprach. Der Prinz und mein Bruder saßen bereits auf ihren Plätzen, und ich bat letzteren, die Ouvertüre zu beginnen. Kügelgen, Wilhelm von: *Jugenderinnerungen eines alten Mannes*, Koehler & Amelang, Leipzig 1989, s. 165.

²⁵³ [...] ich zog den Vorhang, und das Stück begann. Der kranke Herr erschien, klagte seine Leiden und rief nach Christel. Da brach der Prinz vom neuen aus. Er hatte jene in seiner Gegend nicht gewöhnliche Abbeviatur noch nicht gehört, und sein Lachen wiederholte sich, so oft der Name genannt ward. Kügelgen, Wilhelm von: *Jugenderinnerungen eines alten Mannes*, Koehler & Amelang, Leipzig 1989, s. 165-166.

²⁵⁴ Der Erbprinz war beim Eintritt seines Vaters aufgesprungen, und alle drei standen wir in tiefster Devotion vor dem hohen Herrn, der einige Fragen an mich tat und mir befahl, in meinem Spiele Fortzufahren. Kügelgen, Wilhelm von: *Jugenderinnerungen eines alten Mannes*, Koehler & Amelang, Leipzig 1989, s. 166.

²⁵⁵ Ich spielte mit Todesverachtung weiter, aber der Prinz lachte nicht mehr bei dem Zauberworte Christel, und da sich die übrigen noch obendrein laut unterhielten, verließen mich alle Gedanken. Ohne irgendeine Entwicklung herbeigeführt zu haben, ließ ich den Vorhang fallen, indem ich dunkelrot und mit brennenden Augen erklärte, das Stück sei aus. Kügelgen, Wilhelm von: *Jugenderinnerungen eines alten Mannes*, Koehler & Amelang, Leipzig 1989, s. 166.

²⁵⁶ Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939) posiadał sporządzone przez ojca papierowe figury obu bohaterów: Witkiewicz, Stanisław: *Napoleon na koniu*, wycinanka dla syna, 9,1 cm x 6,6 cm, ołówek, akwarela, pędzel, brystol naklejony na kartę, Rys. Pol. 159022/6 MNW; *Książę Józef na koniu*, wycinanka dla syna, 11,9 cm x 6,7 cm, ołówek, akwarela, pędzel, brystol naklejony na kartę, Rys. Pol. 159022/7 MNW.

²⁵⁷ Od roku 1813 był też właścicielem fabryki wyrobów ze skóry oraz fabryki papieru. Por. Kohlmann, Theodor: *Carl Kühn*, [in:] Zettler, Hela / Reißmann, Bärbel (Gesamtkonzeption und Projektleitung): *Die grosse Welt in kleinen Bildern Berliner Bilderbogen aus zwei*

Jahrhunderten, Katalog erscheint zur Sonderausstellung im Märkischen Museum vom 18. März bis 4. Juli 1999, Stiftung Stadtmuseum Berlin 1999, s. 93.

²⁵⁸ Zu der bevorstehenden Weihnachtszeit ermangele ich nicht, mich, sowohl mit einem vollständigen Sortiment von den verschiedenen Artikeln, welche sich besonders zu Weihnachtsgeschenken für Erwachsene u. Kinder eignen, sondern auch mit allen Arten von Spielsachen zu empfehlen. Man findet daher bei mir: [...] große und kleine Theater mit leichtem Mechanismus zur Verwandlung der Dekorationen, [...]. „Berlinische Nachrichten“, Nr. 147, Donnerstag, 8. Dezember 1814, <https://pbc.gda.pl/dlibra/doccontent?id=38510>, [dostęp (w czasie zarazy): 2020-03-15.]. Za pomoc w dotarciu do „elektronicznego wydania“ gazety podziękowania zechcą przyjąć: Pani Justyna Hołody i Pan Jarosław Głuszek. W pracy o arkuszach graficznych drukowanych w ciągu dwóch stuleci w Berlinie przytoczone jest ogłoszenie Carla Kühna dane przed Bożym Narodzeniem rok wcześniej (w „*Vossischer Zeitung*“ z 16 grudnia 1813 roku).

W komisie [Carl Kühn - Z. M.] sprzedał szeroką gamę „pięknych i przydatnych zabawek dla dzieci, jak: rozmaitej wielkości teatry z prostym mechanizmem do przekształcania dekoracji, tak, że dzieci mogą przedstawiać wiele sztuk, jak w dużym teatrze“. In Kommission vertrieb er [Carl Kühn - Z. M.] ein großes Sortiment „schöner und nützlicher Kinderspielsachen, als: Theater von verschiedener Größe, mit einem leichten Mechanismus zur Verwandlung der Decorationen, so daß die Kinder mehrere Stücke, wie auf einem großen Theater aufführen können“. Kohlmann, Theodor: Carl Kühn, [in:] Zettler, Hela / Reißmann, Bärbel (Gesamtkonzeption und Projektleitung): *Die große Welt in kleinen Bildern Berliner Bilderbogen aus zwei Jahrhunderten*, Landesmuseum für Kultur und Geschichte Berlins Stiftung öffentlichen Rechts, Berlin 1999, s. 91.

Także w tym anonsie mowa jest o prostym, łatwym mechanizmie do zmiany dekoracji.

²⁵⁹ Der Gottesgerichtskamp oder das Vehmgericht (arkusz N^o 23), litografia, sygn: W. Grbrg; Theater-Figuren aus der Zauber-Oper Der Alte Ueberall und Nirgends (arkusz N^o 33), litografia, sygn: W. Grbrg. Kohlmann, Theodor: Carl Kühn, [in:] Zettler, Hela / Reißmann, Bärbel (Gesamtkonzeption und Projektleitung): *Die große Welt in kleinen Bildern Berliner Bilderbogen aus zwei Jahrhunderten*, Landesmuseum für Kultur und Geschichte Berlins Stiftung öffentlichen Rechts, Berlin 1999, s. 94.

²⁶⁰ Chodzi o model sceny w skali 1:10. Por. Wstęp, przypis 5.

²⁶¹ Model został wytworzony przez firmę Magazziniark (www.magazziniark.it) w roku 2018. Oferuje ona również inne „pop-up teatri“.

²⁶² Schody przy wejściu do budynku mają siedem stopni, na fasadzie modelu narysowano ich pięć. Projektant uprościł sobie też zadanie nie oddając w kartonie rozmaitych drobiazgów architektonicznych budynku, ani owalnego kształtu widowni teatru. Ściany z łożą honorową brak w modelu. Inaczej obserwator (przy tej wielkości zabawki) nie mógłby swobodnie oglądać i sali i sceny.

²⁶³ W roku tym (16 maja) Gran Teatro la Fenice został otwarty dla społeczności weneckiej po odbudowie spowodowanej zniszczeniami największej tutejszej sceny operowej wskutek pożaru w roku 1774. Autorem projektu odbudowy był Gian Antonio Selva (1751- 1819), architekt reprezentant weneckiego klasycyzmu. Por. Fischer-Kauer, Susanne: *Wiener Theatervorhänge Repräsentation, Kunstdiskurs und kulturelles Selbstverständnis um 1800*, Walter de Gruyter GmbH, Berlin / Boston 2020, s. 285.

²⁶⁴ Wymiary modelu: 10 cm (wys.) x 8 cm (szer.) x 8,2 cm (głęb.).

²⁶⁵ Anton Paterno [...] był uprzywilejowanym handlarzem sztuką w mieście [Wiedniu - Z. M.] nr 1100. Po jego śmierci jego żona Anna Paterno otrzymała 21 czerwca 1836 roku pozwolenie na kontynuowanie działalności. Anton Paterno [...] war privilegierter Kunsthändler in der Stadt [Wien – Z. M.] Nr. 1100. Seine Gattin Anna Paterno erhielt nach seinem Tod am 21. Juni 1836 die Bewilligung zur Weiterführung des Geschäftes. Witzmann Reingard: *Freundschafts- und Glückwunschkarten aus dem Wiener Biedermeier*, Herenberg Kommunikation, Dortmund 1979, s. 192.

²⁶⁶ Wystawa zatytułowana: *Opéra, Côté Costume* trwała od 4 kwietnia do 30 września 1995 roku.

²⁶⁷ Kahane, Martine / Moatti, Jacques: *Opéra, côté costume*, publié à l'occasion de l'Exposition "Opéra, Côté Costume", présentée au Palais Garnier du 4 avril au 30 septembre 1995, Éd. Plume., Paris 1995.

²⁶⁸ *Opéra, côté costume, colorriages découpages, pour faire son opéra*, Opera National de Paris [bez daty wydania].

²⁶⁹ Un prince XVIII^e siècle / Un seigneur *Guillaume Tell*, XIX^e siècle / Un soldat *La Femme sans ombre*, 1972 / Un noble russe *Tarass Boulba*, 1933 / Costume de danse XVIII^e siècle / Une dame en hélin XIX^e siècle / La muse de l'architecture *Orphée aux enfers*, 1988 / Cendrillon 1974.

²⁷⁰ Opera Richarda Straussa z librettem Hugona von Hofmannsthala.

²⁷¹ *Cendrillon* jest bajką operową, którą skomponował Jules Massenet. Może też być to opera komiczna *La Cenerentola* Gioacchiana Rossiniego.

²⁷² Cyt. za : Berliner, Rudolf: *Die Weihnachtskrippe*, Prestel Verlag, München 1955, s. 188, przyp. 303.

²⁷³ Tak zdrobniale i z akcentem na ostatnią sylabę wieńczycy nazywali wtedy św. Mikołaja.

²⁷⁴ Johann Hieronymus Löschenkohl pochodził z Elberfeld nad rzeką Wupper, będącego dziś częścią miasta Wuppertalu. Rodzina jego pochodziła z Regensburga. W Wiedniu żył od roku 1780. Stosunkowo szybko, bo od czerwca 1781 roku udało mu się wynająć lokal przy Kohlmarkt Nr. 1179 (obecnie: Kohlmarkt Nr. 7), ulicy przy której swe siedziby mieli główni handlarze sztuką i drukami. Mieszkał w stolicy cesarstwa do śmierci.

²⁷⁵ Ulotka z ogłoszeniem wydawnictwa Johanna Hieronymusa Löschenkohla:

„W moim składzie towarów przy Kohlmarkt są / całkiem nowe / życzenia noworoczne...”, „In meinem Gewölbe auf dem Kohlmarkt sind / ganz neue / Neujahrswünsche...”, w Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Cyt. za: Witzmann Reingard: *Freundschafts- und Glückwunschkarten aus dem Wiener Biedermeier*, Herenberg Kommunikation, Dortmund 1979, s. 185.

²⁷⁶ W roku 1790 odbyły się w Wiedniu śluby trzech par książęcych. Pobrali się: Francesco Gennaro (1777-1830) (późniejszy Francesco I Gennaro) i Maria Klementine (1777-1801); Ferdinand (1769-1824) i Maria Luisa (1773-1802); Franz Joseph Karl (1768-1835) (późniejszy Franz II) i Maria Theresa (1772-1807).

²⁷⁷ Marie-Antoinette została zgilotynowana 16 października 1793 roku. Trzydzieści lat później Franz przestał być władcą Świętego Cesarstwa Rzymskiego. Jako Franz I stał się cesarzem Austrii. Upiękniono kilka lat.

[...] dzięki Metternichowi Austria i jej monarcha uniknęły likwidacji po swym zgubnym ataku na Francję w 1809 roku, a cesarz, wbrew zapowiedziom niektórych dowcipniśców, nie został Franciszkiem O. Zamoyski, Adam: *Urojone widmo rewolucji Tajne spiski i tłumienie ruchów wolnościowych 1789 -1848*, Przełożył Michał Roniker, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2016, s. 213 – 214. A tłumacz pracy Adama Zamoyskiego zaliczył cesarza do „słabej plci”.

²⁷⁸ Gomulicki, Juliusz Wiktor: *W kręgu „ Baraniego Kozuszka”, Z dziejów ulicznej propagandy teatralnej patriotów warszawskich 1790 – 1794*, „Pamiętnik Teatralny”, zeszyt 1-2, Warszawa 1987, s. 237. Instygator = oskarżyciel publiczny.

²⁷⁹ Król-Kaczorowska, Barbara: *Teatry Warszawy, Budynki i sale w latach 1748 – 1975*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986, s. 29.

²⁸⁰ Szopkę z figurami malowanymi na papierze stworzył w Palermo Vito D'Anna (1717-1769). Szopkowe figury i kulisy dla kościołów w Szwabii malowali: Joseph Firtmair (1702-1738) (kościół w Rottweil), Johann Baptist Baader (1717-1780) (kościół w Bobingen), Konrad Huber (1752-1830) (kaplica w Waldstetten).

²⁸¹ Wien liefert schon seit einer Reihe von Jahren gepreßte Papiere, Borduren, Verzierungen etc. in Farben so wie in Gold und Silber, in der größten Vollkommenheit. Keeß, Stephan Ritter von / Blumenbach, C. W.: *Systematische Darstellung der neusten Fortschritte in den Gewerben und Manufacturen und des gegenwärtigen Zustandes derselben*, Wien 1829, Bd.1, s. 631. <https://opacplus.bsb-muenchen.de/Vta2/bsb10305097/bsb:BV009294954?page=9>, [dostęp: 2020-07-27].

²⁸² Do przeniesienia przez papieża Innocentego XII w roku 1691 święta Nowego Roku na 1 stycznia przez stulecia obchodzono początek roku w Boże Narodzenie. Por.: Gockerell, Nina: *Il Bambino Gesù, Italienische Jesuskindfiguren aus drei Jahrhunderten, Sammlung Hiky Mayr*, Katalog zur Ausstellung des Bayerischen Nationalmuseums, München, 19. November 1997 bis 1. Februar 1998, Bayerisches Nationalmuseum München 1997, s. 25.

Najstarsze w ogóle poświadczone podarunki z kartek, obrazki na Nowy Rok, pochodzą z XV wieku. Ich motywem jest wciąż od nowa Dzieciątko Jezus jako osoba przynosząca nowy rok. Dziecię leży w kołysce, w koszu albo śpi ułożone na krzyżu i narzędziach męki; ten obraz jest otoczony wstęgą z napisanym powinszowaniem. Die ältesten Kartengeschenke überhaupt, die Neujahrsbildchen, sind vom 15. Jahrhundert an bezeugt. Ihr Motiv ist immer wieder das Christkind als Neujahrsbringer. Es liegt in der Wiege, im Korb oder schläft auf Kreuz und Leidenswerkzeugen; das Bild ist von einem Spruchband mit dem Glückwunsch umgeben. Witzmann Reingard: *Freundschafts- und Glückwunschkarten aus dem Wiener Biedermeier*, Herenberg Kommunikation, Dortmund 1979, s. 169.

²⁸³ Pierwszymi *billets de visite* były karty do gry z wypisanymi albo wydrukowanymi na nich imionami i nazwiskami.

²⁸⁴ Thomas Lang znany był wtedy miłośnik jako transponowania klasycyzmu z jego scenami mitologicznymi na karty głęboko wytłaczane, osiągające przez to efekt „reliefu“.

²⁸⁵ Joseph Frister uchodzi za wynalazcę „mechanicznej” karty z życzeniami i takiejże karty wizytowej. Pociągając za wystający poza kartę pasek kartonu można było zmieniać fragment obrazka albo cały obrazek przedstawiony na karcie.

Dieser [Joseph Frister – Z. M.] besaß eine Kunst- und Kupferstichhandlung am Bauernmarkt in Wien. Doosry, Yasmin: *„Sie nach Würde zu beglücken, Wär’ mein seeligstes Entzücken“ Freundschafts- und Glückwunschsбилlets des Biedermeier – Konfektionierte Gefühlwelten*, [in:] idem: *Käufliche Gefühle Freundschafts- und Glückwunschsбилlets des Biedermeier*, Mit einem Beitrag von Jutta Zander-Seidel: Freundschafts- und Erinnerungsschmuck, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 2004, s. 91.

Frister war als Erfinder des mechanischen Visitбилlets angesehen. Die Dynastie Frister war in Wien im Kunsthandel vertreten und künstlerisch tätig. Die Nachrichten über Joseph sind widersprüchlich. Einerseits soll er als Kunsthändler ein Vermögen hinterlassen haben, andererseits lieferte er trotz seiner Begabung zuletzt „kärghliche Papparbeiten auf Bestellung“. Witzmann, Reingard: *Freundschafts- und Glückwunschkarten aus dem Wiener Biedermeier*, Herenberg Kommunikation, Dortmund 1979, s. 189.

²⁸⁶ Da auch die Mode, einander bloß mit einem trockenen Komplimente: Ich gratuliere zum neuen Jahr, ziemlich abgekommen ist, und nur unter denen noch Statt findet, die nichts beseres zu sagen wissen, und in Frankreich, England und im deutschen Reiche dafür der Gebrauch aufgekommen, einander in einem sinnreichen Vers Glück zum neuen Jahr zu wünschen, so glaube ich, wird es den Einwohnern Wiens angenehm seyn, wenn ich ihnen nicht nur dergleichen zierliche, feine, auf alle Umstände anpassende poetische Neujahrswünsche bogenweis, sondern auch in schönen illuminierten und anpassenden Einfassungen und Sinnbildern, theils auf Seide, theils auf Papier gedruckt anbiete. Und um mich nach dem Geschmache aller Liebhaber zu richten, so sind diese poetische Neujahrswünsche nicht nur in deutscher, sondern auch in französischer Sprache zu haben [...]. „Wiener Zeitung“, Nr. 104, Sonnabend den 30. Dezember 1786, s. 3197, <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=17861230&seite=1&zoom=51>, [dostęp: 2018-04-20].

²⁸⁷ Papież Pius VI wyjechał z Rzymu 27 lutego. Do Wiednia przybył 22 marca 1782 roku.

Joseph II przywitał głowę katolickiego chrześcijaństwa [...] na opuszczonej przez ludzi drodze pod Neunkirchen w Dolnej Austrii. „By uniknąć jakiegokolwiek uroczystego powitania, spotkałem się z nim na tej wielkiej drodze, tylko w obecności pocztylionów. Poleciłem mu natychmiast wysiąść, usadziłem w moim pojeździe i wiozłem go bez ceremonii do Wiednia, do Burgu”, informował Joseph II swego brata Leopolda o tym pierwszym spotkaniu. Auf iner menschenverlassenen Straße bei Neunkirchen in Niederösterreich empfing Joseph II. das Oberhaupt der katholischen Christenheit, Papst Pius VI. „Um jede feierliche Begrüßung zu vermeiden, bin ich auf dem großen Wege, nur in Gegenwart der Postillione, mit ihm zusammengetroffen. Ich habe ihn sofort aussteigen lassen, in meinen Wagen gesetzt und ihn geradewegs nach Wien in die Burg geführt“, berichtete Joseph II. seinem Bruder Leopold über das erste Zusammentreffen. Witzmann, Reingard: *Hieronymus Löschenkphi, Bildreporter zwischen Barock und Biedermeier*, Mit einer Einleitung von Robert Waissenberger Direktor der Museen der Stadt Wien, Edition Tusch Buch- und Kunstverlag GesmbH, Wien 1978, s. 34.

Mimo zabiegów cesarskich już dwanaście kilometrów przed miastem zebrał się tłum witający papieża, tworząc szpaler wzdłuż drogi przejazdu. Na wysokości wzgórza pod Wiedniem oczekiwały i w drodze do Hofburgu towarzyszyły mu „szlacheckie gwardie: węgierska i polska”. Na mszy w niedzielę wielkanocną 31 marca w katedrze św. Szczepana odprawianej przez Piusa VI cesarz nie pojawił się. Po południu na placu Am Hof zebrało się 50000 wiernych – papież udzielił z balkonu kościoła przy tym placu błogosławieństwa Urbi et Orbi. Misja papieska nie zakończyła się sukcesem. Pobyt w Wiedniu trwał do połowy kwietnia.

Podziękował cesarzowi za przyjemną gościnę, [...] O reformach cesarza papież nie wspominał ani słowem. Er dankte dem Kaiser für die agnעהme Bewirtung, [...] Die Reformen des Kaisers erwähnte der Papst mit keinem Wort. Witzmann, Reingard: *Hieronymus Löschenkphi, Bildreporter zwischen Barock und Biedermeier*, Mit einer Einleitung von Robert Waissenberger Direktor der Museen der Stadt Wien, Edition Tusch Buch- und Kunstverlag GesmbH, Wien 1978, s. 34 i 36.

²⁸⁸ Tu nasuwa się sposobność wyjaśnienia pojęć: „karta wytłaczana” i „maniera biskuitowa” w powiązaniu z drukami wydawanymi w cesarstwie kierowanym z Wiednia.

Za niekwestionowanego mistrza technologii wytłaczania współcześni uważali Johanna Seidana, praskiego wydawcę kart i producenta tapet. W roku 1820 otrzymał on w Wiedniu przywilej dotyczący maszyny z dwoma grawerowanymi wałkami do wytwarzania z jednej strony wzorów wypukłych, a z drugiej wklęsłych. Określenie „karty biskwitowe” dla egzemplarzy w kolorze kremowym wskazuje na ich wzorce z rzemiosła artystycznego: na reliefowe medaliony, małe popiersia i figurki wykonane z nieszkliwionej porcelany biskwitowej o półprzezroczystej powierzchni i ciepłym kolorze przypominającym marmur z Paros [...]. Als unbestrittener Meister der Prägetechnik galt den Zeitgenossen der Prager Billet- und Tapetenverleger Johann Seidan. 1820 erhielt er in Wien ein Privileg auf eine Maschine mit zwei gravierten Walzen zur Herstellung von erhabenen Mustern einerseits und vertieften andererseits. Die Bezeichnung „Biskuitkarten” für cremefarbene Exemplare verweist auf ihre Vorbilder aus dem Kunsthandwerk: Reliefmedaillons, kleine Büsten und Figuren aus unglasiertem Biskuitporzellan mit durchscheinender Oberfläche und warmem Farbton, der an Marmor aus Paros erinnert [...]. Doosry, Yasmin: *„Sie nach Würde zu beglücken, Wär’ mein seeligstes Entzücken“ Freundschafts- und Glückwunschsбилlets des Biedermeier – Konfektionierte Gefühlwelten*, [in:] idem: *Käufliche Gefühle Freundschafts- und Glückwunschsбилlets des Biedermeier*, Mit einem Beitrag von Jutta Zander-Seidel: Freundschafts- und Erinnerungsschmuck, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 2004, s. 52.

²⁸⁹ Za: Witzmann Reingard: ibidem, s. 170.

²⁹⁰ Warto dla porównania podać, że w roku 1794 w przywołanym wcześniej Neapolu doliczono się 430312 mieszkańców, prócz 10890 żołnierzy i około 10000 zatrzymujących się w mieście na krótko. Stolica Królestwa Obojga Sycylii zaliczana była wtedy do największych miast Europy. Liczby w: Breve descrizione, 1792, Appendice, 9. Cyt. z: Richter, Dieter: *Neapel, Biographie einer Stadt*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 2005, s. 51. Liczbę mieszkańców Warszawy podano za: Zahorski Andrzej: *Warszawa za Sasów i Stanisława Augusta*, PIW, Warszawa 1970, s. 149.

²⁹¹ Die Erste Ankleidepuppe aus Papier, die serienmäßig hergestellt wurde, stammt aus England von 1791. Justus Bertuch aus Weimar, der diese neue Erfindung in seinem „Journal des Luxus und der Moden” ankündigte, brachte gleichzeitig eine nicht allzu billige

Nachahmung heraus. Kaut, Hubert: *Alt-Wiener Spielzeugschachtel Wiener Kinderspielzeug aus drei Jahrhunderten*, Mit Beiträgen von Gabriele Folk-Stoi, Gertraud Wernigg und Christian M. Nebehay., Mit vielen Farbbildern und 130 Abbildungen., Hans Deutsch Verlag A. G., Wien 1961, s. 24. Już prawie sto lat temu Max von Boehn określił tę datę na rok 1790.

[Anglicy - Z. M.] wynaleźli lalkę do ubierania, którą można było różnie ubierać, to znaczy można było do lalki, która była tylko jednostronna, przyklejać różne inne stroje. Od roku 1790 te papierowe figurki, o wysokości ośmiu cali [ca. 20 cm, były więc ok. dwa razy większe, niż figury teatru papierowego – Z. M.] z sześcioma kompletami ubrań, były sprowadzane na rynek z Anglii. Dzięki publikacji w *Journal des Luxus und der Moden* w 1791 roku stały się znane, a Bertuch, który zawsze był na miejscu, aby rozpowszechnić nowości, natychmiast je skopiował. Taka laleczka z garderobą do zmieniania kosztowała wtedy talara. [Engländer – Z. M.] erfanden die Ankleidepuppe, die man verschieden anziehen konnte, d. h. man konnte der Puppe, die ja nur einseitig war, verschiedene andere Anzüge vorkleben. Seit 1790 wurden diese Papierfiguren, 8 Zoll hoch mit sechs Garnituren von Kleidern versehen, von England aus in den Handel gebracht. Im *Journal des Luxus und der Moden* wurden sie 1791 bekanntgemacht und Bertuch, der immer auf dem Platze war, um Neuigkeiten zu verbreiten, ahmte sie sofort nach. Ein solches Püppchen kostete mit der Garderobe zum Wechseln damals einen Taler. Boehn, Max von: *Puppen und Puppenspiele*, Band I: *Puppen*, mit 266 Abbildungen und 15 Farbtafeln, Bei F. Bruckmann AG. München 1929, s. 194 – 196.

²⁹² Thomas Stauss datuje lalkę na czas ok. roku 1794. Podaje, że komplet z ubiorami pewna dama wysłała razem z listem opatrzonym datą 8 lutego 1794, jako podarunek dla służącej (pokojówki), która była jej chrześniaczką. Wydaje się, że Johann Ludwig Stahl (jak każdy wytwórca) chciał swoją lalkę dobrze rozpowszechnić. Okresem kupowania największej ilości podarków był od długich już lat adwent. Z anonsu prasowego wynika, iż lalka była gotowa do sprzedaży pod koniec roku 1792. Por. Stauss, Thomas: *Frühe Spielwelten Zur Belehrung und Unterhaltung Die Spielwarenkataloge von Peter Friedrich Catel (1747-1791) und Georg Hieronimus Bestelmeier (1764-1829)*, LIBRUM Publishers & Editors, Hochwald (Schweiz) 2015, s. 339.

²⁹³ Anerbieten zu Weihnachtsgeschenken

1) Das englische Puppenpferd, ein ganz neues Spielzeug für junge Knaben [...] à 1 fl. 24 kr. zu haben.

2) Die englische Puppe, ein neues Modes Spielzeug für junge Frauenzimmer, mit verschiedenen neuen Mode: Anzügen und Trachten nebst gedruckter Anweisung à 1 fl. 15 kr.

3) Dergleichen männlichen Geschlechts mit neuen Mode Anzügen und andern charakteristischen Trachten, welche zum Amusement in Gesellschaften sehr dienlich, und vielfache Unterhaltung verschaffen à 1 fl. 15 kr. Extra fein illuminirt in bunten Portefeullen mit goldnen Bordüren das Stück à 2 fl. „Der Anzeiger. Ein Tagblatt zum Behuf der Justiz, der Polizey und aller bürgerlichen Gewerbe“ Nr. 131/132, Montags, den 3. December und Dienstags, den 4. December 1792, kol. 1053 – 1054; [https://zs.thulb.uni-](https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00241568/Reichsanzeiger_170919250_1792_2_054_3.tif?logicalDiv=jportal_jpvolume_00249874)

[jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00241568/Reichsanzeiger_170919250_1792_2_054_3.tif?logicalDiv=jportal_jpvolume_00249874](https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00241568/Reichsanzeiger_170919250_1792_2_054_3.tif?logicalDiv=jportal_jpvolume_00249874) [dostęp: 2021-05-04].

²⁹⁴ By nie wzbudzać niepokojów społecznych zdanie to pozostawione jest bez tłumaczenia.

²⁹⁵ Niektórym przedstawicielom generacji smartfonów należy się tu małe objaśnienie. „Lalkę modną” do ubierania, a raczej do przebierania, można było „odziać” przykładając do tułowia bądź głowy albo „zawieszając” na ramionach z pomocą małych wypustek papierowych różne części odzieży i nawet akcesoriów, jak kapelusze, chustki, wachlarze. Wypróbowując różne, wręcz mało sensowne kombinacje, dziewczynka a czasami i chłopiec, poznawali współczesne im i tradycyjne stroje.

²⁹⁶ Obecnie komplet ubiorów i lalkę przechowują dwa muzea: Spielzeugmuseum Nürnberg i Spielzeugmuseum Soltau. Już dziesięć lat później Georg Hieronimus Bestelmeier oferował, podobnie jak Johann Ludwig Stahl, lalki modne. Czy wszystkie były, jak te norymberskiego grawera, ręcznie malowane?

Angielska lalka modna, dobra zabawa dla dziewczynek, można taką lalkę ubierać i rozbierać wedle upodobania, jest bardzo delikatnie namalowana na cienkim kartonie, a ubrania są do niej przykładane, na ten sam sposób można mieć figury męskie, a także niektóre na koniu, kosztują z opisem 1 fl. Die englische Modepuppe, eine artige

Unterhaltung für Mädchen, man kann solche nach Belieben an und auskleiden, sie ist sehr fein auf dünnen Pappdeckel gemalt, und die Kleider werden darauf gelegt, auf die nemliche Art kann man männliche Figuren, und auch welche zu Pferd haben, kosten mit Beschreibung 1 fl. Bestelmeier, Georg Hieronimus: *Magazin von verschiedenen Kunst- und anderen nützlichen Sachen, zur lehrreichen und angenehmen Unterhaltung der Jugend, als auch für Liebhaber der Künste und Wissenschaften, welche Stücke meistens vorrätig zu finden bei G. H. Bestelmeier in Nürnberg*, [Nürnberg, Neue verbesserte Auflage 1803], Nachdruck Mit einem Vorwort von Theo Ganger, Edition Olms, Zürich 1979, Zweites Stück, Achte Platte, No. 218.

²⁹⁷ Die Ankleidefigur selber ist auf Pappe aufgezogen und mit einem gemusterten Modelldruckpapier gegenkaschiert. Stauss, Thomas: *Frühe Spielwelten Zur Belehrung und Unterhaltung Die Spielwarenkataloge von Peter Friedrich Catel (1747-1791) und Georg Hieronimus Bestelmeier (1764-1829)*, LIBRUM Publishers & Editors, Hochwald (Schweiz) 2015, s. 339.

²⁹⁸ In meinem Gewölbe am Kohlmarkt ist neu zu haben: [...] Neujahrs=Wünsche für alle Stände. Von 3 kr. bis 40 kr. Auch ist eine neue Art Neujahrs=Wünsche mit verschiedenen beweglichen Figuren, welche artige und witzge Wünsche bringen, das Stück für 20 kr. zu haben. [...] Löschenkohl. „Wiener Zeitung“ N^o. 100, Mittewoche, den 14. December 1796, Anhang zur Wiener=Zeitung N^o. 100, s. 3575; <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=17961214&seite=25&zoom=48> [dostęp: 2021-05-06].

²⁹⁹ Poniżej umieszczony jest podział na typy i formy kart z życzeniami na różne okazje (z krajów austriackich i niemieckich) z odchodzącego XVIII wieku i rozpoczynającego się XIX wieku, kart dochowanych w zbiorach muzealnych do XXI wieku. Z uwagi na to, że polskie nazwy kart (stworzone na użytek niniejszej pracy) często mają charakter „opisowy“ w kwadratowych nawiasach podane są również niemieckie nazwy kart. Możliwe i praktykowane było łączenie kilku typów kart w jednej.

KARTY Z ODSŁANIANYMI OBRAZKAMI (TEKSTAMI):

karta z klapką (bądź z klapkami) [Klappkarte]
karta rozkładana i składana [Faltkarte]
(wariant) karta-leporello [Leporello]
(wariant) karta dzielona na pół [Teilungskarte, Falt-Ziehkarte]
karta „z siatkowym kołpaczkiem“ [Netzkarte, Netzkappenkarte]

KARTY „Z MECHANIKĄ“

Karta „przelotowa“, przetykana paskami papieru, z nacięciami [Durchsteckkarte]
karta obrotowa (do kręcenia po okręgu) [Drehkarte]
karta z paskiem do pociągania [Zugkarte]
karta z dźwignią (lub dźwigniami) oraz paskiem do pociągania [Hebelzugkarte]
(wariant) karta z kurtyną i paskiem do pociągania [Vorhang-Zugkarte]

KARTY „Z OPTYKĄ“

karta-transparent [Transparentkarte]
(wariant) karta z dźwignią (lub dźwigniami), paskiem do pociągania i papierem półprzezroczystym [Hebelzugkarte mit Transparentpapier]
(wariant) karta z klapką (bądź z klapkami) i papierem półprzezroczystym [Klappkarte mit Transparentpapier]
(wariant) karta z paskiem do pociągania i papierem półprzezroczystym [Zugkarte mit Transparentpapier]
Karta trójwymiarowa [„Schwebekarte“, pop-up Karte]

Karta wytłaczana (bez klapki) [Prägekarte]
(wariant) wytłaczana w manierze „biskwitowej“ [Papierprägedruck, Biskuitmanier]
(wariant) wytłaczana w manierze „Wedgwood“ [Papierprägedruck, Wedgwoodmanier]
Karta wytłaczana (z klapką) [Prägekarte]
(wariant) w manierze „biskwitowej“ [Papierprägedruck, Biskuitmanier]
(wariant) w manierze „Wedgwood“ [Papierprägedruck, Wedgwoodmanier]

Karta sztancowana i lekko wytłaczana „z koronką” [Stanzspitzenkarte]
(wariant) karta z klapką i „koronkowym” brzegiem [Klappkarte mit
Papierspitzenrand]

³⁰⁰ Jednym z pierwszych sprzedających wysztanocowane figury i dekoracje dla teatru papierowego było wydawnictwo Seix & Barral z Barcelony. Por. Röhler, Walter (Bearbeitet): Katalog zur Ausstellung *Kinder müssen Komödien haben und Puppen*, 21. Dezember 1959 – 31. Januar 1960 veranstaltet im Münchner Stadtmuseum von der Puppentheatersammlung der Stadt München, s. 13.

³⁰¹ Iffland w tym czasie nie tylko występował w Weimarze, ale i wiódł tam pertraktacje na temat stałego *engagement* w księżęcym teatrze. Por. List Ifflanda do Goethego z 8 kwietnia 1796 roku [w:] Charlier, Robert: *Goethe und August Wilhelm Iffland Begegnungen, Briefwechsel und Theater 1779 – 1814*, Shaker Verlag, Aachen 2015, s. 65.

³⁰² W niemieckich krajach teatru narodowe miały: Berlin, Drezno, Mannheim, Stuttgart, Monachium.

³⁰³ Kürschner, Joseph: *Iffland, August Wilhelm*, [in:] *Allgemeine Deutsche Biographie*, herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Band 14 (1881), S. 6–13, Digitale Volltext-Ausgabe in [Wikisource](https://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Iffland,_August_Wilhelm&oldid=-), URL: https://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Iffland,_August_Wilhelm&oldid=- [dostęp: 2021-05-19] i Charlier, Robert, *Goethe und August Wilhelm Iffland Begegnungen, Briefwechsel und Theater 1779-1814*, Shaker Verlag, Aachen 2015, s. 9.

³⁰⁴ Claudia Sedlarz napisała:

Należy przyjąć, że prace nad rysunkami do figur [w kostiumach – Z. M.] rozpoczęły się jeszcze przed 1800 rokiem. Rysunek głównej bohaterki Atalii w sztuce Racine’a o tym samym tytule wykonał Friedrich Gilly. Prapremiera odbyła się 6 stycznia 1800 roku. Gilly zmarł w sierpniu 1800 roku. Man muß davon ausgehen, dass die Arbeit an den Zeichnungen zu den Figurinen bereits vor 1800 begann. Die Zeichnung der Hauptfigur Athalia in Racines gleichnamigen Stück kommt von Friedrich Gilly. Die Uraufführung fand am 6. Januar 1800 statt. Gilly starb im August 1800. Sedlarz, Claudia: *Der Zusammenhang von redender und bildender Kunst. Die „Kostüme auf dem Königlichen National-theater“ aus kunsthistorischer Sicht*, [in:] Gerlach, Klaus (Hrsg.): *Das Berliner Theaterkostüm der Ära Iffland. August Wilhelm Iffland als Theaterdirektor, Schauspieler und Bühnenreformer*. Akademie, Berlin 2009, s. 139.

³⁰⁵ George Speaight szukając początków teatru papierowego wskazał na papierowe szopki i dioramy Martina Engelbrechta, po czym krótko zauważył inne zjawisko występujące w różnych okolicach Europy.

Bardziej stylistycznie zbliżone do papierowego teatru były arkusze z kostiumami projektowanymi do ówczesnych sztuk teatralnych i wydawane w różnych miejscach na początku XIX wieku, często przybierające postać kilku małych figurek rozmieszczanych na arkuszu. We Francji takie arkusze wydawał Perlet w 1801 roku, w Berlinie Iffland i Brühl od około 1805 roku, w Wiedniu Stubenrauch i tak dalej. Closer to the toy theatre in style were sheets of costume designed for plays of the period that were being published in various places in the early years of the nineteenth century, which often took the form of several small characters arranged on a sheet. In France such sheets were published by Perlet in 1801, in Berlin by Iffland and Brühl from about 1805, in Vienna by Stubenrauch, and so on. Speaight, George: *Toy Theatre*, [in:] Böhmer, Günter (Hrsg.): *Papiertheater*, Katalog zur Ausstellung der Puppentheatersammlung im Münchner Stadtmuseum, Februar / Juli 1977, Karl M. Lipp Druckerei und Verlag, München, s. 6.

Co do czasu druku portretów aktorskich por. przypis 324. Autorem wydawanych w Paryżu portretów w kostiumach śpiewaczek, tancerzy był Auguste Simon Garnerey (1785-1824).

³⁰⁶ Od lat dwudziestych XIX wieku Johann Joseph Endletsberger (1779-1856), z zawodu grawer monet pracujący dla mennicy cesarskiej, wprowadził do własnych kart z życzeniami nowe materiały, m. in. krepę, gazę, nitki złota i srebra, lusterka, aplikacje z miedzi, szklane paciorki, a nawet słomę i mech. Tworzył tzw. *Kunstabillets* [bilety sztuki], opatrywał je monogramami. Na jego pracach daty kolejnych lat są pokaźne i zajmują

centralne miejsce. Por. Pazaurek, Gustav E. (Hrsg): *Biedermeier-Wünsche*, Fünfzig Kleinfolio-Tafeln in Licht- und Farbendruck nebst illustriertem Text, Julius Hoffmann Verlag, Stuttgart [bez roku, 1908?], Tafel 40 (karty na lata: 1820, 1821, 1822, 1823, 1825, 1826), Tafel 41 (karty na lata: 1824, 1827, 1828, 1829, 1830).

³⁰⁷ Bolt, Johann Friedrich: *Guckkastenmann*, 1796, sygn. Friedrich Bolt, miedzioryt 10,7 cm x 14,5 cm; początek tekstu wydrukowanego na karcie: Zum Neuen Jahr schau Jedermann / Ein lehrreich Bild aus meinem Kasten, / Das Bild von unserm Leben an! [Na Nowy Rok ujrzyj Każdy / Pouczający obraz z mojego pudełka, / Obraz naszego życia!], Fot. [w:] Böhmer, Günter: *Sei glücklich und vergiß mein nicht, Stammbuchblätter und Glückwunschkarten*, Verlag F. Bruckmann, München 1973, s. 66.

³⁰⁸ W sposób daleko bardziej interesujący spotykają się: karta z życzeniami i pudełko osobliwości w obiekcie, który opisała Yasmin Doosry. Doosry, Yasmin: „*Sie nach Würde zu beglücken, Wär' mein seeligstes Entzücken*“ *Freundschafts- und Glückwunschsбилets des Biedermeier – Konfektionierte Gefühlwelten*, [in:] idem: *Käufliche Gefühle Freundschafts- und Glückwunschsбилets des Biedermeier*, Mit einem Beitrag von Jutta Zander-Seidel: *Freundschafts- und Erinnerungsschmuck*, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 2004, s. 32.

³⁰⁹ Żywczyński, Mieczysław: *Historia powszechna 1789 – 1870*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1964, s. 104.

³¹⁰ Por. Corti, Egon Caesar Conte: *Ich, eine Tochter Maria Theresias, Ein Lebensbild der Königin Marie Karoline von Neapel*, Verlag F. Bruckmann, München [1950], s. 293 – 297.

³¹¹ Przypuszczenie to wyraził Wilhelm Döderlein.

Uciekając do Palermo w 1799 r. król [Ferdynand IV – Z.M.] miał nakazać przeniesienie tam swojej szopki. Bei der Flucht nach Palermo 1799 soll der König [Ferdinando IV – Z. M.] die Überführung seiner Krippe dorthin angeordnet haben. Döderlein, Wilhelm: *Alte Krippen*, Verlag Georg D. W. Callwey, München [1960], s. 26.

Ferdinando IV uciekł na Sycylię rok wcześniej, w Boże Narodzenie 1798.

³¹² Zwischen dem uralten Hause zum Elephanten auf dem Graben, dem uralten mahlerischen Gitterbrunnen und dem vor selbem gegen die Hauptpassage zu huckenden uralten Kastanienweib [...] war es in den 90er Jahren, in den letzten Decembertagen schwer durchzukommen ohne zu kämpfen. Ein Ausländer würde geglaubt haben, es sei ein Auflauf [...] und im Grunde, es war auch ein Auflauf, eine solche dichte Masse von Leuten, daß der Weg vor dem Fronte des Hauses [...] zum Elephanten völlig versperrt war. [...] Was nun unsren guten Auflauf betrifft, so war er eigentlich künstlerischer und complimentischer Natur. Der Sturm galt dem Hause [...], weil sich in diesem Hause eine Kunsthandlung befand [...]. „Joseph Eder“ war die Firmentafel. Der Sturm also galt den Neujahrsбилeten, solchen Neujahrsбилeten, wie man sie seit lange nicht mehr hat, und nicht mehr haben will, und womit man Recht hat. Alle Leute wollten und mußten derlei Bилete bei Eder auf dem Graben kaufen, alle Leute strömten also zu Eder, und daher ist der Auflauf leicht zu erklären. Man war wirklich in Gefahr, zu erdrücken oder erdrückt zu werden, und, wie sich leicht erachten läßt, wurden viele, sehr viele solche Bилets nicht gekauft, sondern unbezahlt gelassen, vielleicht ein Sechstel der ganzen Masse. Der kleine, schwächliche Eder, seine voluminöse Frau und ein Personal von 10 bis 12 Leuten (für mehr war im Hintergrund der zwei Ladentische nicht Raum): wie hätten die imstande sein können einen ununterbrochenen, flutenden, strömenden Andrang von vielleicht hundert Liebhabern, Käufern und Gratisabnehmern zu befriedigen, zu überwachen, zu controliren? Unter solchen Umständen blieb denn nichts übrig, als die Preise der Ware etwas höher zu stellen, was wohl mit möglichster Bescheidenheit geschehen. Auch am Neujahrstage selbst tobte dieser Orkan. Die für dergleichen Bилets, Tachenbücher u. dgl. während dieser paar Tage eingegangene Baarsumme war dann freilich enorm, da sie Tausende betrug. Gräffer, Franz Arnold: *Neue Wiener-Tabletten und heitere Novelchen* Mit einem Titelbilde, Im Verlage von Matthäus Kuppitsch, k.k. Hofbibliotheks-Antiquar und Buchhändler, Wien 1849, s. 60 – 61. <https://books.google.pl/books?id=No5QAAAacAAJ&pg=PA61&dq=vielleicht+ein+Sechstel+der+ganzen+Masse&hl=pl&sa=X&ved=2ahUKEwjUtoahsqTxAhXVFXcKHSCVCOUQ6A>

EwAXoECAUQAg#v=onepage&q=vielleicht%20ein%20Sechstel%20der%20ganzen%20Masse&f=false [dostęp: 2021-06-20].

Eder Joseph (1759-1835) [albo Johann Joseph Eder – Z. M.] Uprzywilejowany miedziorytnik i od 1789 roku właściciel salonu sztuki w tzw. Domu pod Słoniem lub Domu pod Koroną przy Graben. Wydawał gry, obrazki dewocyjne, arkusze do wycinania i przedstawienia obrazowe wiedeńczyków. W roku 1815 przekazał firmę swojemu zięciowi Jeremiasowi Bermannowi.

Eder, Joseph (1759-1835) Privilegierter Kupferstecher und seit 1789 Inhaber der Kunsthandlung im sogenannten Elefanten- oder Kronenhaus am Graben. Er brachte Spiele, Andachtsbilder, Ausschneidebogen und Darstellungen über die Wiener heraus. 1815 übergab er seinem Schwiegersohn Jeremias Bermann das Geschäft. Witzmann, Reingard: *Freundschafts- und Glückwunschkarten aus dem Wiener Biedermeier*, Herenberg Kommunikation, Dortmund 1979, s. 188.

³¹³ Za: Raszewski, Zbigniew: *Bogusławski*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982, s. 349.

³¹⁴ Raszewski, Zbigniew: *Bogusławski*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982, s. 349.

³¹⁵ Got, Jerzy: *Wojciecha Bogusławskiego »Powinszowanie prześwietnej publiczności warszawskiej na Nowy Rok 1800«*, „Pamiętnik Teatralny“, Warszawa 1967, z. 1, s. 447. Warto zauważyć, jak szybko zwyczaje w Prusach Południowych stawały się „uświęconego tradycją“.

³¹⁶ Starcie odbyło się 3 grudnia 1800 roku. Żywczyński, Mieczysław: *Historia powszechna 1789 – 1870*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1964, s. 109.

³¹⁷ Raszewski, Zbigniew: *Bogusławski*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982, s. 352.

³¹⁸ *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz Wiadomość o życiu sławnych artystów* przez Wojciecha Bogusławskiego, wydanie fotooffsetowe z posłowiem Stanisława Witolda Balickiego, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1965, s. 154.

³¹⁹ *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz Wiadomość o życiu sławnych artystów* przez Wojciecha Bogusławskiego, wydanie fotooffsetowe z posłowiem Stanisława Witolda Balickiego, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1965, s. 154-155.

³²⁰ Steinsberg, Karl Franz Guolfinger Ritter von Steinsberg: *Otto von Wittelsbach, Pfalzgraf in Bayern*. Trauerspiel in fünf Auszügen [Otto na Wittelsbach, Pfalzgraf w Bawarii. Tragedia w pięciu aktach]. Zbigniew Raszewski podawał tytuł sztuki jako: *Otto z Wittelsbach, Pfalzgraf Renu*. Figury do grania tej sztuki w teatrze papierowym ukazały się na arkuszu z numerem 196 wydawnictwa Winckelmann & Söhne: Kaiser Philipp / Otto von Wittelsbach / Herzog von Baiern / Kunigunde / Graf Reuss / Graf Andechs / Artenberg / Beatrice / Graf Wenzel / Wolf [Theaterfiguren]. Por. Katalog [in:] Zettler, Hela / Reißmann, Bärbel: *Winckelmann & Söhne*, [in:] Zettler, Hela / Reißmann, Bärbel (Gesamtkonzeption und Projektleitung): *Die grosse Welt in kleinen Bildern Berliner Bilderbogen aus zwei Jahrhunderten*, Katalog erscheint zur Sonderausstellung im Märkischen Museum vom 18. März bis 4. Juli 1999, Stiftung Stadtmuseum Berlin 1999, s. 106. Tekst do zabawy teatralnej opublikowało wydawnictwo Oehmigke & Riemenschneider z Neuruppin. Por. Dröse, Dietger (Hrsg): *Unveröffentlichte Beiträge W. Röhlens zum Kindertheater*, Dietger Dröse 1988, Heft 11, s. 5.

³²¹ Daniel Chodowiecki: *Die Neujahrswunschverkäuferin*, r. 1800, w: Germanisches Nationalmuseum, Norymberga, Inventarnummer: StN 1880b.

³²² Po budynku teatru dawno śladu nie ma, a inne dzieło architekta – Brama Brandenburska, stoi do obecnych dni, podobnie jak wiele przez niego projektowanych kościołów i pałaców na Dolnym Śląsku.

³²³ Por. Wiedemann, Conrad: *Lämmermeisters Kleider. Oder der Preuße im Schlafrock*, Bisky, Jens: *Ifflands Berliner Kämpfe* [in:] Gerlach, Klaus (Hrsg.): *Das Berliner Theaterkostüm der Ära Iffland. August Wilhelm Iffland als Theaterdirektor, Schauspieler und Bühnenreformer*. Akademie, Berlin 2009, s. 95 i 111.

³²⁴ Dokładnie biorąc rzecz przedstawiała się następująco:

Zeszyty z kostiummi ukazywały się najpierw w wydawnictwie Johanna Friedricha Gottlieba Ungera i były wydane przez Ludwiga Wilhelma Witticha, który w tym czasie był jeszcze zatrudniony przez Ungera. Po śmierci Ungera Wittich usamodzielniał się i przejął nakład broszur. Die Kostümhefte erschienen zunächst im Verlag von Johann Friedrich Gottlieb Unger und wurden von Ludwig Wilhelm Wittich, der damals noch bei Unger angestellt war, herausgeben. Nach Ungers Tod machte Wittich sich selbständig und übernahm den Verlag der Hefte. Sedlarz, Claudia: *Der Zusammenhang von redender und bildender Kunst. Die „Kostüme auf dem Königlichen National-theater“ aus kunsthistorischer Sicht*, [in:] Gerlach, Klaus (Hrsg.): *Das Berliner Theaterkostüm der Ära Iffland. August Wilhelm Iffland als Theaterdirektor, Schauspieler und Bühnenreformer*. Akademie, Berlin 2009, s. 135.

Pierwszy zeszyt z kostiumami ukazał się w sierpniu 1802 roku, a następny w grudniu 1802 roku. Za: Gerlach, Klaus: *Zur Entstehungsgeschichte und Überlieferung des Kostümwerks*, [in:] Gerlach, Klaus (Hrsg.): *Das Berliner Theaterkostüm der Ära Iffland. August Wilhelm Iffland als Theaterdirektor, Schauspieler und Bühnenreformer*. Akademie, Berlin 2009, s. 157. Claudia Sedlarz zaś napisała:

Należy przyjąć, że prace nad rysunkami do figurek [w kostiumach – Z. M.] rozpoczęły się jeszcze przed 1800 rokiem. Rysunek głównej bohaterki Atalii w sztuce Racine'a o tym samym tytule wykonał Friedrich Gilly. Prapremiera odbyła się 6 stycznia 1800 roku. Gilly zmarł w sierpniu 1800 roku. Man muß davon ausgehen, dass die Arbeit an den Zeichnungen zu den Figurinen bereits vor 1800 begann. Die Zeichnung der Hauptfigur Athalia in Racines gleichnamigen Stück kommt von Friedrich Gilly. Die Uraufführung fand am 6. Januar 1800 statt. Gilly starb im August 1800. Sedlarz, Claudia: *Der Zusammenhang von redender und bildender Kunst. Die „Kostüme auf dem Königlichen National-theater“ aus kunsthistorischer Sicht*, [in:] Gerlach, Klaus (Hrsg.): *Das Berliner Theaterkostüm der Ära Iffland. August Wilhelm Iffland als Theaterdirektor, Schauspieler und Bühnenreformer*. Akademie, Berlin 2009, s. 139.

³²⁵ Powstały 22 zeszyty, które zawierały najczęściej po osiem arkuszy. W sumie dawało to sto osiemdziesiąt kostiumów na stu siedemdziesięciu pięciu grafikach, pamiątkach po przynajmniej sześćdziesięciu sztukach teatralnych. Por. Gerlach, Klaus: *Ifflands Kostümreform oder Die Überwindung des Natürlichen*, [in:] Gerlach, Klaus (Hrsg.): *Das Berliner Theaterkostüm der Ära Iffland. August Wilhelm Iffland als Theaterdirektor, Schauspieler und Bühnenreformer*. Akademie, Berlin 2009, s. 25.

³²⁶ Por. Gerlach, Klaus: *Ifflands Kostümreform oder Die Überwindung des Natürlichen*, [in:] Gerlach, Klaus (Hrsg.): *Das Berliner Theaterkostüm der Ära Iffland. August Wilhelm Iffland als Theaterdirektor, Schauspieler und Bühnenreformer*. Akademie, Berlin 2009, s. 16 i 13.

³²⁷ Die Sammlung kolorierter Grafiken trug dazu bei, das Berliner theater zum bekanntesten und bedeutendsten in Deutschland zu machen, sie war gleichermaßen Werbung, Leistungsschau und Vorbild. Mit ihr popularisierte Iffland sein ästhetisches Programm. Gerlach, Klaus: *Ifflands Kostümreform oder Die Überwindung des Natürlichen*, [in:] Gerlach, Klaus (Hrsg.): *Das Berliner Theaterkostüm der Ära Iffland. August Wilhelm Iffland als Theaterdirektor, Schauspieler und Bühnenreformer*. Akademie, Berlin 2009, s. 28.

³²⁸ Die aus dem Ensemble herausragende Stellung Ifflands beeinflusste auch die Verkaufspraxis der Hefte: allein Blätter, auf denen Iffland abgebildet war, wurden einzeln offeriert. Gerlach, Klaus: *Ifflands Kostümreform oder Die Überwindung des Natürlichen*, [in:] Gerlach, Klaus (Hrsg.): *Das Berliner Theaterkostüm der Ära Iffland. August Wilhelm Iffland als Theaterdirektor, Schauspieler und Bühnenreformer*. Akademie, Berlin 2009, s. 26.

³²⁹ Por. Wiedemann, Conrad: *Lämmermeisters Kleider. Oder der Preuße im Schlafrock*, [in:] Gerlach, Klaus (Hrsg.): *Das Berliner Theaterkostüm der Ära Iffland. August Wilhelm Iffland als Theaterdirektor, Schauspieler und Bühnenreformer*. Akademie, Berlin 2009, s. 96.

Za pewnie najszynniejszą rolę Ifflanda uchodzi wcielenie się w postać Franza Moora ze *Zbójców* Schillera z czasu pobytu aktora w Mannheim. Als Ifflands wohl berühmteste Rolle gilt die Verkörperung der Figur des Franz Moor aus Schillers *Die Räuber* aus der Mannheimer Zeit. Charlier, Robert, *Goethe und August Wilhelm Iffland Begegnungen, Briefwechsel und Theater 1779-1814*, Shaker Verlag, Aachen 2015, s. 11.

³³¹ Charlier, Robert, *Goethe und August Wilhelm Iffland Begegnungen, Briefwechsel und Theater 1779-1814*, Shaker Verlag, Aachen 2015, Stellenkommentar XXXIX, s. 91.

³³² „Allgemeine Moden-Zeitung: Eine Zeitschrift für die gebildete Welt“ (Lipsk), „Thalia, Ein Abendblatt den Freunden der dramatischen Muse geweiht“ (Wiedeń), „Münchner Theater-Journal“ (od roku 1814). W latach 1814 – 1816 w monachijskim piśmie drukowano akwaforty z portretami aktorów tworzone przez Johnna Nepomuka Muxela (1790-1870).

³³³ Była to dwugodzinną mowa

[...] będąca według księcia Charles'a-Josepha de Ligne „mieszanką wielkości, szlachetności, wzniosłości, przeciętności i trywialności, z dodatkiem Karola Wielkiego, Mahometa i Cagliostro...”. Zamojski, Adam: *Napoleon Człowiek i mit*, Przetłóżył Michał Ronikier, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019, s. 470.

³³⁴ Mariannę Eybenberg (z domu Meyer) w roku 1797 poślubił (w tajemnicy) księżę Heinrich XIV. Reuß zu Greiz (1749-1799), poseł austracki w Prusach. Po jego śmierci cesarz Franz II podniósł jej stan do „Frau von Eybenberg”. Później stała się bliską przyjaciółką Johanna Wolfganga von Goethego. Kartki zostały wysłane 18 grudnia 1808 roku.

³³⁵ [...] die wenn sie gleich keine Kunstprodukte sind, Ihnen doch zeigen werden, daß es uns in Wien nicht an industriösen Spekulanten fehlt. Cyt. za: Egger, Hanna: *Glückwunschkarten im Biedermeier, Höflichkeit und gesellschaftlicher Zwang*, Verlag Georg D. W. Callwey, München 1980, s. 18.

³³⁶ [...] Sie müssen sogleich den lebhaften Dank empfangen, bückenden und salutierenden kleinen Geschöpfe sind glücklich angekommen und nicht allein mir, sondern ganzen Gesellschaften, in denen ich sie producirt, viel Vergnügen gemacht. *Goethe und seine Freunde im Briefwechsel*, hrg. Von R. M. Meyer, Bd, IV, Spalte 172 / 173; cyt. za: Egger, Hanna: *Glückwunschkarten im Biedermeier, Höflichkeit und gesellschaftlicher Zwang*, Verlag Georg D. W. Callwey, München 1980, s. 18 - 19. Warto już tu zauważyć, że były figury teatru papierowego tak skonstruowane, że przy pociągnięciu sznurka pochylały się w ukłonie.

³³⁷ Transparentkarte (Karta półprzezroczysta), Verlag F. Giry, około 1800/10, kolorowana akwaforta, 5,3 x 7,8 cm, w: Historisches Museum der Stadt Wien. Wierszyk na karcie:

Ohne Dich mein Daseyn trübe,
Und mein Leben dunkle Nacht
Deine Freundschaft Deine Liebe
Erhellet es mit Himmelspracht.

³³⁸ Immerhin verging noch einige Zeit, bis dieser neue Typus der gestochenen und handkolorierten Ankleidepuppe aus Papier in Wien produziert wurde. Die erste dieser Art, die sich bisher nachweisen ließ, brachte der Verleger H. F. Müller nach 1810 in buchform unter dem Titel: „Isabellas Verwandlungen, oder das Mädchen in sechs Gestalten. Ein unterhaltendes Bilderbuch für Mädchen mit sieben kolorierten beweglichen Kupfern” heraus [...]. Kaut, Hubert: *Alt-Wiener Spielzeugschachtel Wiener Kinderspielzeug aus drei Jahrhunderten*, Mit Beiträgen von Gabriele Folk-Stoi, Gertraud Wernigg und Christian M. Nebehay., Mit vielen Farbbildern und 130 Abbildungen., Hans Deutsch Verlag A. G., Wien 1961, s. 24. Hildegard Krahe podaje, że książeczka ukazała się w roku 1815. Por. Krahe, Hildegard: Erscheinungsformen der Spielbilderbücher durch die Jahrhunderte, [in:] Laub, Peter: *Spielbilderbücher Aus der Spielzeugsammlung des SMCA Die Sammlung Hildegard Krahe* Mit einem Beitrag von Hildegard Krahe, Katalog zur Sonderausstellung im Spielzeugmuseum des Salzburger Museums Carolino

Augusteum 2. Juni bis 27. Oktober 2002, Herausgegeben vom Salzburger Museum Carolino Augusteum, Salzburg 2002, s. 14.

³³⁹ Heinrich Friedrich Müller, a wcześniej i Lukas Hochenleitter zatrudniali do projektowania kart, m. in. „zmechanizowanych“ malarza, ilustratora Matthäusa Lodera (1781-1828) Doosry, Ysmin: „*Sie nach Würde zu beglücken, Wär' mein seeligstes Entzücken*“ *Freundschafts- und Glückwunschsбилlets des Biedermeier – Konfektionierte Gefühlwelten*, [in:] idem: *Käufliche Gefühle Freundschafts- und Glückwunschsбилlets des Biedermeier*, Mit einem Beitrag von Jutta Zander-Seidel: *Freundschafts- und Erinnerungsschmuck*, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 2004, s. 84 i 91 – 92.

³⁴⁰ Egzemplarz książki [wymiary: 10 cm (szer.) x 12,7 cm (wys.)] ma w swych zbiorach Staatsbibliothek zu Berlin (Nr inv. 53 BA 501757 R). Rozdziały książki: Isbellas Kindheit [Dzieciństwo Isabelli], Isabelle im Ballkleide [Isabella w sukni balowej], Isabelle als altes Mütterchen [Isabella jako stara matczynka], Isabelle als Bauernmädchen [Isabella jako chłopskie dziewczę], Isabelle als geschäftige Hauswithin [Isabella jako zajęta gospodyni domowa], Isabelle als Nonne [Isabella jako mniszka], Isabelle als Türkinn [Isabella jako Turczynka].

³⁴¹ Wymiary miedziorytu: 9,5 cm (szer.) x 12,4 cm (wys.).

³⁴² [...] children's storybooks, sheet music, cut-out figures, toy theatres, a toy art gallery, calendars, children's colouring books and children's games. Hyde, Ralph: *Paper Peepshows The Jacqueline and Jonathan Gestetner Collection*, Antique Collectors' Club Ltd, Woodbridge, Suffolk 2015, s. 10. Od roku 1820 wydawca i handlarz sprzedawał swoje wyroby w całej Europie. Pomocny był mu w tym Alphonse Giroux (1777-1848), kolega po fachu z Paryża. Por. Doosry, Ysmin: „*Sie nach Würde zu beglücken, Wär' mein seeligstes Entzücken*“ *Freundschafts- und Glückwunschsбилlets des Biedermeier – Konfektionierte Gefühlwelten*, [in:] idem: *Käufliche Gefühle Freundschafts- und Glückwunschsбилlets des Biedermeier*, Mit einem Beitrag von Jutta Zander-Seidel: *Freundschafts- und Erinnerungsschmuck*, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 2004, s. 92.

³⁴³ Alfred Koll podawał, że Philipp von Stubenrauch był także wydawcą owych druków.

Duża liczba charakterystycznych postaci pojawiała się na pojedynczych arkuszach lub w zeszytach w pierwszych dekadach XIX wieku, np. ponad 200 arkuszy z kostiumami c. k. teatrów: narodowego i innych w Wiedniu wydanych przez Philippa Stubenraucha. Eine große Zahl charakteristischer Figuren erschienen in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts auf einzelnen Blättern oder in Heften, z. B. über 200 Blatt zu Kostümen der k. k. National- und anderen Theater in Wien, herausgegeben von Philipp Stubenrauch. Koll, Alfred: *Die kleine perspektive in die große Welt der Bühnenromantik*, [in:] Katalog *Die kleine Welt des Bilderbogens Der Wiener Verlag Trentsensky*, zur 50. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Karlsplatz 9. Juni bis 11. September 1977, Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, Wien 1977, s. 14.

³⁴⁴ Philipp von Stubenrauch: Friedrich Wilhelm Ziegler jako Egmont w przedstawieniu 24 V 1810 roku w Burgtheater, arkusz z serii: *Kostüme der kaiserl. königl. National- und anderen privil. Theatern in Wien*, 2. Sammlung (1809/10), Heft 2, Nr. 5., 28,5 cm x 19,2 cm, sztych akwatinta kolorowana, Nr inv. GS_GPM8520, w zbiorach: Theatermuseum Wien;

Philipp von Stubenrauch: Antonie Adamberger jako Clärchen w Egmoncie Johanna Wolfganga von Goethego w przedstawieniu 24 V 1810 roku w Burgtheater, arkusz z serii: *Kostüme der kaiserl. königl. National- und anderen privil. Theatern in Wien*, 2. Sammlung (1809/10), Heft 2, Nr. 5., 27,9 cm x 19,3 cm, sztych, akwatinta kolorowana, Nr inv. GS_GPM4197, w zbiorach: Theatermuseum Wien.

³⁴⁵ Philip von Stubenrauch: Joseph Lange jako Tyrann von Syrakus w: *Der Tyrann von Syrakus*, autor: Franz Ignaz Holbein von Holbeinsberg; Przedstawienie 13.9.1806 w Burgtheater; grafika w zbiorach: Theatermuseum Wien, Inw. Nr.: GS_GFM5150_148, jako Balboa w: *Balboa* Henricha Josepha von Collina (1771-1811). Akwatinty z portretami lubianego w Wiedniu artysty dramatycznego dołączono do innych i pomieszczono w tomie *Auswahl schöner Costumes für Theater- und Ball-Anzüge gezeichnet von Ph. von Stubenrauch* wydany w Wiedniu i Trieście u Geistingera, bez daty [ok. r. 1813]. Dwa

portrety wydrukowane zostały po niewielkich przeróbkach na arkuszu graficznym *Theater-Costume* N° 153 oficyny Joh. Raab z Norymbergi. Zdjęcie tego arkusza: Garde, Georg: *Theatergeschichte im Spiegel der Kindertheater*, Eine Studie in populärer Grafik, Borgens Forlag, Copenhagen 1971, s. 25.

³⁴⁶ „Kult“ ten objawiał się między innymi powielaniem obrazków z aktorkami działającymi w tych samych sezonach w różnych krajach, a nawet po obu stronach Atlantyku. Należały do nich: Helena Modrzejewska (1840-1909), Sarah Bernhardt (1844-1923), Eleonora Duse (1858-1924).

³⁴⁷ Raszewski, Zbigniew: *Bogusławski*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982, s. 436.

³⁴⁸ Chateaubriand, François-René, vicomte de: *Pamiętniki z za grobu*, Wybór, przekład i komentarz Joanna Guze, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991, s. 343.

³⁴⁹ Grał jedną z głównych ról (Magister Lämmermeier) w komedii Juliusa von Voßa (1768-1832) *Künstlers Erdenwallen*. Występ odbył się 23 grudnia 1812 roku. Portret aktora w tej roli opublikowano w zeszycie kostiumów berlińskiego teatru narodowego. Wiedemann, Conrad: *Lämmermeisters Kleider. Oder der Preuße im Schlafrock*, [in:] Gerlach, Klaus (Hrsg.): *Das Berliner Theaterkostüm der Ära Iffland. August Wilhelm Iffland als Theaterdirektor, Schauspieler und Bühnenreformer*. Akademie, Berlin 2009, s. 101.

³⁵⁰ Portrety drukowane były na arkuszach o wielkości ok. 26,0 cm x 16,0 cm, a sam obrazek miał wielkość ok. 23,6 cm x 14,2 cm. Stiftung Stadtmuseum Berlin posiada wszystkie arkusze z portretami wykonawców w kostiumach z czasu dyrekcji Augusta Wilhelma Ifflanda. Gerlach, Klaus: *Zur Entstehungsgeschichte und Überlieferung des Kostümwerks*, [in:] Gerlach, Klaus (Hrsg.): *Das Berliner Theaterkostüm der Ära Iffland. August Wilhelm Iffland als Theaterdirektor, Schauspieler und Bühnenreformer*. Akademie, Berlin 2009, s. 139.

³⁵¹ Rysowali portrety aktorów w konkretnych rolach: Johann Erdmann Hummel (1769-1852), malarz; Heinrich Anton Dähling (1773-1850) malarz i rysownik; David K. Friedrich Gilly (1748-1808), architekt; Johann Christoph Kimpfel (1750-1805), malarz, rysownik, karykaturzysta; Ulrich Ludwig Friedrich Wolf (1772-1832), miedziorytnik, malarz, ilustrator; Franz Ludwig Catel (1778-1856), rzeźbiarz, malarz, ilustrator; portrety rytowali: Ludwig Wilhelm Wittich, wydawca, rysownik, miedziorytnik; Johann Friedrich Jügel (1772- 1833), miedziorytnik, ilustrator.

³⁵² Na podstawie obiektów ze zbiorów muzealnych i przypuszczeń zawartych w opracowaniu: Zettler, Hela / Reißmann, Bärbel (Gesamtkonzeption und Projektleitung): *Die grosse Welt in kleinen Bildern Berliner Bilderbogen aus zwei Jahrhunderten*, Katalog erscheint zur Sonderausstellung im Märkischen Museum vom 18. März bis 4. Juli 1999, Stiftung Stadtmuseum Berlin 1999 podana jest poniżej lista druków Ludwiga Wilhelma Witticha związanych z teatrem. Wobec częstego braku dat wydania nie tylko na arkuszach z figurami teatru papierowego (mylące są również porządkowe numery podane na arkuszach), trudno ustalić, czy drukowi wymienionych niżej arkuszy patronował jeszcze Ludwig Wilhelm Wittich, czy też jego syn oraz które z nich z całą pewnością należą do „kostiumów teatralnych” Ifflanda, a które do „figur teatralnych” dla miniaturowych scen.

Theater Kostüme.

Antonio / Prinz von Arcadien / Darius / Alderan / Harpax / Palmira / Bassanio / Ein Scythe
[Theaterfiguren]

Theater Kostüme.

Walter Fürst / Zerbine / Mortimer / Don Ranudo de Colibrados / Hettmann der Kosacken / Polnisches Kostüm / Magister Lämmermeier / Pachter Feldkümmel
[Theaterfiguren]

Radierung / Stiftung Stadtmuseum Berlin, VII 70/346 W

12 Theaterfiguren

Radierung, Handkol. / Museum Europäischen Kulturen 33 C 5862

Theater-Kostüme. [Nr 59]

Heinrich Prinz von Wales / Graf von Westmoreland / Ein Tempelherr / Don Cesar / Jurgines / Iffland als Sopir / Pasquin / Seide Mahoineb Sklave
Radierung / Stiftung Stadtmuseum Berlin, VII 61/963 W

Theater Kostüme.

Rummelpuff / Falsche Prima Donna / Blaise / Mutter Simon / Floetta / Perin / Valentin / Leonore von Este
[Theaterfiguren]

Theater-Kostüme.

Ballet / Ballet / Ballet / Gründling Papirfabrikant / Ratsdiener Claus / Bürgermeister Staar / Piffspitz / Maroko [Theaterfiguren]
Radierung / Stiftung Stadtmuseum Berlin, VII 61/962 W

Kostüme aus der Oper Olympia.

Casander / Antigonus / Statira / Olimpia / Ein Krieger / Amazone / Amazone / Der Hiersphant

Theater-Kostüme aus dem Trauerspiel Egmont. [N^o 96]

Clärchen / Clärchens Mutter / Wilhelm v. Oranien / Graf Egmont / Richard / Brackenburg / Seifensiedler / Schneider Radierung / Stiftung Stadtmuseum Berlin, VII 61/961 W

³⁵³ Pisał o tym Andreas Teltow.

Różna jakość artystyczna produktów wydawnictwa Ludwiga Wilhelma Witticha wydaje się jedynie formalnie sprzeczna. W rzeczywistości jest to wyraz szeroko zakrojonej i ostatecznie udanej działalności przedsiębiorczej, która elastycznie odpowiadała na najróżniejsze potrzeby dotyczące drukowanych produktów graficznych. Die unterschiedliche künstlerische Qualität der Verlagsprodukte von Ludwig Wilhelm Wittich erscheint lediglich formal widersprüchlich. Tatsächlich ist sie Ausdruck einer breitgefächerten und letztlich erfolgreichen unternehmerischen Tätigkeit, die flexibel auf die verschiedenartigsten Bedürfnisse nach druckgraphischen Erzeugnissen einging. Teltow, Andreas: *Ludwig Wilhelm Wittich*, [in:] Zettler, Hela / Reißmann, Bärbel (Gesamtkonzeption und Projektleitung): *Die grosse Welt in kleinen Bildern Berliner Bilderbogen aus zwei Jahrhunderten*, Katalog erscheint zur Sonderausstellung im Märkischen Museum vom 18. März bis 4. Juli 1999, Stiftung Stadtmuseum Berlin 1999, s. 82.

³⁵⁴ Należy do nich arkusz: Theater-Kostüme aus dem Trauerspiel Egmont [kostiumy teatralne z tragedii *Egmont*]. Numer porządkowy: N^o 96. Figury przedstawione na arkuszu: Clärchen / Clärchens Mutter / Wilhelm v. Oranien / Graf Egmont / Richard / Brackenburg / Seifensiedler / Schneider; akwaforta, egzemplarz w: Stiftung Stadtmuseum Berlin, VII 61/961 W

³⁵⁵ Np. arkusze: Theater-Kostüme [kostiumy teatralne]. Numer porządkowy: Nr 59. Figury przedstawione na arkuszu: Heinrich Prinz von Wales / Graf von Westmoreland / Ein Tempelherr / Don Cesar / Jurgines / Iffland als Sopir / Pasquin / Seide Mahoineb Sklave; akwaforta, egzemplarz w: Stiftung Stadtmuseum Berlin, VII 61/963 W; Theater Kostüme [kostiumy teatralne]. Numer porządkowy na arkuszu: N^o 6 (druk ok. 1810 – 1812). Figury przedstawione na arkuszu: Walter Fürst / Zerbine / Mortimer / Don Ranudo de Colibrados / Hettmann der Kosacken / Polnisches Kostüm / Magister Lämmermeier / Pachter Feldkümmel; akwaforta, egzemplarz w: Stiftung Stadtmuseum Berlin, VII 70/346 W

³⁵⁶ Museum Europäischer Kulturen (Berlin) posiada w swych zbiorach jeden taki arkusz. Na druku tym widać prezyzyjnie wyrysowane „podstawy“ figur, znane też na przykład z arkuszy braci Trentsenskych z Wiednia. Podstawki takie służyły dokładnemu ustawieniu figur w pionie. 12 Theaterfiguren [figur teatralnych], akwaforta, ręcznie kolorowana, 33, 7 cm x 39,8 cm, wymiary prostokąta z jedną figurą: 6,5 cm x 10,6 cm, wysokość figur: ok. 8 cm (najbardziej rozpowszechniona wielość figur teatru papierowego), w: Museum Europäischen Kulturen 33 C 5862.

³⁵⁷ Kantatę *Der glorreiche Augenblick* (op. 136) wykonano po raz pierwszy 29 listopada 1814 roku.

³⁵⁸ Schon im folgenden Jahr 1815 sollte die Schlacht bei Waterloo, die zweite vormoderne >Weltkriegsschlacht< nach der Völkerschlacht bei Leipzig 1813, das Schicksal des Kaisers der Franzosen endgültig besiegeln. Noch im gleichen Epochenjahr begründete der Wiener Kongress die fundamentale Neuordnung Europas. Charlier, Robert: *Goethe und August Wilhelm Iffland Begegnungen, Briefwechsel und Theater 1779 – 1814*, Shaker Verlag, Aachen 2015, s. 9.

³⁵⁹ Zdjęcie karty w: Pazaurek, Gustav E. (Hrsg): *Biedermeier-Wünsche*, Fünfzig Kleinfolio-Tafeln in Licht- und Farbendruck nebst illustriertem Text, Julius Hoffmann Verlag, Stuttgart [bez roku, 1908?], s. 7, Abb. 11.

³⁶⁰ We Frankfurcie nad Menem na posiedzeniu 20 września 1819 roku Bundestag związku państw niemieckich po usilnych staraniach księcia von Metternich zaaprobował tak zwane dekrety karlsbadzkie, które odtąd obowiązywały między innymi nad Dunajem.

Ograniczały one w znacznym stopniu wolność prasy, a także wprowadzały cenzurę książek i ściśle restrykcje dotyczące druków. Ustanawiały też nadzór nad publicznymi wystąpieniami, łącznie z wygłaszanymi w kościołach kazaniami i odczytami. Zamoyski, Adam: *Urojone widmo rewolucji Tajne spiski i tłumienie ruchów wolnościowych 1789 - 1848*, Przełożył Michał Roniker, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2016, s. 296.

³⁶¹ W 1817 r. król [Ferdynand IV - Z.M.] kupił szopkę ze spuścizny spadkowej. Widać, że okres twórczy [w sztuce szopek – Z. M.] już się skończył i przedkładano kupowanie dobrego materiału z dawnych zbiorów. 1817 kaufte der König [Ferdinando IV – Z. M.] eine Krippe aus einem Nachlaß. Man ersieht, daß die schöpferische Zeit [in der Kunst der Krippe – Z. M.] bereits vorüber war und man vorzog, gutes Material aus altem Besitz zu kaufen. Döderlein, Wilhelm: *Alte Krippen*, Verlag Georg D. W. Callwey, München [1960], s. 26.

³⁶² *Neue Kostüme auf den beiden Königlichen Theatern in Berlin, unter der General-Intendantur des Herrn Grafen von Brühl*, Erster Band. oder Erstes bis Achtes Heft, bei L. W. Wittich. Berlin 1819.

³⁶³ Były to (w w pierwszym tomie i zeszytu piątym) następujące postacie: Sarastro / Königin der Nacht / Pamina / Papageno / Monostatos / Ein Genius / Ein Prister / Ein Knabe im Gefolge Sarastro's.

³⁶⁴ In dem Hefte, welcher die Kostüms zur *Zauberflöte* gibt, gefällt uns besonders der Anputz der *Genien* und die der *Knaben* in Sarastro's Gefolge. Die Prister haben etwas mahometanisches; *Pamina* kann gar nicht gefallen; die *Königin der Nacht* könnte brillianter erscheinen, und *Sarastro*, der Weise, erscheint in gar zu unmännlichen Unterkleidern, allzu sehr geputzt. Zu diesen Kostüms hat zwar *Denon* viel hergegeben; aber das Theater muss idealisiren, und kleine Abweichungen von der Wahrheit sind verzeihlich, da ja das Theater selbst keine Wahrheit ist. Täuschung, wohin sie gehört! B. P. *Ergänzungsblätter zur Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung* 1819, Num. 96, Kol. 383, https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00188542/JALZ_1819_ErgBl_Bd2_0193.tif?logicalDv=jportal_jparticle_00199031 [dostęp: 2021-08-08]. *Denon* to Dominique-Vivant Baron Denon (1747-1825), grawer, malarz, literat, doradca cesarza Francuzów, zbieracz sztuki, dyplomata.

³⁶⁵ Sabine Herder druk tego arkusza datuje podwójnie: raz na czas ok. roku 1820, w innym miejscu na czas ok. roku 1817. Por. Herder, Sabine: *Arnz & Comp. Eine lithografische Anstalt zwischen Theater und Künstlerschaft*, [in:] Baumgärtel, Bettina (Hg.); *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819 – 1918*, Band 1 – Essays, Die Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung *Weltklasse. Die Düsseldorfer Malerschule 1819 – 1918* Museum Kunstpalast, Düsseldorf 24. September 2011 – 22. Januar 2012, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf / Michael Imhof Verlag Petersberg 2011, s. 281 i 283.

³⁶⁶ I tak Heinrich Arnz w roku 1817 działał jako „poborca, skarbnik zawiadujący kasą” i „odbiorca” zarządu opieki społecznej oraz jako właściciel drukarni litograficznej; Winkelmann jest odnotowany ze swym handlem muzykaliami i jako handlarz „suknem wełnianym i towarami łokciowymi” [...]. So firmiert Heinrich Arnz 1817 als „Rendant” und „Empfänger“ der Armenverwaltung und als Inhaber der Steindruckerei; Winkelmann ist

mit einer Musik-Handlung sowie als Händler von „Wollentuch und Ellenwaar“ verzeichnet [...]. Herder, Sabine: *Arnz & Comp. Eine lithografische Anstalt zwischen Theater und Künstlerschaft*, [in:] Baumgärtel, Bettina (Hg.); *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819 – 1918*, Band 1 – Essays, Die Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung *Weltklasse. Die Düsseldorfer Malerschule 1819 – 1918* Museum Kunstpalast, Düsseldorf 24. September 2011 – 22. Januar 2012, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf / Michael Imhof Verlag Petersberg 2011, przyp. 2, s. 287.

³⁶⁷ Sabine Herder podaje w swoim artykule dwie różne daty rozpoczęcia przez wydawnictwo druku arkuszy teatralnych: ok. roku 1817 (s. 283) i ok. roku 1820 (s. 281). Herder, Sabine: *Arnz & Comp. Eine lithografische Anstalt zwischen Theater und Künstlerschaft*, [in:] Baumgärtel, Bettina (Hg.); *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819 – 1918*, Band 1 – Essays, Die Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung *Weltklasse. Die Düsseldorfer Malerschule 1819 – 1918* Museum Kunstpalast, Düsseldorf 24. September 2011 – 22. Januar 2012, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf / Michael Imhof Verlag Petersberg 2011, s. 280 – 287 (całość tekstu).

³⁶⁸ Während also das Düsseldorfer Theater erneut in eine Phase der Wandertruppen herabsank, begann Winkelmann, das Theaterleben Düsseldorfs in Form von Theater-Bilderbogen zu begleiten. Herder, Sabine: *Arnz & Comp. Eine lithografische Anstalt zwischen Theater und Künstlerschaft*, [in:] Baumgärtel, Bettina (Hg.); *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819 – 1918*, Band 1 – Essays, Die Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung *Weltklasse. Die Düsseldorfer Malerschule 1819 – 1918* Museum Kunstpalast, Düsseldorf 24. September 2011 – 22. Januar 2012, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf / Michael Imhof Verlag Petersberg 2011, s. 281. Sabine Herder podaje w swoim artykule, że własne nazwisko pan Winckelmann zaczął pisać z: ck dopiero po przeprowadzce do Berlina.

³⁶⁹ Carl Gustav Winckelmann arbeitete hier seit 1816 als Lithograph und Drucker, bis er 1820 zur Armee ging und als Leutnant diente. Nach schwerer Krankheit nahm er 1830 seinen Abschied und kehrte in das väterliche Geschäft zurück. Der zweite Sohn, Carl Georg Winckelmann, war seit 1824 in Düsseldorf tätig, bis sein Vater 1828 nach Berlin übersiedelte. Zettler, Hela / Reißmann, Bärbel: *Winckelmann & Söhne*, [in:] Zettler, Hela / Reißmann, Bärbel (Gesamtkonzeption und Projektleitung): *Die grosse Welt in kleinen Bildern Berliner Bilderbogen aus zwei Jahrhunderten*, Katalog erscheint zur Sonderausstellung im Märkischen Museum vom 18. März bis 4. Juli 1999, Stiftung Stadtmuseum Berlin 1999, s. 95. Carl Gustav Winckelmann (1804-1874) musiałby zatem rozpocząć pracę u własnego ojca jako dwunastolatek, co wydaje się mało prawdopodobne, choć nie niemożliwe. Być może był w oficynie „chłopcem kolorystą”. Wobec jego brata Carla Georga Winckelmanna (1801-1875) ojciec był bardziej wyrozumiały, bo ten miał pracować w zakładzie litograficznym od dwudziestego trzeciego roku życia.

³⁷⁰ Arnz & Co.: arkusze z figurami [lista zestawiona z różnych źródeł, zapewne nie zawiera wszystkich arkuszy tego wydawcy]:

- Jungfrau von Orléans (arkusz N° 1)
- Jungfrau von Orléans (arkusz N° 2, Personen aus dem Krönungszuge)
- Pagenstreiche (arkusz N° 2, starsza seria) [Kotzebue]
- Die deutschen Kleinstädter (arkusz N° 6, starsza seria) [Kotzebue]
- Titus (arkusz N° 7)
- Die Zauberflöte (arkusz N° 8)
- Das Mädchen von Marienburg (arkusz N° 9)
- Die Weihe der Kraft (arkusz N° 10)
- Maria Stuart (arkusz N° 11, starsza i nowa seria)
- Das unterbrochene Opferfest (arkusz n° 14, starsza seria) [Peter von Winter] [Przerwana ofiara]
- Die Braut von Messina, Die Schuld (arkusz N° 18)
- Phádra (arkusz N° 19)
- Preziosa (arkusz N° 21)
- Macbeth (arkusz N° 23)
- Salomons Urteil (arkusz N° 33)
- Versch. Figuren (arkusz N° 36)
- Der Freischütz (arkusz N° 43)
- Doktor Faust (arkusz N° 47)
- Die Weiße frau (arkusz N° 70)
- Ferdinand Cortez (arkusz N° 80)

Preziosa II (arkusz N° 106)
Die Entführung aus dem Serail
Oberon (arkusz N° 5 starsza i nowa seria)
Die Indianer in England (arkusz N° 10, starsza seria) [Kotzebue]
Die Kreuzfahrer (arkusz N° 3.2, 3.3) [Kotzebue]
Bayard (arkusz N° 13, najstarsza seria) [Kotzebue]
Donauweibchen (arkusz N° 15, starsza seria i nowa seria)
Wilhelm Tell (arkusz N° 12)
Wallenstein (arkusz N° 17, starsza seria)
Don Carlos (arkusz N° 25, starsza i nowa seria)
Fiesco (arkusz N° 16, starsza seria)
Die Räuber (arkusz N° 4)
Donna Diana (arkusz N° 35)
Aschenbrödel (arkusz N° 59)
Sieben Mädchen in Uniform (arkusz N° 79) [Louis Angely]
Die Stumme von Portici (arkusz N° 122)

³⁷¹ *Donna Diana* (premiera 6 XI 1822, arkusz N°35), *Wolny strzelec* (premiera 14 XI 1822, arkusz N°43), *Doktor Faust* (premiera 23 II 1823, arkusz N°47), *Aschenbrödel* (premiera 28 XI 1824, arkusz N°59), *Sieben Mädchen in Uniform* (premiera 30 X 1825, arkusz N°79). Herder, Sabine: *Arnz & Comp. Eine lithografische Anstalt zwischen Theater und Künstlerschaft*, [in:] Baumgärtel, Bettina (Hg.); *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819 – 1918*, Band 1 – Essays, Die Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung *Weltklasse. Die Düsseldorfer Malerschule 1819 – 1918* Museum Kunstpalast, Düsseldorf 24. September 2011 – 22. Januar 2012, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf / Michael Imhof Verlag Petersberg 2011, przym. 14, s. 287.

³⁷² „Przeciętna” wielkość figury teatru papierowego to ok. 8 - 10 cm. Figury z arkusza *Die Räuber* (arkusz N° 4) wydawnictwa Arnz & Co mają wysokość od 13 cm do 15 cm, zaś figury z arkusza *Die Braut von Messina*, *Die Schuld* (arkusz N° 18) mają wysokość od 11,5 cm do 13,5 cm. Wilhelm Tell na tablicy wydawnictwa pana Witticha mierzy 17 cm.

³⁷³ Mit dem Figurenbogen Nr. 122 zu Die Stumme aus Portici, 1828 in Paris uraufgeführt, endete bei Arnz & Comp. die Ära der Theater-Bilderbogen [...]. Herder, Sabine: *Arnz & Comp. Eine lithografische Anstalt zwischen Theater und Künstlerschaft*, [in:] Baumgärtel, Bettina (Hg.); *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819 – 1918*, Band 1 – Essays, Die Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung *Weltklasse. Die Düsseldorfer Malerschule 1819 – 1918* Museum Kunstpalast, Düsseldorf 24. September 2011 – 22. Januar 2012, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf / Michael Imhof Verlag Petersberg 2011, s. 282.

³⁷⁴ Pierwszy adres firmy: Oberwasserstraße 12 a, po trzech latach przeniesiono ją do większych pomieszczeń z adresem: Spittelbrücke 2. W stuletniej historii wydawnictwo jeszcze wielokrotnie zmieniało siedziby. Za: Zettler, Hela / Reißmann, Bärbel: *Winckelmann & Söhne*, [in:] Zettler, Hela / Reißmann, Bärbel (Gesamtkonzeption und Projektleitung): *Die grosse Welt in kleinen Bildern Berliner Bilderbogen aus zwei Jahrhunderten*, Katalog erscheint zur Sonderausstellung im Märkischen Museum vom 18. März bis 4. Juli 1999, Stiftung Stadtmuseum Berlin 1999, s. 100.

³⁷⁵ [...] mit 15 Pressen ausgestattet; 60 Arbeiter, darunter Künstler, Lithographen, Drucker und Buchbinder, waren in ihr tätig. Außer ihnen wurden noch 100 Knaben als Koloristen beschäftigt, die ihre Eltern wöchentlich mit ein bis zwei Talern Verdienst unterstützten konnten. Zettler, Hela / Reißmann, Bärbel: *Winckelmann & Söhne*, [in:] Zettler, Hela / Reißmann, Bärbel (Gesamtkonzeption und Projektleitung): *Die grosse Welt in kleinen Bildern Berliner Bilderbogen aus zwei Jahrhunderten*, Katalog erscheint zur Sonderausstellung im Märkischen Museum vom 18. März bis 4. Juli 1999, Stiftung Stadtmuseum Berlin 1999, s. 95.

³⁷⁶ Druk arkuszy do wycinania został w wydawnictwie zakończony na początku lat dziewięćdziesiątych XIX wieku. Zettler, Hela / Reißmann, Bärbel: *Winckelmann & Söhne*, [in:] Zettler, Hela / Reißmann, Bärbel (Gesamtkonzeption und Projektleitung): *Die grosse Welt in kleinen Bildern Berliner Bilderbogen aus zwei Jahrhunderten*, Katalog erscheint zur Sonderausstellung im Märkischen Museum vom 18. März bis 4. Juli 1999, Stiftung Stadtmuseum Berlin 1999, s. 99.

³⁷⁷ Die Firma Winckelmann & Söhne kann von sich mit Recht behaupten, daß sie den größten Verlag von illustrierten Jugendschriften in der ganzen civilisierten Welt hat und sich rühmen, diesem der Volksdichtung gewidmeten Zweig der Literatur eine neue Ära eröffnet zu haben. Für die Vortrefflichkeit der Winckelmanschen Erzeugnisse spricht wohl schon der Umstand, daß sich die Kritik niemals tadelnd über eins derselben ausgesprochen hat, [...] Seit dem Jahre 1843 hat sich die Tätigkeit des Instituts aber auch dem Farbdruck zugewendet. Was in dieser Beziehung geleistet wurde, gehört zu dem Besten in diesem Genre und brachte den günstigsten Ruf des Ateliers weit über die Grenzen Deutschlands und bei allen bis jetzt stattgefundenen Gewerbe-Ausstellungen sind die Winckelmanschen Erzeugnisse als in erster Reihe stehend bezeichnet und prämiert worden. Cyt. za: Zettler, Hela / Reißmann, Bärbel: *Winckelmann & Söhne*, [in:] Zettler, Hela / Reißmann, Bärbel (Gesamtkonzeption und Projektleitung): *Die grosse Welt in kleinen Bildern Berliner Bilderbogen aus zwei Jahrhunderten*, Katalog erscheint zur Sonderausstellung im Märkischen Museum vom 18. März bis 4. Juli 1999, Stiftung Stadtmuseum Berlin 1999, s. 95 - 96.

³⁷⁸ Stiftung Stadtmuseum Berlin posiada arkusz graficzny ze sceną rodzajową z tytułem po rosyjsku (новые русские картинки) i po niemiecku (Rusische Volksscene N^o 308), kolorowana litografia, ok. r. 1860, Nr. Kat. SSB IV 61/939 Sb.

³⁷⁹ Arkusze Winckelmanów, podobnie jak arkusze Trementsensky'ego, sprzedawano w Londynie pod adresem A. N. Myers & Co 15, Berners Street, Oxford Street.

³⁸⁰ Die Qualität der auf anspruchsvollem Papier hergestellten Lithographien, die auf Ausstellungen wegen ihrer Schärfe und Reinheit des Druckes, Frische, Schönheit und Mannigfaltigkeit der Farben gelobt wurden, läßt sich nur mit einigen wenigen Bilderbogenherstellern im deutschsprachigen Raum, wie es etwa Scholz in Mainz, Schreiber in Eßlingen oder Trementsensky in Wien waren, vergleichen. – Vielleicht war es die Qualität der Bilderbogen von Winckelmann & Söhne, die sie als bewahrenswerte kleine Kostbarkeiten vor einer weitgehenden Vernichtung schützte. Zettler, Hela / Reißmann, Bärbel: *Winckelmann & Söhne*, [in:] Zettler, Hela / Reißmann, Bärbel (Gesamtkonzeption und Projektleitung): *Die grosse Welt in kleinen Bildern Berliner Bilderbogen aus zwei Jahrhunderten*, Katalog erscheint zur Sonderausstellung im Märkischen Museum vom 18. März bis 4. Juli 1999, Stiftung Stadtmuseum Berlin 1999, s. 99.

³⁸¹ Arkusz nosi N^o 28. Inne arkusze z figurami do teatrów papierowych tego wydawcy noszą numery: 26 – 37, 63 – 69, 165, 174 – 175. Por. Reißmann, Bärbel: *Eduard Stange*, [in:] Zettler, Hela / Reißmann, Bärbel (Gesamtkonzeption und Projektleitung): *Die grosse Welt in kleinen Bildern Berliner Bilderbogen aus zwei Jahrhunderten*, Katalog erscheint zur Sonderausstellung im Märkischen Museum vom 18. März bis 4. Juli 1999, Stiftung Stadtmuseum Berlin 1999, s. 127 - 128.

³⁸² Egzemplarze tego arkusza graficznego (N^o 28) posiadają: Bayerisches Nationalmuseum München i Stadtmuseum Berlin. Za: Kohlmann, Theodor: *Eduard Büttner & Co.*, [in:] Zettler, Hela / Reißmann, Bärbel (Gesamtkonzeption und Projektleitung): *Die grosse Welt in kleinen Bildern Berliner Bilderbogen aus zwei Jahrhunderten*, Katalog erscheint zur Sonderausstellung im Märkischen Museum vom 18. März bis 4. Juli 1999, Stiftung Stadtmuseum Berlin 1999, s. 136.

³⁸³ Die für das Papiertheater herausgegebenen Figurenbogen entstanden in enger Anlehnung an die „Kostümbilder der Königlichen Theater“, die unter den Intendanten Iffland und Brühl ab 1805 in Berlin erschienen. Die beliebtesten Schauspiele und Opern fanden eine Umsetzung im Papiertheater. Neben speziellen Textbüchern kamen Ausschneidebogen mit jeweils zehn Figuren in charakteristischen Haltungen auf den Markt. Opern wie Mozarts „Zauberflöte“ und Webers „Freischütz“ oder Dramen wie Schillers „Räuber“ zählten zu den meistgefragten Vorlagen. Die Figurenbogen erreichten mehrere Auflagen und wurden entsprechend der Mode und dem Zeitgeschmack modifiziert. Reißmann, Bärbel: *Eduard Stange*, [in:] Zettler, Hela / Reißmann, Bärbel (Gesamtkonzeption und Projektleitung): *Die grosse Welt in kleinen Bildern Berliner Bilderbogen aus zwei Jahrhunderten*, Katalog erscheint zur Sonderausstellung im Märkischen Museum vom 18. März bis 4. Juli 1999, Stiftung Stadtmuseum Berlin 1999, s. 126 i 207. W nowszych badaniach czas druku pierwszych kostiumów za dyrekcji Ifflanda przesunięto na rok 1802. Por. Gerlach, Klaus: *Zur Entstehungsgeschichte und Überlieferung des Kostümwerks*, [in:] Gerlach, Klaus (Hrsg.): *Das Berliner Theaterkostüm*

der Ära Iffland. August Wilhelm Iffland als Theaterdirektor, Schauspieler und Bühnenreformer. Akademie, Berlin 2009, s. 157.

³⁸⁴ Wedug Klemensa Wenzela Lothara von Metternich karbonariusze to:

[...] tajna sekta oparta na kryminalnych statutach. [...] eine auf verbrecherischen Statuten gegründete Geheimsekte. Cyt. za: Zamoyski, Adam: *Phantome des Terrors Die Angst vor der Revolution und die Unterdrückung der Freiheit 1789 – 1848*, Aus dem Englischen von Andreas Nohl, Verlag C. H. Beck oHG, München 2016, s. 274.

³⁸⁵ Jako Francesco I Gennaro panował w latach 1825 – 1830 w Królestwie Obojga Sycylii.

³⁸⁶ „Gazeta Warszawska” N^o 2, z Warszawy dnia 2 stycznia 1821 roku we wtorek [s. 13].

³⁸⁷ Schwebezugkarte, lata 1815 – 1820, Verlag Heinrich Friedrich Müller, Nr. 341, kolorierte Radierung, 9,6 cm x 7,1 cm, w: Historisches Museum der Stadt Wien. Po pociągnięciu za sznurek z płaskiej karty wznosi się trójwymiarowa altana o podstawie z kamienia; jońskie kolumny altany przykryte są dachem z „karpiovek”; przed nią stoją dwie wazy z roślinnością; w altanie na pokrytej niebieską materią (w tamtym czasie kolor oznaczający wierność) ławce siedzi trzymająca się za dłonie para; napis umieszczony na dachu mówi: Neben Dir / Ist das Liebste / Plätzchen mir; / Deine milden Blicke / geben / Meinem Herzen / Wonnbeben. / Was Du wünschest / werde Dir!

³⁸⁸ Allen diesen Spielzeugen des biedermeierlichen Homo ludens, in dem sich schon unruhig der Pioniergeist des technischen Zeitalters regt, ist die an Zauberei und Scharlatanerie grenzende Attraktion gemeinsam, daß mit Hilfe von Zugstreifen und – fäden über ein dem Auge verborgenes System von Hebeln und Scheiben, Befestigungspunkten und Führungsschlitzen nicht nur einzelne Figuren und Gegenstände exakt bewegt, sondern auch ganze Szenen schlagartig verwandelt werden können. Böhmer, Günter: *Sei glücklich und vergiß mein nicht Stammbuchblätter und Glückwunschkarten*, Verlag F. Bruckmann KG, München 1973, s. 78.

³⁸⁹ Heinricha Friedricha Müllera Kunsthandlung prowadzona przez niego od roku 1811 to kontynuacja firmy Lukasa Hochenleittera, którego wdowę poślubił Müller w roku 1805.

Już w roku 1825 ukazał się u H. F. Müllera przy Kohlenmarkt „teatr figur dla dzieci”, który po wyjęciu z etui mógł być „momentalnie rozstawiony”. Bereits 1825 war bei H. F. Müller am Kohlenmarkt ein „Figuren-Theater für Kinder” erschienen, das aus einem Etui gezogen „augenblicklich aufgestellt” werden konnte. Witzmann Reingard: *Freundschafts- und Glückwunschkarten aus dem Wiener Biedermeier*, Herenberg Kommunikation, Dortmund 1979, s. 181.

³⁹⁰ Zu Ende desselben Jahres wurde bei Wallishausser am Höhen Markt bereits ein Konkurrenzprodukt offeriert, ein „Mignon-Theater mit beweglichen Figuren, einer Haupt Courtine, nebst den erforderlichen Verwandlungen” „mit 50 Figuren” in „idealischer Nachahmung der Bühne des gegenwärtig neu erbauten landständischen Schauspielhauses” in Graz. Koll, Alfred: Die kleine Perspektive in die grosse Welt der Bühnenromantik, [in:] *Die kleine Welt des Bilderbogens – der Wiener Verlag Trentsensky*, Katalog zur 50. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Karlsplatz 9. Juni bis 11. September 1977, Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, Wien 1977, s. 15. Odbudowany teatr w Grazu został otwarty 4 października 1825 roku.

³⁹¹ Tytuł oryginalny: *Das Mädchen aus der Feenwelt oder: Der Bauer als Millionär*. Przekład wydany w Warszawie: *Chłop milionowy czyli dziewczyna zwiata czarownego*, Melodrama alegoryczna w 3 aktach z niemieckiego P. Rajmund, Przerobiona przez Józefa Damse Artystę dramatycznego Teatru Narodowego, z muzyką P. Drechsler. Warszawa, Drukiem A. Gałęzowskiego i Komp. przy ulicy Żabiej N^{er} 472, 1829.

³⁹² Schiller, Leon: *Jan Nestroy*, w: Schiller, Leon: *Droga przez teatr 1924 – 1939*, Opracował Jerzy Tymoszewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983, s. 184.

³⁹³ *Chłop milionowy czyli dziewczyna zwiata czarownego*, Melodrama allegoryczna w 3 aktach z niemieckiego P. Rajmund, Przerobiona przez Józefa Damse Artystę dramatycznego Teatru Narodowego, z muzyką P. Drechsler. Warszawa, Drukiem A. Gałęzowskiego i Komp. przy ulicy Żabiej N^{ef} 472, 1829. S. 18.

³⁹⁴ *Chłop milionowy czyli dziewczyna zwiata czarownego*, Melodrama allegoryczna w 3 aktach z niemieckiego P. Rajmund, Przerobiona przez Józefa Damse Artystę dramatycznego Teatru Narodowego, z muzyką P. Drechsler. Warszawa, Drukiem A. Gałęzowskiego i Komp. przy ulicy Żabiej N^{ef} 472, 1829. S. 91 – 92.

³⁹⁵ Warto zaznaczyć, że w prapremierze los przydzielił Fortunatowi w III akcie rolę i funkcje zbieracza popiołu. W polskim tłumaczeniu po wiedeńskim przeobrażeniu pozostał niewielki ślad. Trankwilia przynosi miotlarzowi (Fortunatowi) coś do jedzenia:

TRANKWILIA

(niesie pasztet i butelkę wina)

Oto masz, posił się.

FORTUNAT

Pasztet! włóż mi panna tu w torbę.

TRANKWILIA

Ale tam jest popiół.

FORTUNAT

To nic nie szkodzi, to zdrowo na piersi, to wino ja sobie tu z przodu wyleję. (pije)

Chłop milionowy czyli dziewczyna zwiata czarownego, Melodrama allegoryczna w 3 aktach z niemieckiego P. Rajmund, Przerobiona przez Józefa Damse Artystę dramatycznego Teatru Narodowego, z muzyką P. Drechsler. Warszawa, Drukiem A. Gałęzowskiego i Komp. przy ulicy Żabiej N^{ef} 472, 1829. S. 95 – 94 [pomyłka w druku: zamiast s. 96 wydrukowano s. 94 – Z.M.]

Dlaczego w polskim tłumaczeniu zbieracz popiołu stał się miotlarzem? Być może fach ten w owoczesnej Warszawie był bardziej popularny. W każdym razie wiedeńczycy widzieli na scenie śpiewającego kuplety *Aschenmanna*. Owi zbieracze popiołu (zwani także nosicielami popiołu) byli ludźmi z gminu, którzy zabierali z mieszkań popioły, kiedy w Wiedniu palono tylko drewnem („brudny” węgiel zaczął dominować w ogrzewaniu pomieszczeń dopiero w XIX wieku). Jeszcze na samym początku tego stulecia w okresie zimy w jednym domu mieszkalnym w Wiedniu codziennie spalano około półtora metra sześciennego drewna. Każdy ze zbieraczy popiołu obchodził jeden określony rejon i okrzykiem »An’ Oschn! An’ Oschen!« zwracał na siebie uwagę. Nędznie odziani mężczyźni pogrzebaczem bądź rączką laski wyciągnęli popiół z kuchenki lub pieca i napełniali nim drewniany pojemnik (podobny do beczki albo kosza) noszony na plecach. Popioły sprzedawali głównie producentom mydła i wybielaczom płótna, co dawało im skromny dochód. Właśnie zbieraczowi popiołu Ferdinand Raimund wystawił w swojej „melodramie allegorycznej” *Chłop milionowy czyli dziewczyna zwiata czarownego* literacki pomnik; Fortunat, który zyskał nieoczekiwane bogactwo traci pieniądze, młodość i musi jako postarzały zbieracz popiołu zmagać się z życiem. W trzecim akcie śpiewa pieśń nosiciela popiołów, skomponowaną przez samego Raimunda, która szybko zyskała popularność wśród widzów. W polskim przekładzie jest to śpiewka miotlarza.

III

A to ten wielki pan,

Z swój hardój duszy znan,

Dmie się jak gdyby paw,

Ani się w oczy staw.

Choć skarżyć chcesz to cyt,

Bo będziesz za to bit;

Więc takiój dumnej głowie,

Człek w kącie tylko powie:

Miotły! miotki!

IV

Lecz czasem ma i świat,

W śród cierni piękny kwiat,

Nie sama na nim złość,

Są co wspierają je,

Co śmiało ganią złe,

Dla takich respekt znam,

Lecz dla złych... miotły mam.

Miotły! miotki!

(po śpiewie woła)

Miotty! miotekli!

(odchodzi)

Chłop milionowy czyli dziewczyna zwiata czarownego, Melodrama alegoryczna w 3 aktach z niemieckiego P. Rajmund, Przerobiona przez Józefa Damse Artystę dramatycznego Teatru Narodowego, z muzyką P. Drechsler. Warszawa, Drukiem A. Gałęzowskiego i Komp. przy ulicy Żabiej N^{er} 472, 1829. S. 97 – 98.

³⁹⁶ Por. Grieshofer, Franz (Redaktion): *Papiertheater*, Katalog einer Sonderausstellung aus Wiener Sammlungen, Selbstverlag des Österreichischen Museums für Volkskunde, Wien 1985, s. 46.

³⁹⁷ Tytuł w originalu: *Haupt-Charactere aus dem Zaubermärchen mit Gesang. Das Mädchen aus der Feenwelt oder der Bauer als Millionär von Ferdinand Raimund, Lithogr. und zu haben bei Jos. Trentsensky in Wien*. Sygnowanie: Schwind del. i Kriehuner lith.

³⁹⁸ Były to portrety aktorów w rolach (imiona postaci z prapremiery), np.: *Raymund als Aschenmann, Korntheuer als Zauberer Bustorius und Hohes Alter, Ennöckel als Zufriedenheit, Krones als Jugend, Herr Landner als Ajaxerle*. Por.: Witzmann, Reingard: *Freundschafts- und Glückwunschkarten aus dem Wiener Biedermeier*, Herenberg Kommunikation, Dortmund 1979, s. 184 i Strauss, Gert: *Papiertheater in Österreich – einst Spiegel der grossen Bühne, heute wieder erwacht*, in: „PapierTheater“, Heft 1/2017, Nr. 53, s. 7. *Raymund* = Ferdinand Raimund, *Korntheuer* = Josef Korntheuer, *Ennöckel* = Katharina Ennöckl, *Krones* = Therese Krones, *Landner* = Johann Landner

³⁹⁹ Das allgemeine Interesse, welches Raimunds geniale Dichtung: „Das Mädchen aus der Feenwelt,“ erregt, hat nun auch schon die zeichnende Kunst veranlaßt, sich mit ihr zu beschäftigen. [...] Die Ausführung dieser sechs Bilder verdient alles Lob. Die Porträt-Ähnlichkeit der dargestellten Personen, die Reinheit der Zeichnung und des Abdruckes, und die künstlerische Behandlung im allgemeinen reihen diese Bilder ohne Zweifel zu den besten Gaben, welche bisher im Gebiete der Lithographie hier erschienen sind. Da auch der Gegenstand allgemein anspricht, so ist nicht zu bezweifeln, daß dieses Unternehmen Teilnahme finden dürfte, und solche gelungene Erinnerungsbilder an eine Dichtung, welche mit Recht, und so ausgezeichnet gewürdigt wird, bald die Portefeuilles aller Kunstfreunde schmücken werden. „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur und Mode.“ Dinstag, den 19. December 1826., s. 1220. <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wzz&datum=18261219&seite=12&zoom=73> [dostęp: 2022-01-13].

⁴⁰⁰ Warto przypomnieć, że ponad dwieście tysięcy wiedeńców w ostatniej ćwiaci XVIII wieku mogło odwiedzać pięć teatrów. Szósty – Schönbrunner Schlosstheater zbudowany w roku 1747 – był prywatną sceną rodziny cesarskiej. Widzowie mogli więc oklaskiwać aktorów od roku 1709 (!) w Hoftheater am Kärntner, a od 5 lutego 1742 roku w otwartym przez Marię Theresię Wiener Burgtheater. Na widowni z około 1200 miejscami zasiedli po raz pierwszy razem: cesarzowa z rodziną, dwór, szlachta i mieszczaństwo. Sali odpowiedni blask nadawało trzysta świec. W trakcie spektaklu na scenie płonęło około pięćset świec. Natomiast w dworskim teatrze w Wersalu, jak podaje Tadeusz Krzeszkowiak, podczas każdego przedstawienia w roku 1770 zapalanych było od dwóch tysięcy do trzech tysięcy świec.

Im Schlosstheater in Versailles hingegen wurden 1770 etwa 2.000 bis 3.000 Kerzen bei jeder Aufführung angezündet. Krzeszkowiak, Tadeusz: *Theaterlicht um die Mozart-Zeit, w: Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Hrg. Herbert Lachmayer, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2006, s. 587.

Trzeba wspomnieć jeszcze trzy wiedeńskie sceny przedmiejskie: Theater in der Leopoldstadt (działający od roku 1781), Freihaustheater auf der Wieden (grający od roku 1787) i najmniejszy z nich Theater in der Josefstadt (dający spektakle od roku 1788). Pominięte są tu działania lalkarzy i okazjonalne widowiska prywatne w siedzibach arystokracji. By przedstawić sobie kulturę teatralną Wiednia tamtego okresu, wystarczy pomarzyć, że w dzisiejszym Bałymstoku działa sześć teatrów. Pośród nich jeden jest prywatną sceną rodziny Branickich, ale pięć pozostałych ma pełne widownie przez okrągły rok nie licząc letnich wyczasów w Supraślu. Nie dziwi więc, że wielu artystów wiedeńskich kopiowało portrety aktorów *Chłopa milionowego*.

⁴⁰¹ Türflügelkarte [Karta z dwuskrzydłowymi drzwiami], 1826/30, Verlag Anton Paterno, Nr. 97, kolorowana akwaforta, 9,9 x 7,7 cm, w: Historisches Museum der Stadt Wien.

⁴⁰² Arkusze: Theater Costumes No. 5 – No. 7 z razem osiemnastoma figurami.
Blatt No. 5: Bustorius, Jugend, Ajaxerle, Aschenmann, Zufriedenheit, Hohes Alter
Blatt No. 6: Fortunatus Wurzel, Lorenz, Carl, Lottchen, die Zufriedenheit als Bauernmädchen, Fortunatus Wurzel als Kuhhirte
Blatt No. 7: Das Gefolge der Jugend;
rysunki: Moritz v. Schwind, litografie: Jacob Hyrtl, litografie piórkowe, kolorowane (Li. u.: Lith. u. zu haben bei J. Trentsensky in Wien), 22,5 cm x 35 cm, w: Wien Museum, Inv. Nr. 109.008/2, 4, 6.

Pisał o tych arkuszach m. in. Heiner Vogel (1925-2014) w książce o popularnych grafikach dla dzieci. Vogel, Heiner: *Bilderbogen, Papiersoldat Würfelspiel und Lebensrad, Volkstümliche Graphik für Kinder aus fünf Jahrhunderten*, Edition Leipzig, Leipzig 1981 i Zwiauer, Herbert: *Ferdinand Raimund Und das Wiener Theater seiner Zeit im Spiegel des Papiertheaters*, [in:] Grieshofer, Franz (Red.): *Papiertheater Eine Sonderausstellung aus Wiener Sammlungen*, II. Teil: *Ferdinand Raimund und das Wiener Theater seiner Zeit im Spiegel des Papiertheaters*, Katalog, Im Selbstverlag des Österreichischen Museums für Volkskunde, Wien 1986, s. 5 - 6.

⁴⁰³ Arkusz z portretem Therese Krones w roli Młodości –
Tytuł: Therese Krones; tytuł sztuki: Das Mädchen aus der Feenwelt oder der Bauer als Millionär; osoby biorące udział w wytworzeniu grafiki: Moritz von Schwind (artysta rysownik) (1804 Wiedeń - 1871 Monachium), Josef Kriehuber d.Ä. (grafik) (1800 Wiedeń - 1876 Wiedeń), Joseph Trentsensky (wydawca) (1794-1839), Ferdinand Raimund (dramaturg) (1790 Wiedeń - 1836 Pottenstein); bez datowania; opis: cała postać, stojąc; wymiary: 45,5 cm × 31,4 cm; materiał/medium/technik: papier / litografie / kolorowana; numer Invent.: GS_GPU7926 Theatermuseum Wien.

⁴⁰⁴ Wydawnictwo działało od lat czterdziestych XIX stulecia w Norymberdze. Por.: Walter Röhler, Walter: *Große Liebe zu kleinen Theatern; Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des Papiertheaters*, Marion von Schröder Verlag GmbH, Hamburg 1963, s. VI i 72.

⁴⁰⁵ Po wiedeńskich wydawcach grafiki wykorzystało wydawnictwo Rennera z Norymbergi (patrz wyżej), a później także inni anonimowi już wydawcy. W: Vogel, Heiner: *Bilderbogen, Papiersoldat Würfelspiel und Lebensrad, Volkstümliche Graphik für Kinder aus fünf Jahrhunderten*, Edition Leipzig, Leipzig 1981, s. 225.

⁴⁰⁶ Por.: Garde, Georg: *Theatergeschichte im Spiegel der Kindertheater; Eine Studie in populärer Grafik*, Borgens Forlag, Copenhagen 1971, s. 231.

⁴⁰⁷ Den behägigen Spaß am Rätselraten, am Entschlüsseln von Vexierbildern und Dechiffrieren von Wortspielen und Metaphern, Vergnügungen, die damals auch das Thema beliebter Gesellschaftsspiele sind, verdrängt eine direktere, buchstäblich mobilere Form des Witzes, als sich die Glückwunschkarte in ein regelrechtes Miniaturtheater verwandelt. Die „zierlichen, nickenden, bückenden und salutierenden kleinen Geschöpfe“, wie Goethe die possierlichen Akteure nennt, weisen offensichtlich auf die schon im 18. Jahrhundert in Schwung gekommene, nach 1820 ganz Europa erfassende Mode des Papiertheaters hin, die gerade in Wien, wo Trentsensky vielbegehrte Ausschneidebögen verlegt werden, ein höchst aktives Zentrum hat. W: Böhmer, Günter: *Sei glücklich und vergiß mein nicht, Stammbuchblätter und Glückwunschkarten*, Verlag F. Bruckmann, München 1973, s. 79. Osiemnastowieczny „szwung” i obejmująca „całą Europę” moda na teatr papierowy to licentia poetica autora zafascynowanego kartami noworocznymi i chcącego przydać teatrowi papierowemu zasięgu w czasie i przestrzeni.

⁴⁰⁸ Günter Böhmer kierował w latach 1966 – 1978 Puppentheatermuseum im Münchner Stadtmuseum.

⁴⁰⁹ W roku 1772 Wenzel Anton Książę Kaunitz, kanclerz państwa, utworzył k.k.freye, vereinigte Akademie der bildenden Künste (C.K. wolną zjednoczoną Akademię Pięknych Sztuk) łącząc wszystkie wiedeńskie szkoły artystyczne: k.k. Hof-Akademie der Maler, Bildhauer und Baukunst (C.K. Dworską Akademię Malarzy, Rzeźbiarzy i Sztuki Budowlanej), powstałą w roku 1726, k.k. Kupferstecherakademie (C.K. Akademię Rytowników), założoną w roku 1766, jak również Graveur- bzw. Erzverschneiderschule

(Szkolę Grawerów i Rytowników w brązie). Później przejęto także Commercialzeichenschule (Szkolę Kreślarzy). Dzisiejsza Akademia Sztuk Pięknych w Wiedniu jest kontynuatorką C.K. wolnej zjednoczonej Akademii. Por. Witzmann Reingard: *Freundschafts- und Glückwunschkarten aus dem Wiener Biedermeier*, Herenberg Kommunikation, Dortmund 1979, s. 178;

⁴¹⁰ Informację o podwiązkach podaje Yasmin Doosry: Doosry, Yasmin: „*Sie nach Würde zu beglücken, Wär' mein seeligstes Entzücken*“ *Freundschafts- und Glückwunschsбилlets des Biedermeier – Konfektionierte Gefühlwelten*, [in:] idem: *Käufliche Gefühle Freundschafts- und Glückwunschsбилlets des Biedermeier*, Mit einem Beitrag von Jutta Zander-Seidel: *Freundschafts- und Erinnerungensschmuck*, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 2004, s. 83.

⁴¹¹ Za: Schiller, Leon: *Miotelki warszawskie*, w: [idem]: *Droga przez teatr 1924 – 1939*, Opracował Jerzy Tymoszewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983, s. 423.

⁴¹² Schiller, Leon: *Miotelki warszawskie*, w: [idem]: *Droga przez teatr 1924 – 1939*, Opracował Jerzy Tymoszewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983, s. 423 - 424.

⁴¹³ Por. Schiller, Leon: *Miotelki warszawskie*, w: [idem]: *Droga przez teatr 1924 – 1939*, Opracował Jerzy Tymoszewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983, s. 422 - 423.

⁴¹⁴ *Chtop milionowy czyli dziewczyna zwiata czarownego*, Melodrama alegoryczna w 3 aktach z niemieckiego P. Rajmund, Przerobiona przez Józefa Damse Artystę dramatycznego Teatru Narodowego, z muzyką P. Drechsler. Warszawa, Drukiem A. Gałęzowskiego i Komp. przy ulicy Żabiej N^{er} 472, 1829. S. 111 – 112. Tekst opublikowano „Za pozwoleniem Cenzury Rządowej“.

⁴¹⁵ Schiller, Leon: *Miotelki warszawskie*, w: [idem]: *Droga przez teatr 1924 – 1939*, Opracował Jerzy Tymoszewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983, s. 425.

⁴¹⁶ Por. Schiller, Leon: *Miotelki warszawskie*, w: [idem]: *Droga przez teatr 1924 – 1939*, Opracował Jerzy Tymoszewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983, s. 422. Warto dodać, że w maju roku 1914 w Pałacu Spiskim w Krakowie Powszechny Związek Artystów zorganizował wystawę, na której Leon Schiller wspólnie z Franciszkiem Dudziakiem prezentował makiety i projekty scenograficzne do *Chtopa milionowego*. Por. Mała kronika życia i twórczości [w:] Schiller, Leon: *Na progu nowego teatru 1908 - 1924*, Opracował Jerzy Tymoszewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 13.

⁴¹⁷ Zwierkowski, Walenty: *Rys powstania walki i działań Polaków 1830 i 1831 roku skreślony w dziesięć lat po wypadkach na tułactwie we Francji*, Przygotował do druku wstępem, przypisami i indeksami opatrzył Władysław Lewandowski, Książka i Wiedza, Warszawa 1973, s. 25.

⁴¹⁸ Es gibt vier Dinge, die das große Fest bereits mehr als einen Monat vorher ankündigen: das Erscheinen der Duselsackspieler, die mit Gras, Moos und den *pastorelli* ausgestatteten Krippen, das Lärm der Böller, Knallfrösche, Raketen und ähnlicher Vertreter der pyrotechnischen Gilde, und die *trabacche* der *castagnari*, die aus Stangen und Laubwerk gefertigt sind, und an deren Wänden so viele Früchte, frische und getrocknete, aufgereiht sind, wie die Natur nur bieten kann. Diese Pavillone sind wie die antiken Tempel Tag und Nacht geöffnet, und am Abend zündet man Fackeln an, die zu einer leuchtenden Lichterkette werden. Torelli, V...: *Il Natale a Napoli*, in *L'omnibus pittoresco*, a. (rocznik) III, n. (zeszyt) 4, 24 dicembre 1840, s. 24; cyt. za: Ubbidente, Roberto / De Lucia, Vincenzo / Vanja, Konrad (Herausgeber): *Paradies der Kontraste Paradiiso die contrasti Die neapolitanische Krippe Il presepe napoletano*, Fotos von / fotografie di Jörg Hesse, Waxmann Münster / New York / München / Berlin 2003, s. 93 – 94.

⁴¹⁹ *Die Pantomime*: figury narysował Moritz v. Schwind, litografie wykonał Jacob Hyrtl, litografie piórkowe, kolorowane, arkusze ok. 23, 5 cm x 36 cm, ok. r. 1825. Na całość składało się 5 arkuszy *Theater-Costumes* (Bl. Nr. 19 – 23).

Bl. Nr. 19: Arlequin, Colombine, Pantalon, Pierrot, w: Wien Museum, Inv. Nr. 109 012/1;

Bl. Nr. 20: Chevalier, Bedienter des Chevaliers, Arlequin, Wirth, Colombine, Kellner, w: Wien Museum, Inv. Nr. 109 012/2;

Bl. Nr. 21: Arlequin, Colombine, Chin. Diener, Chin. Grosser, Chin. Tänzerinn, Chin. Tänzer, w: Wien Museum, Inv. Nr. 109 012/3;

Bl. Nr. 22: Pierrot, Arlequin, Colombine, Portier, Cosack, Arlequin, w: Wien Museum, Inv. Nr. 109 012/4;

Bl. Nr. 23: Pierrot, Stubenmädchen, Colombine, Arlequin, Doctor, Apotheker Junge, w: Wien Museum, Inv. Nr. 109 012/5.

Te typu komediowe związane są być może z parodią Bauernfelda *Die Verwiesenen*, którą napisał w roku 1825, parodią na temat kręgu Schuberta, którą nazwał próbą przedstawienia pantomimy w słowach. Diese Komödientypen stehen vielleicht in einem Zusammenhang mit der Parodie von Bauernfeld „Die Verwiesenen“, die er 1825 auf den Schubert-Kreis schrieb, und die er einen Versuch, die Pantomime in Worten darzustellen, nannte. *Die kleine Welt des Bilderbogens – der Wiener Verlag Trentsensky*, Katalog zur 50. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Karlsplatz 9. Juni bis 11. September 1977, Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, Wien 1977, s. 70.

Eduard von Bauernfeld (1802-1890) był austriackim scenopisarzem i znajomym Franza Schuberta.

⁴²⁰ Por. Catalogo della mostra *Fabbrica d'immagini gioco e litografia nei fogli della Raccolta Bertarelli* a cura di Alberto Milano con la collaborazione di Segio Ruzzier, Milano, Spazio Baj-Palazzo Dugnani, 13 magio – 13 luglio 1993, Vangelista Editori snc., Milano 1993, s. 24.

⁴²¹ *Pantins M. et M^{me} Polichinelle*, Pellerin, Épinal, litografia kolorowa, 29 cm x 39 cm, ok. lat 1886 – 1900, Imagerie d'Épinal N. 1354.

⁴²² *FANTOCCI. Il Sig.r Pulcinella e la Sig.ra Colombina N. 27*, Lebrun-Boldetti, Milano, litografia kolorowa, 29 cm x 40 cm, ok. lat 1902 – 1906, w zbiorach: *Raccolta Bertarelli*, Dono Tonini, VI-114.

⁴²³ Mógł być to na przykład arkusz: *Arlechino N. 36*, Lit. E. Macchi, Milano, litografia barwna, 40,5 cm x 30 cm, ok. lat 1902 – 1906, w zbiorach: *Raccolta Bertarelli*, Dono Tonini, VI-115.

⁴²⁴ War diese Form schon wesentlich billiger als die vollplastische Puppe, so gab der rührige Verlag J. und M. Trentsensky, dem wir noch oft hier begegnen werden, bald eine Art Volksausgabe heraus, indem er einfach die Figuren mit den verschiedenen Kleidungsstücken wie auf den Mandelbogen nebeneinander brachte. Das Kind brauchte nur die Teile auszuschneiden und eventuell auf Karton zu kleben und schon war die Puppe fertig. Ebenso wie beim Mandelbogen gab es zwei Ausgaben, eine kolorierte oder eine unkolorierte zum Selbstaussmalen. [...] Trentsensky gab aber diese ebenso wie seine übrigen Artikel auch bereits ausgeschnitten und aufgezogen in einem Holzkästchen heraus, so z. B. den kleinen Soldaten, das kleine Mode-Magazin, die Tänzerin Taglioni, die maskierte Dame und "Mode-Metamorphosen einer großen Dame, eine Figur mit 6 der neusten und brilliantesten Mode-Anzüge". Kaut, Hubert: *Alt-Wiener Spielzeugschachtel Wiener Kinderspielzeug aus drei Jahrhunderten*, Mit Beiträgen von Gabriele Folk-Stoi, Gertraud Wernigg und Christian M. Nebehay., Mit vielen Farbbildern und 130 Abbildungen., Hans Deutsch Verlag A. G., Wien 1961, s. 24.

⁴²⁵ Na arkuszu, z którego kostiumy powyciniała pewna duńska panienska znajdowały się: wielka toaleta, której śpiewaczka używała podczas koncertów pieśni, oraz kostiumy: Agaty (*Wolny strzelec*), Alicji (*Robert diabeł*), Marii (*Córka pułku*), Normy, Walentyny (*Hugenoci*), Donny Anny (*Don Giovanni*), Aminy (*Lunaticzka*) i dwie suknie Wielkiej (*Vielka*). Garde, Georg: *Theatergesichte im Spiegel der Kindertheater*, Eine Studie in populärer Grafik, Borgens Forlag, Copenhagen 1971, s. 210. Jak podawał Georg Garde, na początku lat siedemdziesiątych poprzedniego stulecia lalka przedstawiająca Jenny Lind oraz większość kostiumów znajdowały się w rękach potomków owej duńskiej dziwczynki.

⁴²⁶ Zur gleichen Zeit erschienen viele verschiedene ähnlich geartete Sätze – hauptsächlich in Frankreich und in Deutschland. Bekannt sind z. B. zwei verschiedene mit Fanny Elssler und einer mit der Taglioni, alle mit Kostümen aus den beliebtesten Auftritten der beiden Ballerinen. Auch die dänische Balletberühmtheit Lucile Grahn ist mit dabei. Jenny Lind erschien in mehreren Ausgaben. Garde, Georg: *Theatergeschichte im Spiegel der Kindertheater*; Eine Studie in populärer Grafik, Borgens Forlag, Copenhagen 1971, s. 210.

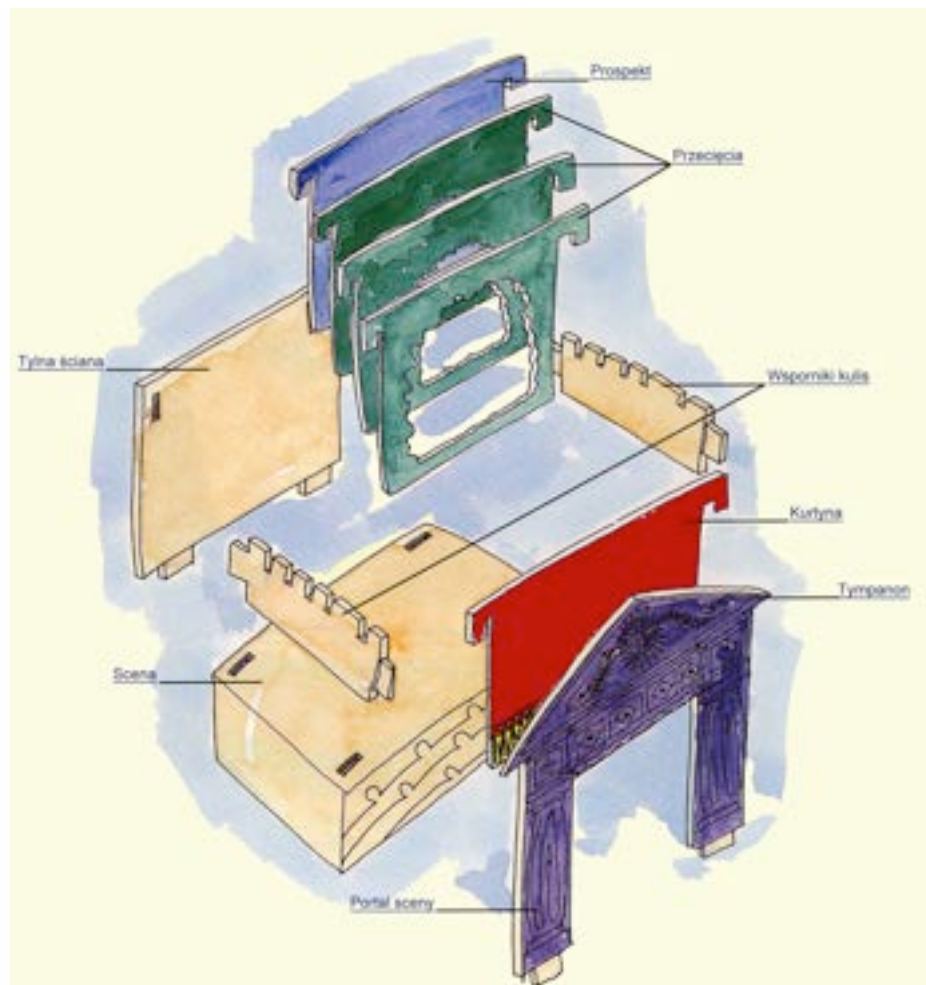
⁴²⁷ Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt przechowuje zbiór teatrów papierowych Waltera Röhlera. Są w tym zbiorze trzy figury przedstawiające Fanny Elssler (litografia kolorowa, 10,4 cm x 6,5 cm x 2,5 cm, ok. 1850 roku). Grubość figur wynika z przyklejonych z tyłu kawałków drewna zapewniających figurom stabilność.

⁴²⁸ Bei den drei Neuruppiner Verlagen *Gustav Kühn, Oehmigke & Riemschneider* und *F. W. Bergemann* beispielweise dürften es mehr als 200 verschiedene Bogen gewesen sein, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erschienen. Aufwendig gestaltet wurden vor allem Herrscherfamilien mit Ballkostümen und in Paradeuniformen. KV (Vanja, Konrad): *Ankleidepuppen*, [in:] Zettler, Hela / Reißmann, Bärbel (Gesamtkonzeption und Projektleitung): *Die grosse Welt in kleinen Bildern Berliner Bilderbogen aus zwei Jahrhunderten*, Katalog erscheint zur Sonderausstellung im Märkischen Museum vom 18. März bis 4. Juli 1999, Stiftung Stadtmuseum Berlin 1999, s. 82. Mając na uwadze *tachi-e*, odmianę teatru papierowego z Japonii warto wspomnieć arkusz graficzny z lalką do ubierania z roku 1897 wydrukowany w tym kraju. Osoba płci pięknej ujęta jest z przodu i od tyłu. Można było ją stroić w kimono i w suknię pochodzącą z kultury świata zachodniego (drzeworyt kolorowy 36, 5 cm x 24,5 cm, zdjęcie w: Böhmer, Günter: *Papiertheater*, Katalog zur Ausstellung der Puppentheatersammlung im Münchner Stadtmuseum, Februar / Juni 1977, Karl M. Lipp Druckerei und Verlag, München 1977, Abb. 40).

⁴²⁹ *The Princess Diana Paper Doll Book of Fashion*, zeszyt z ubraniami dla pary książęcej: suknia ślubna, galowy uniform wojskowy, strój do konnej jazdy oraz inne, Dover Publications, Inc., New York, USA, 1982, zeszyt 28 cm x 23 cm, egzemplarz w: Museum Europäischer Kulturen, Staatliche Museen zu Berlin, Nr ident. N (35 D) 131/2012

⁴³⁰ *Ronald Reagan Fashion Paper Dolls in Full Color*, Dover Publications, Inc., New York, USA, 1984, zeszyt 31 cm x 23,5 cm, egzemplarz w: Museum Europäischer Kulturen, Staatliche Museen zu Berlin, Nr ident. N (35 D) 136/2012

⁴³¹ Serial z USA: *Katy Keene*.



71. { SCHEMAT PODSTAWOWYCH CZĘŚCI SKŁADOWYCH TEATRU PAPIEROWEGO }

B(0). O BUDOWIE TEATRÓW PAPIEROWYCH

Teatr papierowy nie pojawił się na rynku wrażeń, jak *deus ex machina*. Modele budowli, teatry-miniatury, szopki malowane na papierze, osiemnastowieczne zabawki i rozrywki imaginariów popularnego w Europie, pośród nich „mechaniczny teatr sztuki” i *diorama teatrale*, a przede wszystkim splot różnorodnych i powiązanych ze sobą warunków materialnych, społecznych i ekonomicznych, jak i prądów duchowych, sprawiły razem, że ta forma gry, zabawy teatralnej mogła powstać i dynamicznie w ciągu XIX wieku – zwłaszcza w drugiej jego połowie - rozwinąć się.

B (1). Wstęp

Dekoracje teatrów papierowych, w części także ich konstrukcje, portale sceniczne, kurtyny, zapadnie, etc. naśladowały – co zostało już wspomniane – odpowiednie urządzenia osiemnastowiecznych (po części) i dziewiętnastowiecznych scen z teatrów *all'italiana*. Sceny z kartonu naśladowały także owoczesne teatry-modele. Nawet u końca wieku XIX nic właściwie w tych zapożyczeniach nie zmieniło się. Jednym z celów, jakie stawiali sobie inscenizatorzy¹ podczas tych dwóch stuleci było otoczenie widzów iluzją sceniczną.

Wystarczy wczytać się w [...] informacje rymowane w *Wyzwoleniu*, informacje dotyczące wszelkiej maszynerii scenicznej, a kogóż nie uderzy, jak po prostu zakochanym był Wyspiański w tej „wytwórni iluzji“, jaką każda większa scena chowa w swoich zapadniach, sznurowniach, „rynnach piorunowych“, kołowrotkach do czynienia wichru, w swoich tam-tamach, w swoich reflektorach, rampach, „kanałach“. Ilekroć na próbach czy w antraktach przedstawienia znalazł się w tym zaczarowanym dlań świecie, tyle razy znalazł się w najprawdziwszym dla siebie świecie.²

„Wytwórnia iluzji“ wywoływała szybsze bicie serca także u miłośników teatru z papieru. Machiny sceniczne, „rynnny piorunowe“, zapadnie, etc., a zwłaszcza cały fantastyczny świat z ich pomocą „wytwarzany“, mogły być źródłem wzruszeń, dawały radość estetyczną, z drugiej strony sugerowały grę z nią, z iluzją, która – by posłużyć się jeszcze raz sformułowaniem Ewy Bieńkowskiej – „przedłużała przestrzeń realną i podnosiła ją na wyższy poziom ważności“.³ Tak funkcjonowało to w malarstwie, w pudełkach osobiowości i także w malowanych dekoracjach dla sceny. Ten rodzaj gry był i jest bardzo wyraźny w teatrze papierowym, gdyż on, sugerując iluzję, wiódł zarazem przed oczy i obnażał jej reguły. Jak pokazują ryciny z połowy XIX wieku⁴ w pierwszych dziesięcioleciach istnienia teatru papierowego ani grający, ani obserwatorzy „gry w teatr“ nie skupiali się na tym, by akcja oglądana była wyłącznie przez „ramę obrazu scenicznego“, jak to wtedy miało miejsce na scenach wielu teatrów publicznych. Z czasem, w drugiej połowie stulecia, zwłaszcza pod jego koniec, dekoratorzy scen teatru papierowego zajęli się wysłanianiem kulis, całego zaplecza scenicznego.



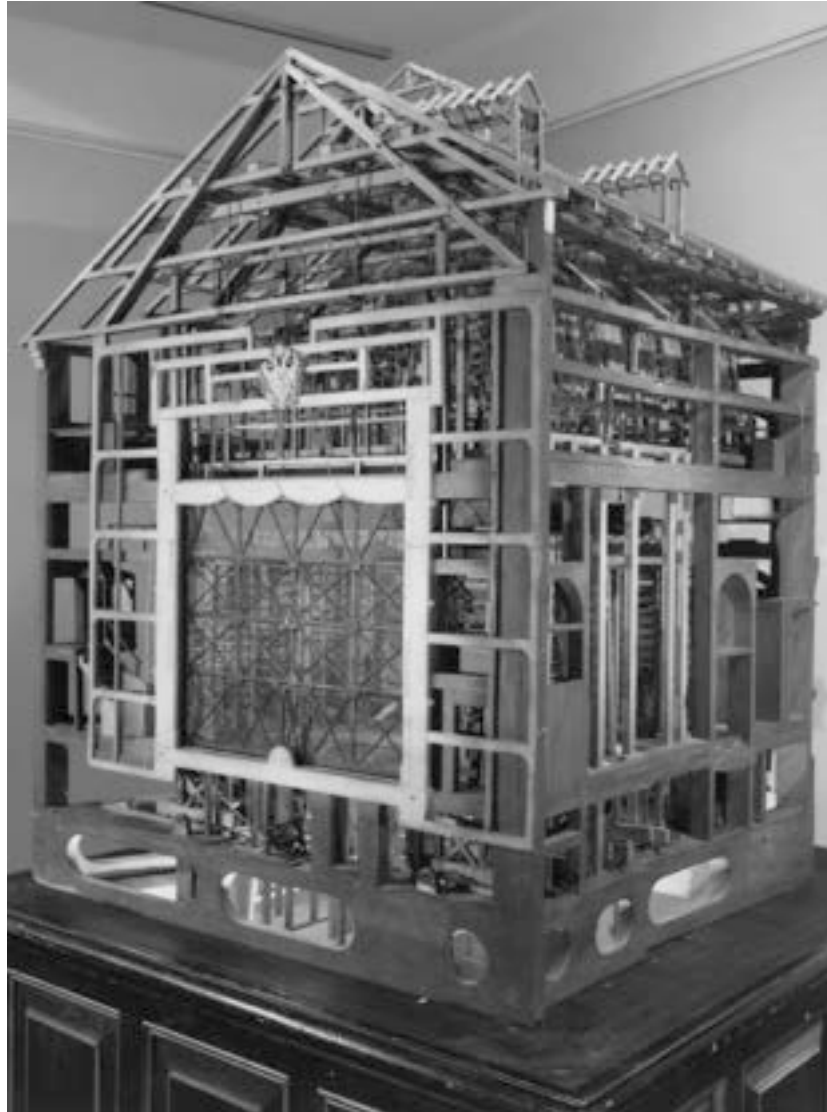
72. { WINCKELMANN & SÖHNE (BERLIN): Pokaz teatru papierowego dla dzieci, ok. 1860 r. }

Reżyserzy – perfekcyjniści domowych zabaw w teatr próbowali jak najlepiej tworzyć iluzję „wyższego poziomu“, ale różne elementy ich gry

teatralnej, choćby mechaniczny ruch figur, od razu brały wytworzoną iluzję w cudzysłów, dawały sceniczny efekt, który znacznie później nazwany został efektem obcości. Nie mówiąc o tym, że dłuższe niż na parę chwil znieruchomienie figur, podobnie jak ich mechaniczny ruch, niszczyły doskonałość iluzji. Na dobry ład artysta teatru, jak i każda osoba grająca, bawiąca się nie tylko teatrem, ale dowolnym obiektem, niezależnie od wieku, zawsze znajduje się w „najprawdziwszym dla siebie świecie” i jego prawdziwość razem z kreowaną iluzją, choćby ułomną, odbiera jako oczywistą. Miłośnicy teatrów papierowych nie byli i nie są wyjątkami.

Nim elementy scen z papieru można było nabyć w handlu, osoby chcące powtarzać w miniaturze spektakle widziane w teatrach miejskich musiały wykazać się sztuką improwizacji, by sceny z listewek, kartonu, papieru japońskiego, tektury, bibuły, papieru pakowego, etc. od początku do końca zaprojektować i budować samemu w domowych warunkach. Tak zapewne odbyło się to latem roku 1813 w pokojach zajmowanych przez rodzinę profesora Franza Gerharda von Kugelgena w Dreźnie. Z biegiem lat pozostawiano w domowych „wytwórniach iluzji” coraz mniej miejsca dla improwizacji. Wypierała ją powoli, ale skutecznie precyzja wykonania gotowych elementów małych scen wytwarzanych wedle projektów malarzy, rysowników, inżynierów. W roku 1878 Hugo Elm (1843-1900) wydał książkę *Der kleine Papparbeiter*. Jeden rozdział poświęcony jest w niej „wytwarzaniu figur teatralnych, kulis, półprzezroczystych prospektów, pożarów, wodospadów i tym podobnych”.⁵ W roku 1887 ukazało się broszura *Das Kindertheater*.⁶ Był to pierwszy na niemieckim obszarze językowym zbiór informacji o tym, jak w domowych warunkach stworzyć teatr z papieru od zbudowania konstrukcji aż do pierwszego uniesienia kurtyny. W następnym dziesięcioleciu pojawiła się praca *Jugend-Theater*,⁷ która miała ten sam cel. Na początku XX stulecia wyszedł jeszcze jeden podręcznik z precyzyjnym opisem, wedle którego można było zbudować własny teatr papierowy: *Das Kindertheater sein Bau und seine Einrichtung*,⁸ oraz broszura: *So baue ich mir ein Puppentheater*.⁹ Istnieje spory zbiór instrukcji budowania scen z kartonu zarówno w niemieckich krajach, jak i poza nimi. Autorzy polecali różne systemy konstrukcji scen, które na podstawie swoich doświadczeń albo lektury uważali za najlepsze. Poza faktyczną użytecznością tych podręczników, szczególnie interesujące jest to, że odradzała się w nich technika sceniczna z dawna stosowana przez machinistów w wielkich teatrach.

W tej części rozprawy przedstawione są wybrane elementy składowe (fot. 71) teatrów z papieru – domowych „wytwórni iluzji”, a także niektóre zabiegi „inscenizatorów” działających w sporej części kontynentu przy miniaturowych scenach u końca XIX i na początku XX wieku, czyli w szczytowym okresie obecności tych scen w rodzinnej Europie. Należy przyjąć, że metody opisane w przywołanych wyżej książkach były stosowane w większości powstających wtedy teatrów papierowych. Przy omawianiu kulis, prospektów, figur, etc. metody te są ze sobą porównywane. W miarę potrzeby przywołane będzie nowsze opracowanie Alana J. Allporta służące pomocą przy konstruowaniu scen z kartonu: *Model Theatres And How to Make Them*.¹⁰ Warto wspomnieć, że Victoria & Albert Museum na swoich stronach internetowych podaje, jak w prosty sposób zbudować scenę z papieru.¹¹ Podobnych, mniej lub bardziej pouczających instrukcji można znaleźć w sieci więcej.



73. { THEATERMUSEUM WIEN: ALTES BURGTHEATER (MODEL ARCHITEKTONICZNY)¹² }

B(2).

O IDEALE



74. { FERDINANDO GHELLI: TEATRO DELLA PERGOLA – MODEL (PRZEKRÓJ SCENY) }

EKSKURS: Teatro della Pergola – model (przekrój teatru)

Teatro della Pergola we Florencji był jednym z pierwszych, których widownie wyposażano w balkony z łóżami. Rzuty ścian zewnętrznych sceny i widowni podobnych teatrów wpisywane były zwykle w prostokąt, zaś rzut zabudowy wewnątrz sali teatralnej przybierał kształt owalu zbliżonego wyglądem do podkowy.¹³ Teatro della Pergola został wybudowany w połowie XVII wieku. Prawie sto lat służył dworowi florenckiemu i stał się przykładem dla wielu budynków, które z czasem z racji na ukształtowanie widowni, a zwłaszcza na rozmieszczanie łóż nawet na pięciu balkonach nazywano w Europie teatrami *all'italiana*. Balkony z łóżami odbijały pozycje, jakie widzowie zajmowali w hierarchicznie ustrukturyzowanym porządku społecznym.¹⁴ Wyrazem przywiązania w XIX wieku do sal typu włoskiego są ramy sceniczne wielu teatrów papierowych drukowanych w Wielkiej Brytanii i we Francji, a nawet we Włoszech.¹⁵ Widać na nich tak zwane łoże prosceniowe z siedzącymi w nich „damami całymi w piórach“. Umieszczano na tych portalach łoże jako *pars pro toto* całej widowni.¹⁶ Na sceny z papieru osoby biorące udział w przedstawieniach spoglądały nie z łóż, a siedząc w miejskim albo wiejskim saloniku, w pokoju, w izbie.

Teatro della Pergola w miniaturze, jego scenę (fot. 74) i widownię z łóżami, jak wyglądały w XVII stuleciu, zbudował Ferdinando Ghelli (1920-2016). Na wykonanie tego modelu – przekroju poprzecznego sceny i widowni scenograf ten potrzebował razem ze współpracownikami czterech lat pracy.

Pewna liczba dawnych modeli architektonicznych, w tym modeli teatrów, jak również teatrów-modeli (fot. 73) znalazła swoje miejsce w muzeach.¹⁷ Z działających obecnie scen bodaj najbardziej imponującym modelem może pochwalić się Opéra Garnier (fot. 98). Model w architekturze jak i w pozostałych sztukach pięknych¹⁸ oraz w sztukach przedstawiających jest uproszczoną trójwymiarową podobizną projektowanego obiektu w konkretnej skali.¹⁹ Tym samym model z zasady nie obejmuje wszystkich szczegółów mającego powstać oryginału, a tylko te, które wydają się istotne w ocenie twórcy modelu lub też mogą mieć znaczenie dla fundatora obiektu, pokrywającego zwykle również koszty modelu. Określenie: *modello*, jak i same miniatury architektoniczne w erze nowożytnej zostały wymyślone i rozwinięte na Półwyspie Apenińskim w czasach renesansu.²⁰

Andres Lepik:
Model architektoniczny jest środkiem prezentacji, (przedstawienia).

Drewniany model [bazyliki – Z. M.] św. Piotra można nazwać punktem kulminacyjnym historii modelu architektonicznego, po siedmiu latach budowy pod kierunkiem Antonia da Sangallo i przy wymiarach około siedmiu metrów długości i pięciu metrów wysokości jest on uważany za największy model, jaki kiedykolwiek zbudowano.²¹

Pracami nad wykonaniem modelu kierował Antonio da Labacco (1495-1570).²² Użyto w tych pracach drewna z jodły, z lipy, z wiązu, z topoli. Przy wyborze drewna jako materiału do budowy modeli w pierwszej fazie ich historii nie bez znaczenia mógł być fakt, że Giuliano da Sangallo (1445-1516)²³ jako czeladnik nauczył się stolarki i zapewne nie on jeden pośród twórców modeli przeszedł taką szkołę. Funkcje modelu architektonicznego od tamtego czasu do dziś prawie nie zmieniły się. Jego przeznaczenie było przede wszystkim użytkowe. Nie zapomniano wszelako, że wygląd i precyzja wykonania grały sporą rolę w dopomaganiu wyobraźni osób fundujących przyszłą budowlę i sam model, wobec czego był on bardzo pomocny w podejmowaniu stosownych decyzji. Nie zapomniano i o tym, że wygląd modelu miał wpływ na delectację podczas oglądania miniatury, przy zajmowaniu się nią, przy wprowadzaniu do projektu budowli korekt, przy omawianiu szczegółów architektonicznych, przy zgłębianiu ich tajemnic. Im lepiej model był (i jest) wykonany, tym większy miał (i ma) wpływ na decyzje oraz doznania estetyczne fundatora.

Od wielu lat architekci, stolarze, dekoratorzy, malarze, butaforowie, snycerze tworzyli i tworzą nie tylko miniatury pałaców, willi, świątyń, ale także modele teatrów oraz teatry-modele. Czym różnią się te ostatnie od modeli teatrów?

Model teatru powinien zachęcić fundatorów do szczodrości w szafowaniu groszem na mający powstać budynek ze sceną i dopomóc w jego projektowaniu, a za cel mieć ukończoną budowę.

Teatr-model powinien odtworzyć w pomniejszonej skali istniejącą już scenę, a nieraz i część widowni, bądź też „materializować” grę wyobraźni fundatora, służyć radości estetycznej osoby zamawiającej obiekt mający pozostać miniaturą, czasami przywoływać wspomnienia tej osoby, prawie zawsze mieć na celu zabawę, zabawę w teatr.²⁴

W tym fragmencie wypadnie poświęcić uwagę erupcjom wulkanu, ich wpływom na dekoracje teatralne oraz dwóm scenom-miniaturom:

- teatrowi-modelowi Hieronymusa van Slingelandta z Amsterdamu,
- teatrowi-modelowi rodziny Dalbergów z Mannheim.

Nie sposób liczyć obu scen do teatrów papierowych, a przecież obie pozostają niedoścignionymi wzorami dla teatrów z papieru i to jest powód zajęcia się tymi modelami. Oba wpisują się w historię modeli



75. { THEATER INSTITUUT NEDERLAND: TEATR-MODEL HIERONYMUSA VAN SLINGELANDTA }

architektonicznych. Oba można zaliczyć po równo i do sztuk pięknych, i do sztuk przedstawiających albo mówiąc inaczej do sztuk sceny.²⁵ Oba są ogniwami łańcucha ciągnącego się od modeli budowanych przez architektów oraz rzemieśników w czasie renesansu i później, także w barokowych czasach,²⁶ poprzez modele z korka, które tworzyli Antonio Chichi oraz Carl May (1747-1822),²⁷ aż do słynnych obiektów architektury Europy, świata, jakie są klejone z kartonu nawet obecnie, aż do teatrów z papieru i drewna, przy

których majsterkowali liczni miłośnicy od lat trzydziestych do końca XIX wieku i później.²⁸

Theater Instituut Nederland posiada obiekt nadzwyczaj – jak można sądzić – interesujący dla miłośników teatru, a szczególnie dla miłośników teatru papierowego (fot. 75). Jest nim miniaturowa scena, którą polecił wykonać w 1781 roku²⁹ baron Hieronimus van Slingelandt (1762-1829). Z czasem ten domowy teatr przypadł jego synowi Hieronimusowi Nicolaasowi van Slingelandt (1787-1844).³⁰ W roku 1781 baron nie mógł być wiedzieć, że za kilka lat żona urodzi mu syna i że ten zamówi kiedyś **dekoracje z wulkanem** w tle dla stojącego w domu teatru-modelu.

Wiek
bawiących się

Tu – gdy mowa o ojcu i synu – nasuwa się dobra sposobność, by zająć się w wielkim skrócie wiekiem osób bawiących się teatrami-modelami i teatrami papierowymi. Baron Hieronimus van Slingelandt siadając pierwszy raz przed własnym miniaturowym teatrem był młodzieńcem wkraczającym w dorosłość. Jego syn „obejmując w posiadanie“ domowy teatrzyk był mężczyzną w pełni sił. Wilhelm von Kugelgen majsterkując przy swoim teatrze z papieru w Dreźnie liczył sobie lat dziesięć i pół. Gilbert Keith Chesterton tworząc figurę smoka z papieru był w wieku,

w którym Johann Wolfgang von Goethe kończył pisanie *Cierpień młodego Wertera*. Stanisław Wyspiański rysując figury dla swojej sceny miał około trzynastu lat. Carl Orff (1895-1982) wystawiając w teatrze papierowym własną wersję *Robinsona Crusoe* skończył z pewnością lat dziesięć. Wolfgang von Dalberg (1750-1806) zamawiając teatr-model gotował się do świętowania pięćdziesiątych urodzin. George Speaight dawał spektakle teatru papierowego wiele lat, aż do osiągnięcia wieku emerytalnego, a także później. *Toy theatre* w całej jego dotychczasowej historii dostarczał radości osobom w wieku dziecięcym, młodzieńczym, dojrzałym, a nawet w starości. Posługując się nazwą z dawnych lat można zatem nadać teatrowi papierowemu miano: *Wesoły Teatr dla Dzieci w Słusznym Wieku*.³¹

Zmiana otwarta

Na miniaturowej scenie w Amsterdamie u końca wieku światła nie dawano przedstawień, choć miała ona po temu niezbędne urządzenia. Wiele lat wcześniej nim na tej domowej scenie pojawił się **prospekt z wulkanem**, rodzina barona i być może przyjaciele domu zadowalali się oglądaniem kulis i zmian oprawy scenicznej w swoistym „teatrze dekoracji”. Rozrywka taka mogła przyciągać, gdyż scena dysponowała, podobnie zresztą, jak „młodszy“ o dwadzieścia lat model z Mannheim, mechanizmami do zmiany otwartej.³² Na widzach urodzonych w XX wieku i później, nawykłych do filmowych efektów „przenikania” a zwłaszcza „szybkiego montażu”, zmiany otwarte nie robią takiego wrażenia, jakie zapewne wywierały na widzach z oświeconego stulecia. Im „przenikanie się obrazów” było wprawdzie znane z teatrów dostępnych publicznie, ale na scenach miejskich w trakcie wieczoru zmiany dekoracji kulisowych odbywały się co jakiś czas. Pomiędzy tymi zmianami grano, śpiewano, tańczono. We własnym domu baronostwo mogli liczyć na, żeby tak to ująć, nieustającą, powtarzaną po wielokroć „czarującą wymianę” obrazów, której dokonywał zatrudniony do tego personel, wymianę bez potrzeby zamykania kurtyny, bez wysłuchiwanie nie chcących skończyć się arii i oglądania wychodzących z mody tańców *alla turca*.³³ Kiedy, po kolacji albo po wypiciu herbaty, siadano przed teatrem-modelem, po uniesieniu kurtyny odsłaniał się *paese delle meraviglie*. Ogród przemieniał się nie wiedzieć kiedy w chłopską izbę, a tę mógł zastąpić pokój w zasobnym domu. Scena-model była do tego dobrze przygotowana. Dysponowała wysokim nadsceniem, a pod sceną zamontowany był walec składający się z odcinków o różnych, prawidłowo odmierzonych średnicach, którego obracanie z pomocą korby wprawiało w ruch wózki kulis. Jedne z nich opuszczały scenę z dekoracjami, inne w tym samym czasie na nią wjeżdżały, a prospekt zniknął w nadsceniu odsłaniając następny. Pasujące do kulis paludamenty opuszczano z nadscenia. Wszystkie te manewry wykonywane równocześnie sprawiały, że w ciągu kilku sekund³⁴ scena przeobrażała się i przedstawiała na przykład wiejską chatę, zaś poprzedzająca dekoracja wyobrażająca, jako się rzekło, ogród – zniknęła „za kulisami”. O takich zabiegach inscenizacyjnych, **o zmianie otwartej właściciele teatrów papierowych mogli tylko pomarzyć. Teatr-model z Amsterdamu pozostał w tej kwestii nieosiągalnym ideałem.** Wszelako kilka ze stosowanych w modelu amsterdamskim „chwytów inscenizacji” wytwórcom teatrów papierowych udało się powtórzyć, a nawet rozwinąć i osiągnąć zbliżoną doskonałość przedstawiania, jaką, dzięki personelowi, mógł cieszyć się baron van Slingelandt w swoim domu.

Zlecenie namalowania dekoracji budujących iluzję na miniaturowej scenie barona otrzymał Pieter Pietersz Barbiers (1749-1842). Dochowało się osiem zestawów kulis stworzonych przez niego w trakcie kilku lat. W roku 1781 powstały cztery zestawy, by grę w domu barona można było rozpocząć na dobre, wykonując dwie albo i trzy zmiany otwarte³⁵ i powtarzać je – jak można suponować – podczas jednego wieczoru *da capo al fine*, to znaczy do pełnego zadowolenia estetycznego i może nawet niejakiego przesytu wrażeń u widzów. Można domniemywać, iż z czasem, po dniach, przesyt mijał. Grę rozpoczynano od nowa. Zabawna koincydencja: na początku tego samego 1781 roku Philip James de Louthembourg w nieodległym od Amsterdamu Londynie pokazał dobranej publiczności podobną, choć większą, miniaturową scenę. Trzeba dodać, że ten dysponujący sporym doświadczeniem w pracach dla teatru artysta wzbogacił swoją zabawkę nazwaną przez niego *Eidophusikon* o obrazy półprzezryste i doskonałą, jak na możliwości sceny-modelu grę świateł. By wrócić do wątku – kolejne „obrazy” Pieter Barbiers młodszy namalował dla barona van Slingelandta rok później.³⁶ A po upływie kolejnych lat powstały jeszcze dwa zestawy kulis³⁷ i tak ulica w jakimś z tokańskich miast w mgnieniu oka mogła zmienić się w *Salę pałacową*, a *Więzienie w Las w porze lata* (fot. 76). Możliwe były dodatkowe atrakcje.



76. { THEATER INSTITUUT NEDERLAND: DEKORACJA *Las w porze lata* TEATRU BARONA HIERONYMUSA VAN SLINGELANDT Z ROKU 1782 }

Ruch fal

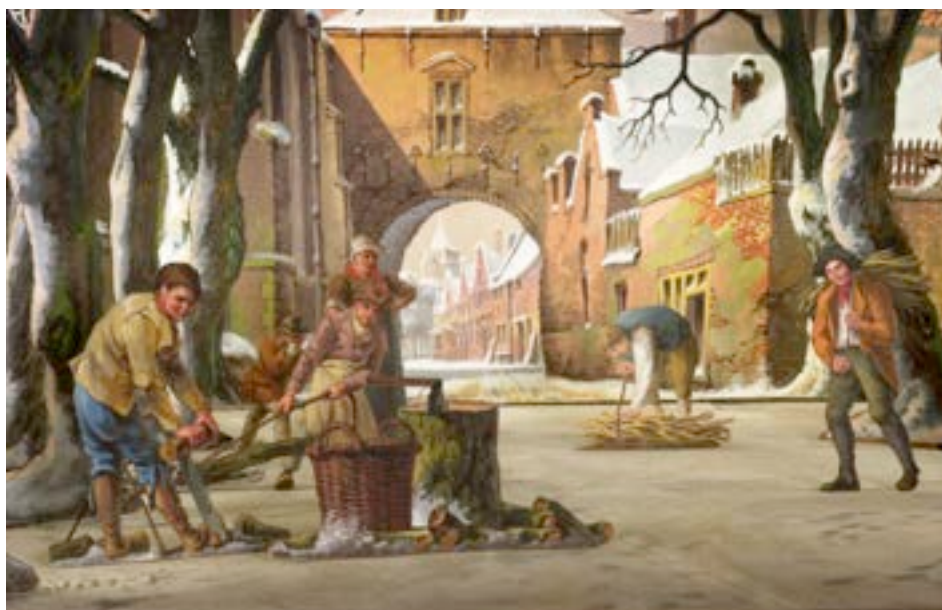
U brzegu lasu mógł rozpościerać się aż po horyzont widok na morze i na rozbijające się o brzeg fale. Sam brzeg ukryty był dyskretnie za fermem, a właściwie skryte było tam całe urządzenie wprawiające fale w ruch. Taki efekt inscenizacyjny oglądano chętnie od pokoleń na dużych scenach. Nie mogło go zabraknąć w miniaturowym teatrze barona. Dla osiągnięcia odpowiedniego wrażenia używano dziewięciu fal.³⁸

Niepodobna przecie, aby morze, reputacji swojej nie tracąc, nie różniło się w niczym od nikczemnego, gnijącego stawu i choć trochę przecie nie igrało.³⁹

Igrało jak się patrzy. W późniejszych latach, już w „stuleciu postępu“ z użyciem innego zestawu kulis możliwe było przedstawianie innych wód z pomocą tych samych fal. Z głębi dekoracji przedstawiającej grotę, z wejścia do niej rozpościerał się widok na rzekę, choć nie można wykluczyć, że artysta zamierzył aranżować nie rzekę, a jezioro albo fiord. Na jego (jej?) drugim brzegu piętrzyły się skały, a przy samej wodzie w samotności rosła sosna. Widok ten odsłaniał się po uniesieniu prospektu z wodospadem. Patrząc na tak ujęty przez artystę krajobraz widzowie miniaturowego teatru mogli cieszyć się wypiętrzającymi się falami, atakującymi wejście do groty. **Efekt ruchu fal na jeziorze (albo w fiordzie?), a nawet ruch fal wzburzonego morza⁴⁰ był pokazywany jakiś czas później także w dobrze wyposażonych teatrach papierowych podobnie jak to miało miejsce na scenie-modelu z Amsterdamu, wszelako i ten zabieg inscenizacyjny z teatrzyku domowego barona van Slingelandt pozostał – jeśli idzie o wykonanie – niedoścignionym ideałem dla entuzjastów scen z papieru.** Kilkadziesiąt lat po wprawieniu w ruch malowanych fal amsterdamskiego teatru-modelu można było wszelako „ku wielkiemu zdumieniu spektatorów“ na papierowej scenie przedstawiać wiarygodnie „statek pomykający wśród lekko wzburzonych bałwanów“.⁴¹

Padą śnieg

Teatr dekoracji przypadł rodzinie i przyjaciółom barona do gustu.⁴² Po trzydziestu latach syn fundatora teatrzyku, Hieronymus Nicolaas van Slingelandt, zlecił przygotowanie nowych kulis, choć powierzył te prace, jak również troskę o starsze dekoracje, innemu już artyście. Był nim François Joseph Pfeiffer jr. (1778-1835).⁴³ Z jego ręki pochodzi sześć



77. { THEATER INSTITUUT NEDERLAND: FRAGMENT DEKORACJI *Las w zimie* TEATRU BARONA HIERONYMUSA VAN SLINGELANDT Z ROKU 1824 }

dochowanych do obecnego czasu zestawów dekoracji kulisowych. W roku 1823 została namalowana *Grota*.⁴⁴ Następny rok przyniósł trzy dekoracje, w tym *Forum Romanum*,⁴⁵ zaś kolejny – *Salę orientalną*.⁴⁶ Do zmian otwartych dokonywanych w miniaturowym teatrze około Bożego Narodzenia dobrze pasowała dekoracja *Grota* przeobrażająca się w *Las w zimie*. Pod konarami drzew pokrytymi śniegiem ustawiano figury

robotników leśnych zajmujących się cięciem i zbieraniem drewna na opał (fot 77). Do całości „obrazu“ brakowało jedynie prószonego śniegu. We



78. { THEATER INSTITUUT NEDERLAND:
DEKORACJA *Las w zimie* TEATRU BARONA
HIERONYMUSA VAN SLINGELANDT Z ROKU 1824 }

fragmencie filmu-video, który udostępnia Theater Instituut Nederland⁴⁷ zaprezentowano, jak mógł wyglądać dawnymi laty teatralny efekt opadających na ziemię śnieżynek. Imitowały je trociny. W późniejszych latach stulecia parowców wytwarzano tak dużo papieru, że trociny mogły być zastąpione strzępkami bibułki, więc

lżejszym, a równie tanim materiałem dla znacząco

silniejszego rezultatu i co za tym szło – wrażenia.

Tym sposobem **gry teatru**

papierowego, przynajmniej od końca lat osiemdziesiątych XIX stulecia, mogły bawić widzów pełniejszym złudzeniem sypiącego śniegu niż to, które osiągnano w miniaturowym teatrze z Amsterdamu. Hugo Elm, a za nim Max Eickemeyer wskazywali, jak ten efekt w „wytwórni iluzji“ osiągnąć postępując się właściwie przygotowanym „materiałem”.

Materiał składa się z drobnych kawałków bibułki. Są one cięte nożyczkami w taki sposób, że najpierw sporządzana jest duża liczba podłużnych pasków o szerokości około jednego milimetra, a następnie paski te są ponownie cięte na bardzo małe kawałki. Jeśli chodzi o samo padanie śniegu, dogląda się tego, by nie od razu rozsypywać na scenę całą masę płatków śniegu, ale najpierw pozwala się zsunąć kilku pojedynczym płatkom i dopiero potem występuje się z ich dużą ilością.⁴⁸

Szło więc nie tylko o dobrze wykonane „śnieżynki“, ale i o poprawną inscenizację. Wracając zaś do pierwszych dziesięcioleci wieku elektryczności, parowców, wystaw światowych, wracając do „teatru malowania“ baronostwa, stwierdzić trzeba, że na lata nastąpiła w nim przerwa, jeśli idzie o nowości. **Właśnie w owym czasie, w drugiej połowie lat dwudziestych XIX wieku nastąpiły pierwsze sezony obcowania wybrańców od Londynu po Wiedeń z nową atrakcją domowych gier i rozrywek – teatrem papierowym.**

Kolejną (z zachowanych) dekorację François Josepha Pfeiffera, tym razem **z wulkanem w tle**⁴⁹ przyniósł dopiero rok 1831. Ten „wybuchowy“ prospekt stanowi doskonałą okazję do ukazania (po raz kolejny i pewnie nie ostatni), jaką siłę wrywu może mieć teatr w społecznościach z zadawnionymi konfliktami. Przeczucie tego wpływu pojawiło się już pod koniec XVIII wieku, stojąc pod gwiazdą rewolucji w Paryżu i powiązań między widowiskami teatralnymi a wydarzeniami natury politycznej.⁵⁰ Przede wszystkim zaś jest to **dobra sposobność do podjęcia wybranych związków między dużymi i miniaturowymi scenami, w tym scenami z papieru.** W następującym tu ekskursie przyjdzie zatoczyć łuk między latami dwudziestymi i osiemdziesiątymi XIX stulecia.

A. Paryż

W lutym roku 1828 w Paryżu dano premierę opery *Niema z Portici*, którą skomponował Daniel-François-Esprit Auber (1782-1871).⁵¹ Była to pierwsza *grand opéra*,⁵² z właściwym temu gatunkowi rozmachem, z odważnymi, a nawet ryzykownymi efektami scenicznymi, sukces teatru oraz twórców.⁵³ Dekoracje zaprojektował Pierre-Luc-Charles Cicéri (1782-1868). W finale przedstawienia widzowie oglądali wystrzelające w niebo płomienie i **jęzory lawy spływające z Wezuwiusza** (fot. 79).

Wybuch stanowił naturalnie „clou” widowiska. [...] „Uderzenia tam-tamu, grzmoty, odgłosy niby z młyna, warkot, wszystko to zadziało równocześnie, a tuż przed spuszczeniem kurtyny posypią się ze sznurowni na tył sceny, od Wezuwiusza aż po stopnie pałacu, kamienie różnej wielkości”.⁵⁴

Podobnego zabiegu inscenizacyjnego użyto trzy lata wcześniej na scenie teatru San Carlo w Neapolu w inscenizacji opery *L'ultimo giorno di Pompei* Giovanniego Paciniego (1796-1867). Paryżanie już od jakiegoś czasu mogli cieszyć się wybuchowym spektaklem natury, wprowadzie nie w teatrze, a w Dioramie, przedstawiającej „godne uwagi okolice i słynne budowle” z różnych stron świata.⁵⁵ Jeszcze wcześniej erupcjami wulkanu spod Neapolu bawił mieszkańców Berlina Optisch-Mechanisches Theater Wilhelma Ernsta Gropiusa⁵⁶ i nawet w Warszawie, wolnym krokiem podążającej za stolicami Europy, w półtora roku po prapremierze *Niemy z Portici* i po inscenizacjach tej opery między innymi w Wiedniu oraz Berlinie, Antonio Sacchetti (1790-1870) w „Gabinecie Topograficznym w Salach Redutowych przy Teatrze narodowym znajdującym się okazywał” od połowy września 1829 roku



79. { PIER-LUC-CHARLES CICÉRI: PROJEKT DEKORACJI DO *Niemy z Portici* }

Diorama Neapolu wraz z ruchomym wybuchem *Wezuwiusza* w chwili najgwałtowniejszej *Explozji* w roku 1822 wydarzonej, z którego wypływająca lawa w ognisty potok zamieniona niszcząc wszystko w swoim przechodzie, wypływa na powierzchnię w bardzo znacznej rozciągłości morza. Dwa światła odmienne Xiężyca i ognia wybuchającego z *Wezuwiusza*, za pomocą *mechaniki* [...], iak najwierniej naturę naśladowującej, nieomylnie Prz: Publiczność zachwyci.⁵⁷

Warto zwrócić uwagę: **(a)** na miejsce pokazów, czyli teatr, **(b)** na „ruchomość wybuchu”, czyli tak upragniony przez „oświeconą publiczność” oczekującą coraz to nowych wrażeń, ruch w obrazach „najwierniej naturę naśladowujących”, z pozorami rzeczywistych erupcji i

(c) na „dwa światła odmienne Xiężyca i ognia wybuchającego z *Wezuwjusza*“ – czyli zmianę oświetlenia charakterystyczną dla widowisk z transparentami, dawanych na scenach i scenkach z mechanizmem *theatrum mundi* albo inną „mechaniką“. Mechanika w „instalacjach“ wywodzących się z pudełka osobliwości z ich aurą wynikającą ze zbliżenia sztuk pięknych ze sztukami przedstawiającymi,⁵⁸ mechanika ta mogła wszelako sprawiać kłopoty, czego doświadczał jej „wynalazca“, dekorator i machinista,⁵⁹ rodem weneccjanin, osiadły w Warszawie.

Z otwarciem [...] Diorama, zmiana godzin do widzenia tak widoków Kosmoramicznych, iako też *Wezuwjusza*, jest oznaczona od godz: 5 do 8 wieczorem, a to z przyczyny Mechaniki która niemoże być w ciągłym ruchu, gdyż wymaga ciągłej obecności iej właściciela. Antoni Sachetti.⁶⁰

Pisana z szacunkiem, z dużej litery „Mechanika“ tego widowiska, które „nie było ani teatrem, ani malarstwem, ale ściśle łączyło się z obu tymi rodzajami sztuki“, ta „mechanika“ wprawiająca elementy inscenizacji w „ciągły ruch“ nie była na tyle sprawna, by mogła być pozostawiona bez nadzoru, co wskazywałoby na jej eksperymentalny, nie całkiem dopracowany charakter. Wiek „technicznego postępu“ był jeszcze młody.

Niema z Portici
Pierwsze realizacje (wybór)
1828 Paryż Rudolfstadt
1829 Wiedeń Berlin Brunszwik Lipsk
1830 Bruksela
1831 Warszawa

Wracając do teatru sensu stricto: by mechanika i obrazy półprzezryste w paryskiej operze jak najlepiej wypełniały swoje powinności podczas premiery zimą roku 1828, jak i podczas dalszych spektakli, Pierre-Luc-Charles Cicéri podpatrywał erupcję *Wezuwiusza* w dekoracji do finału opery *Pacinięgo* granej od roku 1827 w Teatro alla Scala, dekoracji, której autorem był Alessandro Sanquirico (1777-1849).⁶¹ Nim twórcy scen papierowych zaczęli kopiować pomysły inscenizatorów z wielkich teatrów, ci przypatrywali się pracom konkurentów z bliższej i dalszej okolicy a także z zagranicy. Potem co ciekawsze rozwiązania inscenizacyjne, z niewieloma zmianami albo i bez nich, stosowali we własnych pracach. Cicéri był daleko nie pierwszym z podpatrywaczy. Za nim poszli inni artyści oraz **widzowie nie syci erupcji wulkanu**, których to widzów jęzory lawy *Wezuwiusza* wciąż od nowa przyprawiły o dreszcze. Te oczekiwania publiczności doskonale odczytali libreciści *Niemej z Portici*. Erupcji oczekiwano, na nią cieszą się w teatrach (i nie tylko) w tym samym mniej więcej czasie w różnych miejscach Europy: w Neapolu, Paryżu, Brukseli, Wiedniu, Amsterdamie, Warszawie oraz innych europejskich miastach.

Grand *opéra* w swej istocie, w chwytach dramaturgii została, bardziej niż przez kogokolwiek innego, zdefiniowana przez Eugène'a Scribe'a (1791-1861). Istnieje karykatura przedstawiająca dramaturga piszącego gęsim piórem, siedzącego przy kantorku.⁶² Za jego plecami na litografii widać szuflady z napisami: „zabawne sytuacje“, „mocne sytuacje“, „kalambury“, „zakończenia“, „zabawne komentarze“, „wersy“, „efekty“. Właśnie do szuflady z napisem „efekty“ sięgnęli Germain Delavigne (1790-1868) i Eugène Scribe pracując nad końcową sceną *Niemej z Portici*. W dobrze obliczonej strategii literackiej użyli mocnych obrazów i efektów

dźwiękowych: wystrzelające w niebo płomienie, grzmoty wybuchu, sypiące się na scenę kamienie, etc. – choć w żadnym innym punkcie libretta wulkan nie odgrywa najmniejszej roli. Jego wybuch nie należał do akcji, ale był znakiem. Tylko czego? Wciąż uśpionego rewolucyjnego potencjału ludzi uciskanych, gotowych do zrywu, czy uwolnionych już, destrukcyjnych sił wojny, sądu Bożego, ślepego losu? Cokolwiek to było, finałowy obraz rzucającej się w otchłań Fenelli i pochłaniającego wszystko ognia pozostawiał silne wrażenie, którego znaczenie trzeba było samemu odkryć po zapadnięciu kurtyny. Wybuch pozostawał zagadką i przyciągał widzów, a z czasem i widzów teatrów z papieru!

Także krytyka podnosiła, że wprawdzie erupcja Wezuwiusza to robiący wrażenie efekt inscenizacyjny, który wcześniej nader rzadko oglądano na scenie, jednakże ma on niewielki związek z akcją opery. Marie-Antoinette Allévy-Viala postawiła w „wybuchowej sprawie“ kropkę.⁶³ Jak by na sprawę nie patrzeć, twórcy sto lat wcześniej zapewne nie zaprzęтали sobie głowy rozważaniami nad logiką wydarzeń scenicznych. Liczył się efekt. Ten został osiągnięty. Publiczność garnała się do teatru.

B. Wiedeń

Podobnie zresztą rzecz miała się rok później w Wiedniu. Rolę tytułową w k. k. priv. Theater in der Josefstadt grała tancerka Fanny Elßler. Należy o tym wspomnieć, gdyż nie mały wpływ na figury teatrów papierowych miały litograficzne portrety artystów sceny. Dzięki takim obrazkom publiczność garnała się nie tylko do dużych scen, ale i do teatrów papierowych. We wrześniu roku 1832 czytelnicy „Wiener Theaterzeitung” przywiązani już od kilkunastu lat do zbierania portretów aktorek w kostiumach, mogli oglądać jedną z takich podobizn dołączoną do gazety, a przedstawiającą młodzieńką balerinę w roli uprowadzonej i uwiedzionej Fenelli (fot. 80).



80. { JOHANN CHRISTIAN SCHOELLER:
FANNY ELSSLER JAKO FENELLA }

Za jakiś czas w zakładzie litograficznym Matthäusa Trentsensky'ego zostaną wydane figury i dekoracje teatru papierowego z serii Mignon-Theater do *Niemej z Porticj*, o czym niebawem.

C. Bruksela

Teraz wypadnie cofnąć się w czasie. Był rok 1830. W Paryżu nastąpiły *les Trois Glorieuses*, jak owe dni nazywa spora część Francuzów, mając na myśli trzydniową rewolucję.⁶⁴

Stendhal spędził te trzy dni w domu, pogrążony w lekturze *Memoriału ze św. Heleny*, biblii czcicieli Napoleona.⁶⁵

Charles X Philippe (1757-1836) 2 sierpnia wsiadł do karety i z wojskiem odjechał w stronę Cherbourg, a stamtąd – już nie w karecie i bez wojska – odpłynął w stronę Edynburga. W nieodległej od Paryża Brukseli⁶⁶ w środę 25 sierpnia Théâtre de la Monnaie prezentował *Niemą z Portici*.

Lipcowe wydarzenia [w Paryżu – Z. M.] odbiły się też szerokim echem w Belgii, frankofońskich dawnych Niderlandach Austriackich, które zostały wcielone do królestwa Holandii przez kongres wiedeński. Niepopularne rządy holenderskiego protestanckiego monarchy, Wilhelma I, wywoływały w tych katolickich prowincjach głęboki niesmak. [...] władze holenderskie na wszelki wypadek odwołały obchody urodzin króla Wilhelma, przypadających na 25 sierpnia. Ten akt rażącego tchórzostwa ośmielił miejscowych patriotów.

W drugim akcie przedstawienia usłyszeli oni ze sceny słowa, które ich poruszyły:

Zbawieniem śmierć, kiedy przemoc uciska.
I cóż niewolnik do stracenia ma?
Przyszedł już czas; jarzmo niech pryska!
niech przywłaszczyciel zemstę naszą zna!
Miłości święta ojczystej ziemi!
odwadze naszej dodawaj sił!
ten kraj nas dziećmi zowie swojemi,
ah spraw! by przez nas wolnym był.⁶⁷



81. { HENRI HENDRICKX: *Niema z Portici*, SPEKTAKL W BRUKSELI 25 SIERPNIA 1830 }

Po tym duecie Mazaniella (głównego bohatera) i jego druha Pietra:

[...] widzowie obecni na brukselskim spektaklu [...] nagrodzili arię [nie arię, a duet – Z. M.] *Amour sacré de la Patrie* (Święta miłości ojczyzny) szaleńczym aplauzem, a potem spontanicznie odśpiewali *Marsyliankę*. Następnie, w nastroju radosnego podniecenia, wylegli z teatru na ulice, na których zgromadzony tłum zamienił się w motłoch, atakujący instytucje rządowe i zdzierający monarsze insygnia. Królewskie wojsko ewakuowało się z miasta, zostawiając je pod opieką straży obywatelskiej, a tu i ówdzie pojawiły się czarno-żółto-czerwone flagi Brabancji.⁶⁸

Należy podać w wątpić opuszczenie sali teatru przez widzów nim wybrzmiały oklaski na zakończenie spektaklu. Delektacja, jakiej dostarczały płomienie i

grzmoty Wezuwiusza w finale *Niemej z Portici* (fot. 81) nie mogła ustąpić choćby najbardziej emocjonującym rozruchom na ulicach. Poza wszystkim widzowie zapłacili za cały spektakl.⁶⁹ Zrywanie monarszych insygniów musiało poczekać – nie powinno było mącić brukselczykom przyjemności oglądania wybuchu bodaj czy nie bardziej efektownego niż wybuch rzeczywisty. Do rozruchów zabrano się więc po oklaskach. Podobno tłum ograbił redakcję niepopularnego dziennika „Le National”, zdemolował dom właściciela gazety oraz domy szefa policji i ministra sprawiedliwości.⁷⁰ Wilhelm I nie chciał dać za wygraną. Sądził, że uda mu się zdusić ruchawkę z pomocą wojska.

To się jednak nie udało, Bruksela obroniła się w walkach ulicznych (23-26 IX), wkrótce zaś potem większa część Belgii była wolna. Złożony z liberałów i katolików rząd prowizoryczny proklamował 4 października 1830 r. niepodległość Belgii.⁷¹

Być może jeszcze w sierpniu, a już najpewniej w październiku do domu barona Hieronymusa Nicolaasa van Slingelandta dotarła wiadomość o erupcji wulkanu w Brukseli i o wydarzeniach, jakie miały miejsce po spektaklu w la Monnaie.

D. Warszawa

Tej jesieni spokój panował w Warszawie, stolicy innego królestwa ustanowionego nota bene w Wiedniu przed piętnastu laty, którego władca rezydował na stałe w mieście nad Newą. Nadszedł listopad, dla Polaków (jak miało się okazać) niebezpieczna pora. Wilhelm I z odległych Niderlandów liczył na zbrojną interwencję rosyjsko – pruską w zbuntowanej Belgii. Ogłoszenie w warszawskich gazetach o mobilizacji wojska, które miało ruszyć przeciwko Belgom i obawa przed aresztowaniami wzburzyły słuchaczy ze Szkoły Podchorążych.⁷²

Godzina zemsty wybiła, do broni! – zawołał Piotr Wysocki. Było to 29 listopada 1830 roku około godziny siódmej wieczorem [...]. Głos podporucznika grenadierów gwardii pieszej polsko-carskiej przeszył wskroś serca walecznych podchorążych, którzy chwyciwszy za mordercze żelazo zaczęli walczyć z olbrzymem Północy.⁷³

„Okolo godziny siódmej wieczorem“ tego dnia okiennice wielu stołecznych domów były już zamknięte, ale niektórzy mieszkańcy Warszawy zasiadali w niedawno otwartym teatrze.

Poprzedzając przybycie podchorążych do miasta, oficer Dobrowolski wpadł na Mały Teatr Polski Rozmaitości na Krakowskim Przedmieściu blisko bernardynów będący i zrobili wielkie zamieszanie zawołaniem: Do broni! Rewolucja!⁷⁴

Dawano w Rozmaitościach tego dnia *Bankructwo partacza*, komedio-operę w jednym akcie, a po antrakcie miano grać dwa inne utwory łatwe lekkie i przyjemne.⁷⁵ Do tego jednak nie doszło.⁷⁶

– Pełno oficerów moskiewskich bawiło się wówczas widowiskiem na scenie polskiej, tych natychmiast aresztowano i może by ich gorszy los spotkał, gdyby gen. Chłopiccki nie był ich ratował, a przyczyniwszy się do ich ocalenia zniknął wkrótce.⁷⁷

Do późniejszych relacji na temat zdarzeń owego listopadowego

wieczoru bardziej niż *Bankructwo partacza* odpowiednia byłaby naturalnie opera Auber'a, ale warszawianie mieli tego roku mniej szczęścia niż mieszkańcy Brukseli, nie wspominając już o roku następnym. Poza wszystkim „scena teatrzyku“ Rozmaitości nie miała dość przestrzeni dla wielkich oper. Niecały miesiąc później mieszkańcy Warszawy zaczęli wznosić okopy, 20 grudnia wszyscy artyści Teatru Narodowego udali się w tym celu na Pragę. Pracowali od godziny dziewiątej rano do zmierzchu.⁷⁸

Wszelako w karnawale roku 1831 warszawianie, mimo nadzwyczajnego stanu, mieli sposobność obejrzenia kilka spektakli sporego fragmentu *Niemiej z Portici* „tyle przez publiczność pożądanéj i oczekiwanej tak długo“. W Warszawie, inaczej niż w Brukseli, nie tyle przedstawienie operowe przyczyniło się do wybuchu powstania, ile wybuch powstania umożliwił wystawienie, zakazanej wcześniej, *Niemiej z Portici*. Premierą fragmentów dano w sobotę 15 stycznia. W omówieniu spektaklu uniesienia rewolucyjne sprzed niewielu tygodni zostawiły ślad.

[...] Warszawa niewidząc jeszcze *Nieméj*, w pamiętnej nocy d. 29 listopada, tak dobrze powtórzyła koniec trzeciego jéj aktu, że im samym [„Roźnieckiemu⁷⁹ i spółce“ – Z. M.] o mało nie dostała się w udziale rola hiszpańskich żołnierzy przez Mazaniella i towarzyszków jego wyróżnionych, - co, nawiasem mówiąc, wielka szkoda, że nie nastąpiło.⁸⁰

Po tych zdecydowanych słowach bezimenny sprawozdawca, który napisał w swym tekście, że widział spektakle *Niemiej* w Paryżu, Wiedniu, Berlinie, podnosił talent wykonawczyni roli tytułowej – panny Palczewskiej. Pierre-Luc-Charles Cicéri pojechał swego czasu do Mediolanu, by podpatrywać tamtejsze dekoracje wyobrażające Neapol i okolice, zaś panna Antonina Palczewska (1807-1850) w celu „dokładnego wyuczenia się roli Fenelli“, zaopatrzona w środki na prezenty i opłacenie akompaniatora, wiosną roku 1830 wybrała się do Berlina.⁸¹

Co zaś do wystawienia *Nieméj* na naszym teatrze, to jak wiele innych rzeczy u nas, dowiodło, że wiele mamy dobrych chęci, więcej często niżeli możliwości.⁸²

O Wezuwiuszu nie padło w omówieniu ani słowo, bo rzecz kończyła się na trzecim akcie. „Kurjer Warszawski“ podnosił zasługi Antonia Sacchetti'ego, „malarza dekoracji“.

Wystawa nader świetna, dekoracje P. *Sachetego* godne najpierwszych Teatrów Europy.⁸³

Pewnie mało kto z widzów drugiej premiery *Niemiej z Portici* w Teatrze Narodowym granej 3 maja pamiętał szczególny dzień maja sprzed czterdziestu lat, ale data premiery całości opery została ustalona nieprzypadkowo. Pewnie i dlatego, by „późnym wnukom“ przywieść do świadomości odległy „dzień rewolucji“ majowej.

W Warszawie i na przedmieściach, obchodzono częściowo z wielką uroczystością, pamiątkę 3go maja. Bez żadnych ogłoszeń, z własnej woli, zamknięto sklepy, a wieczorem oświetlono miasto. W teatrze narodowym, dano operę ulubioną: *Niema z Portici*, z pięciu aktami. Natłok był niezmierny.⁸⁴

Przedstawienie trwało ponad cztery godziny.⁸⁵ Strofy – wśród wielu innych – na które szczególnie czekali i starzy, i młodzi, dały się słyszeć już w II akcie.

MAZANELLO.
Oswobodzę ten kraj;
wy wspierajcie mój cel.
BORELLA.
Ah! Oswobodź nam kraj;
my wspieramy twój cel.
CHÓR.
Oswobodzić ten kraj,
to jedyny jest cel.⁸⁶

Skąpość doniesień po drugiej premierze *Niemiej* mogłaby wskazywać, że wybuchy, których świadkami byli obywatele Królestwa i dawnego Wielkiego Księstwa zmagający się od kilku miesięcy z „olbrzymem Północy“ pozostawały żywiej w pamięci niż wrażenia z „wybuchu“ teatralnego wulkanu. Tym niemniej w doniesieniach prasy sztuka machinisty / malarza została doceniona, choć było to wyrażone w niewielu słowach.

Dekoracje pana Sachetti, nowy mu jedną zaszczyt: wybuch *Wezuwiusza* i spustoszeniaawy udały się nadspodziewanie.⁸⁷



82. { WINCKELMANN & SÖHNE, BERLIN: *Vesuv Dekoration N° 37, PROSPEKT* }

Także w innej relacji dekoracja z wulkanem w tle, jako jedyna, przyciągnęła uwagę.

W teatrze Narodowym wczoraj przedstawiono całą operę *Niema z Portici*. Publiczność napełniła wszystkie miejsca. Z zapalem przyjmowano sceny w których Lud postanawia dobić się wolności. Nowa dekoracja wyobrażająca okropny wybuch *Wezuwiusza* jest pięknym dziełem Artysty Sachetego.⁸⁸

Po raz dwudziesty i ostatni w czasie powstania listopadowego wystawiono *Niemą z Portici* 4 września. Cztery dni później do miasta wkroczyła armia rosyjska.

E. Amsterdam

Być może późnym latem roku 1831 gotowe były już przecięcia dla domowego teatru barona Hieronymusa Nicolaasa van Slingelandta, z wyziewającym dym i ogień *Wezuwiuszem* oddanym na prospekcie (fot. 83). Wydaje się zrozumiałe, że rodzina barona po usłyszeniu wieści z Brukseli wołała przyglądać się erupcjom wulkanu z bezpiecznej odległości, czyli we własnych czterech ścianach. Pater familiae zamówił odpowiednią dekorację. François Joseph Pfeiffer, co już wyżej zostało podane, wywiązał się z zadania – prospekt z wulkanem wieńczył dzieło, zamykał kulisy. **Tak *Wezuwiusz* z dużych scen trafił na scenę**



83. { THEATER INSTITUUT NEDERLAND: DEKORACJA *Wezuwiusz*
TEATRU BARONA HIERONYMUSA VAN SLINGELANDT Z ROKU 1831 }

miniaturową, by na scenach z papieru (fot. 82, 86, 87) cieszyć oczy przez dobre kilkadziesiąt lat. W swej dekoracji François Pfeiffer posłużył się chwytem inscenizacyjnym często stosowanym w teatrach dworskich jak i miejskich oraz teatrach papierowych – używaniem tych samych prospektów, kulisy, przecięć do przedstawiania różnych „wolnych okolic” i wnętrza. Do dekoracji *Wezuwiusz* artysta użył przecięcia z *Sali orientalnej*.⁸⁹

Adam Zamoyski wysunął sugestię, że *Niema z Portici* „miała niezwykle owocny bilans w dziedzinie wywoływania zamieszek”.⁹⁰ Szczęśliwie baron opinii Adam Zamoyskiego nie mógł znać, poza wszystkim – w szlacheckiej rodzinie z Amsterdamu bawiono się odmianami dekoracji, wystawianiem oper *en miniature*, zwłaszcza tych z „owocnym bilansem” nie zajmowano się. Zabawa kulisami trwała w domu barona w najlepsze do połowy lat czterdziestych postępowego stulecia.

F. Warszawa cd.

W ostatnią niedzielę adwentu roku 1834 tytuł: *Niema z Portici* znów pojawił się w Warszawie, tym razem w formie nieledwie konspiracyjnej, w ogłoszeniu gazetowym. Fabryka C. F. Mintera tuż przed świętami Bożego Narodzenia oferowała „Nowe Zabawki dla Dzieci”.

Pragnąc coraz bardziej zasłużyć na zadowolenie, z jakim Zabawki dla Dzieci, ciągle są przyjmowane, staraliśmy się i w tym roku pomnożyć je kilkoma nowymi gatunkami mianowicie dla dorastających, łączących użytek z zabawą, iakoto: *Teatra małe*, które można zupełnie rozebrać, ustawić napowrót, upiększyć różnemi dekoracjami, koryną do spuszczenia etc., mamy je w 3ch wielkościach po cenie umiarkowanej, dodają się do nich figurki wystawiające główne osoby: z Cyrulika Sewilskiego, Wesela Figara, Precjozy, Wolnego Strzelca, Niemej z Porticy, i Teatru Rozmaitości. Osobno nabyć można potrzebne do Teatru meble, lichtarzyki do oświecania go etc. Powtarzanie ulubionych celniejszych dzieł sceny naszej przyjemną zapewne i nader użyteczną będzie zabawą. Osoby życzące w tym celu nabyć wychodzącego teraz zbioru teatrów Warszawskich, mogą w Fabryce dostać każdą sztukę osobno lub razem.⁹¹

Przytoczenie fragmentu ogłoszenia tycaącego „teatrów małych” w całości powinno być pomocne w prowadzeniu „śledztwa” mającego ustalić: czy Pan Minter oferował warszawianom teatry z papieru, czy też jakieś inne?

Dlaczego to pytanie jest ważne w niniejszych rozważaniach o teatrach z papieru? Cóż odpowiedzieć na zadawane od czasu do czasu w zachodniej części Europy pytania o obecność, a raczej o nieobecność zabaw miniaturowymi scenami na obszarach, na których mówiono po polsku? W odpowiedziach trzeba, uciekając de facto od pytań, przywoływać, a to zniszczenia obiektów kultury materialnej i wszelkiej innej na tych obszarach nie tylko w XX wieku, ale w ciągu wielu, wielu lat, a to nieustanne przerywanie ciągłości w powstawaniu dzieł i zjawisk kultury oraz powiązanych z nią form życia społecznego na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej. Wspomniane zostały tu już częściowo rzadkie świadectwa mówiące o tym, że grą tą zajmowano się także między Wartą, Dnieprem i Wilią w polskojęzycznych domach. Wiedza nie tylko o stojących w tych domach

Premiery

1786

Wesele Figara

(Wolfgang Amedé Mozart)

Wiedeń

1818

Cyrulik sewilski

(Gioachino Rossini)

Rzym

1821

Wolny strzelec

(Carl Maria von Weber)

Berlin

Precjoza

(Pius Alexander Wolff)

Berlin

1828

Niema z Portici

(Daniel-François-Esprit Auber)

Paryż

teatrach z kartonu, lecz i o zapisanych świadectwach na ten temat jest w innych krajach Europy nieznana i bardzo słabo znana w obecnej Rzeczypospolitej. Dlatego **należy poświęcić sporo uwagi ogłoszeniu Pana Mintera nawet za ceną tworzenia ekskursu w ekskursie, gdyż być może ogłoszenie to jest nitką wiodącą do kłębka, w który pośród innych zabaw zaplątały się nadwiślańskie, nadniemeńskie, nadniestrzańskie sceny z papieru.** Chciałoby się, by teatry papierowe potwierdzały rozwiniętą kulturę teatralną na wspomnianych ziemiach w trakcie XIX stulecia.

Zacząć trzeba od umieszczonego na końcu ogłoszenia adresu „Fabryki“.

Wchód do Fabryki na rogu ulicy Mazowieckiej i Sto-Krzyskiej Nr 1337, gdzie znak.⁹²

Okolica ta znana była późniejszymi czasy z nagromadzenia księgarń, antykwariatów, sklepów sprzedających zabawki. Takie *établissements* mogły mieć na składzie teatry papierowe, ale jest to, w wypadku Fabryki Mintera, jedynie nader ostrożne przypuszczenie. Słowa anonsu: **przyjemna i użyteczna zabawa polegająca na „powtarzaniu ulubionych cenniejszych dzieł sceny“** – to mogłoby być znaczące wskazanie na teatr z papieru, gdyż taki właśnie stawiano przed nim cel, jeden z celów. Za teatrami papierowymi przemawiałaby też „nowość“ tych „zabawek“. W ogłoszeniu nie podano jednoznacznie, czy teatru dla „dorastających dzieci“ sporządzone były z papieru (tektury, kartonu), czy też z drewna, jak na przykład te, które w Belinie przed laty oferował Peter Friedrich Catel, czy też były to – kto wie – skomplikowane teatry-modele. Co do figur „główniejszych osób“ różnych utworów teatralnych, to nie można wykluczyć, że szło o figury do gier teatru papierowego. Sugestia taka pojawiała się przed laty na łamach „Pamiętnika Teatralnego“.⁹³ Warto więc zatrzymać się przy figurach z ogłoszenia.



84. { J. F. SCHREIBER VERLAG: WYCIĘTE FIGURY DO *Precjozy*, OK. 1885 R., (WIDOCZNE DRUTY DO PROWADZENIA FIGUR) }

Właścicielem Fabryki był Carl Friedrich Minter (1780-1847), malarz i litograf. Wydaje się możliwym, iż figury teatralne narysował on sam, jeśli nie do wszystkich sztuk, to przynajmniej do tych z Teatru Rozmaitości. Figury do znanych oper i do *Precjozy*⁹⁴ mogłyby być sprowadzone z nieodległych krajów (fot. 84), wszelako figury przedstawiające aktorów

teatru warszawskiego byłyby, jak należy przypuścić, wydrukowane na miejscu, a nie sprowadzane z obcych stron. Jednakże przy wielokrotnym czytaniu ogłoszenia nadzieja na to, że Carl Friedrich Minter anonsował teatry z papieru nie umacnia się. Dlaczego? Figury do *Wolnego strzelca* wydały już w latach dwudziestych XIX wieku przynajmniej dwie oficyny:

Winckelmann & Söhne (N° 43) i Arnz & Co (N° 43),⁹⁵ udałoby się więc bez kłopotu sprowadzić je do Warszawy około dziesięć lat później. Nie można też wykluczyć, że arkusz *Die Stumme v. Portici* z figurami głównych postaci opery, który nosi imię mało znanego wydawcy (fot. 85),⁹⁶ ukazał się przed końcem roku 1834 i także mógłby być przez mającego żywe kontakty w niemieckich krajach Pana Mintera sprowadzony nad Wisłę.⁹⁷ Natomiast z innymi byłby kłopot. Bodaj najbardziej znane ogółowi miłośników teatrów *en miniature* figury do przedstawiania *Cyrulika sewilskiego* pochodzą z wydawnictwa Oehmigke & Riemschneider (N° 6400).⁹⁸ Produkcję teatrów papierowych firma ta rozpoczęła w Neuruppin w roku 1835 i nie ma pewności, że arkusz z figurami do *Cyrulika sewilskiego* został wydany w tymże roku.



85. { BEI L. STEFFEN, BRÜDER STRASSE N° 25 IN BERLIN: *Die Stumme v. Portici* }

W każdym razie nie mógł być sprzedawany wcześniej w Warszawie. Figury do *Wesela Figara* zaliczyć należy do rzadkości, wydał je Joseph Scholz (N° 280n) w Moguncji.⁹⁹ Jednakże przynależą one do tzw. nowej serii (n), a produkcję teatrów papierowych rozpoczął ten wydawca około roku 1833.¹⁰⁰ Należy z dużym prawdopodobieństwem przypuścić, że Karl Friedrich Minter nie mógł mieć tych arkuszy przed Bożym Narodzeniem roku 1834 na składzie, podobnie jak arkuszy do *Precjozy*. Meble „potrzebne do teatru” przemawiają również przeciw teatrowi z papieru. Można naturalnie skłonić się ku przypuszczeniu, że „ruchomości potrzebne do teatru” były tak zwanymi ruchomymi dekoracjami, czyli zastawkami stosowanymi w teatrach papierowych, i że autorem figur do *Wesela Figara*, *Cyrulika Sewilskiego* oraz *Precjozy* był sam Carl Friedrich Minter. Tylko gdzie one są? Kto je widział?

Szczęśliwie cenniki nie płoną.

(1.) Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego przechowuje *Cennik zabawek dla dzieci* z roku 1844¹⁰¹ oferowanych wtedy przez fabrykę C. Mintera. Cennik ten pozwala podtrzymać skąpą nadzieję, iż być może Carl Friedrich Minter nie tylko sprzedawał, ale i tworzył teatry papierowe. Są w cenniku informacje o „teatrach małych” i o figurach. Znajdują się w dziale: *Zabawki z Tektury kolorowane*, ujęte pod hasłem: zabawki do ustawiania. W stosunku do ogłoszenia sprzed dziesięciu lat opisanie teatrów jest dokładniejsze.

Teatryk do składania z 3 dekoracjami, wieloma osobami, sprzętami i elegancką teczką do ich zachowania 24 zł. (3 Rs. 60 Kop.)

Podobnyż Teatryk ze skrzynką tekturową służącą do ustawiania go i zachowania 24 zł. (3 Rs. 60 Kop.)

Teatryk większy do rozbierania z kurtyną do spuszczenia, 4 dekoracjami i kilkunastu pojedynczymi domami, drzewami, sprzętami i t. p. oraz skrzynkę tekturową do ustawiania go i zachowania 26 zł. 20 gr. (4 Rs.).¹⁰²

Można domniemywać, że teatryki były wykonane, przynajmniej w części, „z tektury”, gdyż w takim dziale je umieszczono. Po latach, które upłynęły



86. { VERLAG VON ROBRAHN & CO, MAGDEBURG: *Vesuv Decoration*, N° 1547 }

od ogłoszenia danego w „Kurjerze Warszawskim”, mowa jest o teatrykach nie trzech, a dwóch wielkości. Asortyment został więc ograniczony. W skład pierwszego z wymienionych teatryków wchodził

„personel”. Figurki teatralne oferowane oddzielnie (o nich poniżej) mogły być przedstawiać bohaterów różnych utworów teatralnych, dałoby się je „obsadzać” w inscenizacjach ze stojącą na scenie jedną z dekoracji „małych teatrów”. Mogłyby to nawet być ciągle jeszcze posiadane na składzie „figurki wystawiające główne osoby: z Cyrulika Sewilskiego, Wesela Figara, Precjozy, Wolnego Strzelca, Niemej z Porticy”. Acz należy to raczej wykluczyć, bo wyliczenie sztuk teatralnych sprzed dziesięciu lat w cenniku nie pojawiło się. O Teatrze Rozmaitości także nie pada ni słowo. Być może repertuar sprzed lat nie przyciągał już uwagi potencjalnych klientów. Jeśli idzie o „elegancką teczkę do zachowywania” wymienioną w cenniku, to przypomina się „szara teka”, do której „niecierpliwy sprzedawca zgarnął resztę plansz” po wybraniu przez Roberta Louisa Stevensona arkuszy teatru papierowego, jakie chłopiec chciał kupić. Zaś funkcja „skrzynki tekturowej służącej do ustawiania i zachowania” teatrzyku zdaje się podobna do funkcji skrzynki z drewna oferowanej przez wydawnictwo Winckelmann & Söhne już w latach trzydziestych XIX wieku. Teatr papierowy tego wydawcy mógł

[...] być całkiem rozebrany i ułożony w skrzyni, a ona przy montowaniu służy[ła – Z. M.] za podłogę teatru.¹⁰³



87. { VERLAG VON ROBRAHN & CO, MAGDEBURG: *Vesuv Decoration*, COULISSEN N° 1548 }

Skonstruowanie podobnej skrzynki sugerował trzydzieści lat później autor jednego z podręczników służących amatorom budowania konstrukcji teatrów z papieru własnymi siłami. Do teatrzyku większego – podano w cenniku – dołączane były (jak można przypuszczać) tak zwane „ruchome dekoracje”: sprzęty, drzewa, etc. Zaś „kurtyna” w ciągu dziesięciu lat zmieniła się w „kurtynę”. Zwraca uwagę, że jeden teatrzyk z Warszawy nadawał się „do rozbierania”, jak ten z berlińskiego

wydawnictwa Winckelmann & Söhne. Czyżby chodziło o ten sam obiekt sprowadzany z pruskiej stolicy? Trudno spodziewać się odpowiedzi na to pytanie. Oba teatrzyków nie udało się dotąd odnaleźć w zbiorach publicznych. Przy czytaniu cennika nasuwają się jedynie pytania. Brak na nie w obecnym czasie odpowiedzi. Jeśli idzie o figury, to w cenniku pojawiła się jedna nowa informacja.

Figurki Teatralne – (10 Figur tworzących komplet w pudełku) 2 zł. (kop. 30)

Figurki Teatralne mniejsze (18 Figur tworzących komplet w pudełku) 2 zł. (kop. 30).¹⁰⁴

Figury tworzyły „komplet”. Można zakładać, że w pudełku znajdowały się figury do jednej opowieści, do jednego rodzaju zabawy albo do jednego widowiska dawanego z ich pomocą. Co oczywiście nie musi świadczyć, iż były to figury teatru papierowego. Wracając na moment w okolice Neapolu: nie dziwi, że pośród zabawek optycznych Pan Minter proponował

Diorama z 6ciu przezrociami między którymi Wezuwiusz 24 zł. (3 Rs. 60 Kop.)¹⁰⁵

(2.) W Bibliotece Narodowej zachował się pochodzący z roku 1850 *Cennik zabawek dla dzieci*¹⁰⁶ wyrabianych i sprzedawanych w „Składzie Fabryki C. Mintera”. Po śmierci malarza i litografa kierowanie przedsiębiorstwem objął jego syn Carl Julius Minter (1812-1892). W wydrukowanym przez niego cenniku wyrobów „Fabryki”, w części zatytułowanej: *Zabawki z tektury kolorowane* firma nadal oferowała „zabawki do ustawiania”, a wśród nich:

Figurki teatralne (pudełka zawierają figurek większych 10, lub mniejszych 15) złp. 2.¹⁰⁷

Natomiast pośród „przedmiotów większych” można było w cenniku znaleźć:

Teatry do rozbierania, z koryną, 4ma dekoracjami i mnóstwem przedmiotów pojedynczych do ustawiania na scenie po złp. 26 gr. 20.¹⁰⁸

Należy pamiętać, że od czasu ukazania się ogłoszenia w adwencie roku 1834 do czasu wydrukowania cennika (rok 1850) upłynęło czternaście lat. W tym czasie zestaw oferowanych zabawek mógł się zmieniać. Mogło być i tak, że po latach były to takie same albo te same „figurki teatralne” z tektury i „kolorowane” – co wskazywałoby na figury do gier teatru papierowego. Spora liczba wydawców teatrów papierowych miała w programie figury „większe” i „mniejsze”. Tych większych, przeznaczonych dla jednej sztuki, mieściło się na arkuszu zwykle dziesięć. Skład Mintera sprzedawał je też po dziesięć i też w dwóch wielkościach. To byłaby kolejna poszlaka naprowadzająca na figury do zabaw teatrem papierowym. Umieszczenie ich w pudełku niekoniecznie wskazywałoby, iż były one już wcześniej przez pracowite dłonie wycięte z arkusza graficznego. Równie dobrze arkusz drukarski mógł być pocięty na mniejsze prostokątne fragmenty z jedną albo dwiema postaciami, by zmieścić arkusiki w pudełku. Nowy właściciel przedsiębiorstwa chciał zapewne w ofercie pozostawić zabawki, które być może jego ojciec sam

wytwarzał, a w każdym razie miał w programie, ale zachowały się w nim teatrzyki jednej tylko wielkości („większe”). Ówczesna sytuacja materialna gubernialnego miasta Warszawy musiała być nie najgorsza, skoro cena teatrzyku większego między rokiem 1844 i 1850 nie zmieniła się. Zaś „kurtyna” po sześciu latach przemieniła się znów w „kortynę”. Warto zwrócić uwagę, że z tego cennika zniknęły ceny podawane w rublach.

(3.) Z kolei w cenniku Fabryki Karola Mintera z roku 1860 podano jeden szczegół niewymieniany we wcześniejszych cennikach. Opis przedmiotów do gier teatralnych w dziale: *Zabawki tekturowe* zaczyna się podobnie, jak przed laty.

Teatrzyk – kurtyna do spuszczenia, 4 dekoracje i wiele przedmiotów pojedynczych do ustawiania na scenie ze skrzynką tekturową służącą do ustawiania go i zachowania 4 Rs.¹⁰⁹

Dalej informacje o teatrzykach odbiegają od zawartych w cennikach z wcześniejszych lat.

Teatrzyk większy – w tymże rodzaju o 3 kulisach i 4 zmianach dekoracji i z wielu przedmiotami pojedynczymi 10 Rs.

Teatrzyk także – o 6 kulisach i 7 zmianach dekoracji i wiele [sic!] przedmiotach pojedynczych 12 Rs.¹¹⁰

Najpierw zwraca uwagę, że po raz pierwszy w cenniku mowa jest o kulisach. Teatrzyki były zaliczone do zabawek z tektury. Można więc domniemywać, że i kulisy wykonane zostały z tektury. Zwraca uwagę brak określenia: kolorowane w nazwie działu. Być może pierwszy z teatrzyków, wymieniany w trzech katalogach i ciągle z tą samą ceną jako pozostałość z dawniejszych lat, był kolorowany ręcznie, a „tekturowe” części pozostałych („większych”) i nowych w ofercie scen zostały wydrukowane w technice litografii kolorowej. Zaciekawia też liczba kulis. Zestaw sześciu kulis do jednej dekoracji nie zdarzał się często. Takie arkusze (fot. 88) wydawał Matthäus Trentsensky. Niech za przykład posłuży dekoracja *Chinesischer Saal* drukowana w Wiedniu na trzech arkuszach około roku 1855.¹¹¹ Nie można wykluczyć, że Carl Julius Minter sprowadzał teatry właśnie ze stolicy zaprzyjaźnionego cesarstwa. Ciekawe jest, że cena jednej scenki opiewająca na 26 złp. 20 gr. (3 Rs.) utrzymała się przez trzy dziesięciolecia. Teatrzykowi nazywanemu w dwóch pierwszych z omawianych tu cenników „większym” w cenniku z roku 1860 to miano odebrano na korzyść dwóch innych scenek. Zwraca uwagę, że wycenione one zostały znacznie wyżej niż pierwszy teatrzyk. Miało na to zapewne wpływ wyposażenie zabawek, na przykład: siedem dekoracji. Przeglądając się trzem cennikom „Fabryki” można umocnić się w domniemaniach, że rodzina Minterów mogła oferować figury teatrów papierowych. By uzyskać pewność, iż tak było, trzeba by zobaczyć takie



88. { VERLAG v. M. TRENTSENSKY WIEN:
Chinesischer Saal, (COULISSEN P) }

figury. Podobnie rzecz ma się z „teatrami do rozbierania”. Zaliczono je do zabawek z tektury. To dobry znak dla przyszłych badaczy obecności teatru papierowego na wszystkich ziemiach dawnej i obecnej Rzeczypospolitej. Jednakże dopóki jakiś „detektyw amator” nie znajdzie choćby fragmentu „dekoracyi” z zasobów „Fabryki C. Mintera” na jakimś strychu albo w magazynach któregoś z polskich, bądź znajdującym się w innych krajach, muzeów – rzecz musi pozostać w sferze przypuszczeń. Autor tej pracy w obecnym czasie nie ma dość „sił i środków” by podjąć niezbędne kwerendy muzealne i biblioteczne. Na razie wypadnie zadowolić się spisanyymi tu przypuszczeniami.

Jeśli następnym pokoleniom badaczy uda się odnaleźć w jakichś zbiorach arkusze autorstwa Carla Friedricha Mintera z figurami do przedstawień Teatru Rozmaitości, do *Cyrulika Sewilskiego*, etc., to trzeba będzie, uznając, że pod koniec roku 1834 handlował on teatrami papierowymi, pisać rozprawę o dziejach takich scen w pierwszej połowie XIX wieku w Warszawie. Obecnie należy przyjąć, że przedmiotem obrotu Fabryki mogły być, pośród innych zabawek, teatry z papieru. Wracając zaś do wulkanicznych, gwałtownych wybuchów (teatralnych) – trzy lata po upadku powstania rozpoczętego w niebezpiecznej dla Polaków porze tytuł: *Niema z Portici* ponownie umieszczony został w warszawskiej gazecie. Mając na uwadze nie spisaną (jeszcze) historię teatrów papierowych na ziemiach należących kiedyś do Rzeczypospolitej Obojga Narodów warto przypomnieć wspomnienie świadczące o tym, że pod koniec stulecia postępu można było nabyć w Warszawie sceny z papieru.

Jako kilkuletnia dziewczynka dostałam w podarunku [...] wyklejankę „Teatryk”. [...] Wiem, że główną postacią działającą był koń w galopie z przywiązany do grzbietu człowiekiem. Dzięki niemu po raz pierwszy usłyszałam nazwisko Mazepa [...].¹¹²

Do zbadania pozostaje, czy „teatryk” i fugury, którymi zajmowała się dziewczynka, wytworzono nad Wisłą, czy też był sprowadzony z obcych stron. Czy „nazwisko Mazepy” miało związek z powtarzaniem na papierowej scenie akcji opery *Mazepa* Piotra Iljicza Czajkowskiego (1840-1893), czy też wywodziło się z odtwarzania widowisk teatralnych świata anglosaskiego ukazujących przygodę kozackiego watażki.¹¹³ Te kwestie powinny rozstrzygnąć poszukiwania następnych pokoleń teatrologów.

G. Wiedeń cd.



89. { VERLAG v. M. TRENTSENSKY WIEN:
Die Stumme von Portici, (IV ABTHEILUNG) }

Krater Wezuwiusza nie zdążył ostygnąć po wszystkich erupcjach z początku lat trzydziestych XIX stulecia w wielkich teatrach, a już Matthäus Trentsensky wydał arkusze z dekoracjami i figurami do

[...] sztuki granéj już we wszystkich niemal krajach Europy, granéj, co większa w stolicy i pod okiem cesarza Franciszka! Rzecz dziwna,

w głównej fabryce kajdan Sgo Przymierza sztuki piękne mniej doznawały przeszkód, niż w stolicy konstytucyjnego państwa.¹¹⁴

Od kilkunastu lat nikt nie mówił o „konstytucyjnym państwie“, o którym w roku 1831 pisał autor powyższych słów. W Europie ruszyły pierwsze koleje żelazne i zabrakło cesarza Franza. Jego stolica i od jakiegoś czasu stolica kolejnego władcy Ferdinanda I (1793-1875), o którym w czeskich prowincjach mówiono: *Ferdinand Dobrotivý*, ta stolica kwitła nadal sztuką graficzną, a i papierowe teatry miały się w niej dobrze. Kiedy przez miłośników teatru w krajach dobrotliwego władcy nabyte zostały: podium, rama sceniczna i kurtyna do mniejszej z dwóch scen papierowych braci Trementsky'ch zważając się *Das Mignon-Theater*, można było pomyśleć o czarno-białych albo kolorowanych



90. { MATTHÄUS TREMENTSCHY IN WIEN: *Niema z Portici*, (MIGNON-THEATER, IV ABTH.) }

dekoracjach (fot.90)¹¹⁵ i figurach (fot. 89), na życzenie już wyciętych, a przywodzących na pamięć wiedeńską realizację *Niemy z Portici*. Zostały one w wydawnictwie przypisane do tzw. działu czwartego serii dekoracji i figur pozwalających wspominać w domowych warunkach konkretne utwory widziane na scenach teatrów Wiednia.¹¹⁶ Odświeżać wrażenia miały „dwie dekoracje obok kulis i paludamentów“ a także 24 figury rozmieszczone na dwóch arkuszach albo przed kupnem już z nich wycięte.¹¹⁷ Oprawa sceniczna inscenizacji *Niemy z Portici* w Theater in der Josefstadt z roku 1832 z kulisami i prospektami, które malował Hermann Neefe (1790-1854) stała się wzorem dla arkuszy graficznych działu czwartego Mignon-Theater.¹¹⁸ Inszenizacja ta otrzymała namalowane w części albo w całości od nowa dekoracje po nie cieszącej się sukcesem inscenizacji *Niemy z roku 1829*. Hermann

Neefe, mówiąc na marginesie pracował w teatrze przy Josefstädter Strasse od roku 1830.

H. Neuruppin

Zabawy z inscenizowaniem wybuchów ogniowych i wyływaniem lawy wulkanicznej na scenach z papieru trwały w najlepsze w latach czterdziestych i ciągnęły się przynajmniej jeszcze pół wieku. Fascynacja Wezuwiuszem i utrwalanie jej na piśmie trwa przynajmniej od czasu, gdy Pliniusz Młodszy (ok. 61-113) pisał listy o erupcjach wulkanu do Tacyta (ok. 55-120). Łatwiej pewnie przyszłoby wyliczenie literatów i przedstawicieli innych sztuk oraz pamiętnikarzy, którzy o Neapolu i Wezuwiuszu nie pisali niż tych, którzy to robili. O wielości „portretów wulkanu“ dawanych pędzlem, aparatem fotograficznym, piórkami nie ma nawet co wspominać. Jednakże, mając na uwadze tak obecnie pożądane wysuwanie pań na pierwsze linie, pań dotąd jakoby nie dość eksponowanych w rozmaitych sferach życia publicznego, trzeba przywołać ich aktywną, nie od dzisiaj, rolę w opisywaniu Wezuwiusza, przywołując choć zapiski Fanny Hensel (1805-1847), de domo Mendelssohn, w których wspomniany jest *il Vesuvio ardente*; relację o wejściu z Jean-Paulem Sartrem (1905-1980) na obrzeża krateru, którą pozostawiła Simone de Beauvoir (1908-1986); powieść Susan Sontag (1933-2004) o kochanku wulkanów – by pozostać przy trzech dość samodzielnych damach i pewnej tajemniczej „starej kobiecie Ribery“.¹¹⁹



91. { OEHMIGKE & RIEMSCHEIDER: *Vesuv Decoration*, N° 1845 }

Zainteresowanie aktywnością Wezuwiusza nie opuszczało Europejczyków naturalnie przez całe stulecie żelaza łanego. Były osoby,

których wybuchy nie satysfakcjonowały, którym nie dostarczały wrażeń dość silnych, jak to notowała na gorąco Friederike Brun (1765-1835).

Erupcja wciąż jest słaba, ale pokładamy nadzieję w Bogu i nawet małe trzęsienie ziemi nie byłoby nam nieprzyjemne.¹²⁰

Literatka z północnej strony Alp oczekując trzęsienia ziemi narzekała na brak porażających widoków i emocji. A cóż mieli powiedzieć (i przede wszystkim napisać!) ci, którym nie udało się przeżyć choćby „słabej erupcji“, a należały do nich legiony podróżników, a później turystów goszczących w Neapolu dawnymi i nowymi czasy, jak choćby pewna generałowa rodem z Litwy, która dotarła w pobliże krateru – niestety – za późno.

W czerwcu [...] ten ulubieniec ludu (bo Neapolitanie na równi z Pulcinellą swój kochają wulkan), dał im *una vera eruzione*, prawdziwy wybuch. Ja, niestety! słyszałam go tylko, a w rzetelnej prawdzie nie mogę się pochwalić, żebym go inaczej widziała jak malowany. Bo Neapol ciągle patrząc na tego wiernego towarzysza swego, na wszystkie go strony maluje, i z każdego kaprysu jego, nową pamiątkę, nowy zachowuje jak najwierniejszy portret.¹²¹



92. { OEHMIGKE & RIEMSCHEIDER: *Vesuvius*, *Seiten Coulissen*, N° 1846 }

Otóż to, „najwierniejsze portrety“, a nie rzeczywiste wybuchy widywała zdecydowana większość „łowców wrażeń“ z całej Europy. Świadczą o tym płótna umieszczone w muzeach i w zbiorach prywatnych, grafiki, rysunki, arkusze prospektów przeznaczonych dla teatrów z papieru i morze pocztówek. Fascynowali się językami lawy spływającymi pod ludzkie siedziby naturalnie daleko nie wszyscy mieszkańcy północnych

krajów i nie wszyscy – jak Łucja Rautenstrauchowa (1798-1886) – obywatele znad Niemna i Świtezi.

Pewien Litwin zapytany o to, jak mu się podobał Wezuwiusz, odrzekł: „ta cóż — kamień już widziałem — ogień też widziałem — cósici ubujętnie“. A jednak Wezuwiusz powinien być czymś niezwykłym dla Litwina.¹²²

Nie można wykluczyć, że pośród Europejczyków było wielu Litwinów, którzy – jak sugerował Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939) – „powininni“ znajdować i znajdowali przyjemność w oglądaniu erupcji Wezuwiusza, a to w naturze (z rzadka), a to w teatrze (częściej) i może nawet w teatrze z papieru (pewnie najczęściej).

Inscenizowanie na miniaturowej scenie *Niemej z Portici* albo innego utworu z Wezuwiuszem w tle pozwalało wciąż od nowa na efektowny finał widowiska z „okropnym wybuchem“. Wydawcy teatrów papierowych postępując za upodobaniami widzów dostarczali na rynek wrażeń arkuszy z dekoracjami i figurami do *Niemej*. Skoro wydawnictwo Robrahn z Magdeburga w latach osiemdziesiątych XIX wieku drukowało prospekt *Vesuv* z pasującymi do niego kulisami, to znaczy, że popyt na wybuchy ciągle był znaczny. Warto zwrócić uwagę na kulisy i prospekt mogące służyć do finału *Niemej z Portici* wydane w Neuruppin, mieście, w którym – by to jeszcze raz przypomnieć – przyszli na świat Karl Friedrich Schinkel i Theodor Fontane, mieście, w którym działały trzy wydawnictwa zajmujące się teatrami papierowymi, mieście zagubionym wśród piasków Brandenburgii między Szprewą i Odrą. Produkty tamtejszych wydawców przeznaczone były dla osób z nie bardzo obfitymi dochodami. „Wybuchowa dekoracja“ sporządzona w Neuruppin nie ma pięciu par kulis, nie ma nawet trzech par. Ten, kto je kupował dla swego teatru z papieru, potrafił zadowolić się dwiema parami kulis. Mimo to umiał bez wątpienia rozżarzyć wyobraźnię i bez najmniejszego kłopotu patrząc na skromny zestaw kulis i prospekt przenieść się w imaginacji pod Neapol. Grę fantazji ułatwiały rozmieszczone na arkuszach pod wulkanem budowle, które – jako żywo – przypominały pejzaż miejski Europy Środkowej (fot. 91, 92).

Wydawcy z Neuruppin, o czym jeszcze będzie mowa, doskonale byli wyczuleni na aktualność wydarzeń i mód artystycznych, które znajdowały odbicie w arkuszach graficznych drukowanych w brandenburskim mieście. Dotyczyło to po równo polityki i sztuki. Jeśli tamtejsza firma Oehmigke & Riemschneider wydawała dekoracje do sceny finałowej i figury do *Niemej z Portici*, był to znak, że „przyjemna i użyteczna zabawa polegająca na „powtarzaniu ulubionych cenniejszych scen“ tej opery cieszyła mniej zamożnych miłośników teatru jeszcze długie lata po ustanowieniu w Wersalu Cesarstwa Niemieckiego. Nie inaczej rzeczy miały się nad Padem długo po zjednoczeniu ziem włoskich. Minął *fin de siècle*, u początku nowego oficyna graficzna E. De-Castiglione & C. z Mediolanu drukowała prospekt z wedutą Neapolu i erupcją Wezuwiusza oraz chmurami dymu w tle.¹²³

Nawet wielkie atrakcje sycą kiedyś w pełni. Obecnie trudno znaleźć *Niemę z Portici* w repertuarze teatrów papierowych. Natomiast sceny operowe ciągle proponują widzom erupcje wulkanu w finale tej opery.

Jednakże obecnie wybuchowe projekcje wyświetlane na prospektach mogą się wydawać nie dość atrakcyjnymi. W inscenizacji *Niemiej z Portici* pokazanej na początku roku 2020 w jednym z niemieckich miast¹²⁴ wulkan i Fenella „wchodzą w symbiozę”. Zamiast zanurzyć się w morzu, niema bohaterka rzuca się w krater wybuchający ogniem. Reżyser nie patrząc na prawdopodobieństwo karze skakać Fenelli w otchłań Wezuwiusza. Jak inscenizatorzy prawie dwieście lat temu, tak inscenizator sceny finałowej na początku XXI wieku zapewne nie zaprzętał sobie głowy wiarygodnością i logiką wydarzeń scenicznych. Liczył się efekt. Ten został osiągnięty. Publiczność, – trzeba mieć nadzieję – po wznowieniu przedstawień zakazanych w czasie zarazy, będzie garnać się do gmachu opery.

KONIEC EKSKURSU

Teraz powrócić należy do miniaturowego teatru barona van Slingelandta z Amsterdamu. Pudełka osobliwości i ich szczególna forma, jaką były *diorami teatrali*, oferowały ciekawskim pełne egzotyki widoki, pozwalały też rzucić okiem z bezpiecznej odległości na katastrofy naturalne i katastrofy ludzkie, jakie przynosiły wojny, pożary, rewolucje. Można się spodziewać, że baron zamówił dekorację z Wezuwiuszem, gdyż połączył w wyobraźni opisane wyżej informacje (oraz być może zasłyszane plotki) na temat zamieszek w Brukseli i „lipcowych dni” w Paryżu, na temat wcześniejszego o dwa lata wystawienia opery Daniela Aubera i wieści o prezentowanej w Dioramie Louisa Daguerre’a erupcji wulkanu, a także literackie relacje o widowisku, jakie natura dawała od czasu do czasu gratis pod Neapolem. Nasuwa się przypuszczenie, iż „teatr dekoracji” z Amsterdamu miał, ukazując kulisy z Wezuwiuszem, spełnić podobne zadanie, jakie z powodzeniem wypełniała od ponad siedemdziesięciu lat *diorama teatralne* z oficyny Martina Engelbrechta, przedstawiająca trzęsienie ziemi w roku 1755 w Lizbonie (fot. 93). Patrzącemu na tę i podobne dioramy

Obserwatorowi sugeruje się oto stanie w centrum skierowanego ku niemu świata, który zarazem wydaje się ‘pędzić w dal’. Zdystansowane spojrzenie obserwatora zezwala mu równocześnie na potężną kontrolę nad rzeczywistością i z tego dającego pewność bezpieczeństwa ‘uczestnictwo’ [...] w niebezpiecznych wydarzeniach, jak np. w działaniach sił natury [...].¹²⁵



93. { VERLAG MARTIN ENGELBRECHT:
Trzęsienie ziemi w Lizbonie, DIORAMA
TEATRALE }

Zdania te były już przytoczone przy omawianiu pudełek osobliwości. Po skreśleniu słów „z pomocą pudełka osobliwości” zdają się dobrze pasować do funkcji, jaką spełniał teatr-model, w którym baron z przyjaciółmi obserwując wybuchy ognia i spływającą lawę miał poczucie, że jest „w centrum wydarzeń”. Patrząc na dekorację baron van Slingelandt i jego bliscy mogli w imaginacji uczestniczyć w paryskich widowiskach albo przywoływać sobie relacje o zdarzeniach z Brukseli zachowując wszelako „pełną kontrolę nad

realnością”. Tak **diorama teatralna** Martina Engelbrechta **zrównała się** jako środek wyrazu **w przedstawianiu „spektakli natury” z teatrem-modelem**. Dość rozpowszechnione w Niderlandach **pudełko osobliwości przeszło metamorfozę, przybrało nowy kształt: teatru-modelu, a później teatru papierowego, kształt bardziej przyciągający uwagę poprzez ruch, przez częstą odmianę w iluzyjnie ukształtowanych obrazach scenicznych**, oddających gwałtowność przyrody albo gwałtowność wydarzeń politycznych nierzadko biorących swój początek w teatrach.

Przy świecach

W krótkim, wspomnianym już, video-filmie, który można obejrzeć na stronie amsterdamskiej Theaterencyclopedie, zademonstrowano **oświetlenie miniaturowej sceny** barona. **Świece** na niej **miały metalowe osłony**, by kartonowa dekoracja nie zajęła się ogniem. **Identycznie oświetlane były teatry z papieru do czasu upowszechnienia się lamp naftowych, a później miniaturowego oświetlenia elektrycznego**, acz świece między kulisami teatrów papierowych ustawiane były – inaczej niż w ideale – w zwykłych domowych pojedynczych lichtarzach.

W amsterdamskim teatrze, jak przystało na scenę *all'italiana*, choć w miniaturze, mechanizmy i urządzenia sceniczne skrywano przed widzami. Scena teatru-modelu dostępnego obecnie publiczności w muzeum wydaje się stać na bogato zdobionym postumencie z kamienia. Naprawdę jej konstrukcja wykonana została z drewna. Podstawa otworu scenicznego umieszczona jest na wysokości wzroku osób siedzących przed teatrem, podobnie jak to było zalecane w podręcznikach budowniczym teatrów papierowych. Sam portal otaczają zdobienia, a część ich namalowana jest na sporej zasłonie przylegającej dobrze do portalu i kryjącej za sobą cały teatr. Wystąpienie ozdobione jest malunkami: widać girlandy, lirę, geniusze z wieńcami laurowymi, etc. Inaczej niż w teatrach papierowych portalu tej miniaturowej sceny nie otacza płaszcz Arlekina. Pełni on tu funkcję wyłącznie dekoracyjną i został namalowany na kurtynie. Kiedy wyobrażająca fałdy materii kurtyna zostaje uniesiona, płaszcz Arlekina kryje się razem z nią w nadsцениu. Model nie jest kopią owoczesnego teatru miejskiego w Amsterdamie, ale ma z nim wiele podobieństw, jak to jest napisane na stronie internetowej z tytułem: TheaterEncyclopedie.¹²⁶ Obaj artyści malujący dekoracje dla miniaturowego teatru barona, sądząc po ich pracach, dobrze znali praktykę teatralną swoich czasów. Pieter Pietersz Barbiers był synem poety, żonglera, przedsiębiorcy i zarazem malarza pracującego dla dużych scen,¹²⁷ więc tajemnice malarstwa scenicznego były Pieterowi młodszemu znane z domu. **Obaj dekoratorzy barona postępowali za modami teatralnymi panującymi w stolicy dwudziestego stulecia. Całkiem podobnie działali artyści projektujący dekoracje i figury dla teatrów papierowych.** Ton nadawały przede wszystkim inscenizacje operowe Paryża, w mniejszym stopniu Londynu, Neapolu i Wiednia. „Kopie” tych widowisk na papierze można śledzić oglądając dawne arkusze teatrów papierowych, na co wskazał Georg Garde.

Poważną konkurencją dla sceny-modelu z Amsterdamu może być druga idealna zabawka: teatr-model z Mannheim. Städtisches Reiss-Museum w tym mieście pośród swoich zbiorów teatralnych przechowuje tak zwany

Dalbergsches Bühnenmodell, pomniejszoną, w szczególności wierną replikę sceny z końca XVIII stulecia. Model należał do rodziny Dalberg, a powstał około roku 1800.¹²⁸ Nie jest pewne, czy wykonanie modelu zlecił Wolfgang Heribert von Dalberg, dyrektor Nationaltheaters w Mannheim, autor dramatów i przeróbek z Williama Shekespeare'a, czy też inny przedstawiciel tej rodziny, Friedrich Hugo von Dalberg (1760-1812), członek kapituł katedr w Trewirze, Worms i Spirze, pianista, a także kompozytor. Obaj byli – jak na czas przystało – wolnomularzami.¹²⁹ Model był pomyślany jako zabawka dla dorosłych, bo dzieci Wolfganga Heriberta von Dalberga około roku 1800 były już dorosłymi ludźmi.



94. { REISS-ENGELHORN-MUSEEN, MANNHEIM: MODEL SCENY RODZINY DALBERGÓW }

Scena-model (fot. 94) pozwalała i ciągle pozwala na doskonały wgląd w osiemnastowieczną technikę sceniczną. Z pomocą tego modelu można znakomicie demonstrować działanie machin do lotów, glorii, zapadni, wyciągów z paludamentami i mechanizmów podscenia podczas ruchu kulis przy „zmianie otwartej”. Ciekawa jest machina do grzmotów mająca kształt cylindra wypełnionego kamyczkami. Umieszczona jest w lewej galerii nadscenia modelu. Wprawiając machinę w ruch można wypróbować imitację „gniewu niebios”. Gdyby celowe było poszukiwanie idealnej konstrukcji dla teatru papierowego, śmiało można by za taką uznać właśnie model rodziny Dalbergów.

Jak rzecz się miała z powstaniem modelu? Wolfgang Heribert Baron von Dalberg, u schyłku kariery marszałek dworu i minister stanu Badenii, był przede wszystkim osobą znaczącą dla historii teatru, a nawet dla całości niemieckiej kultury. Zabiegał o ustanowienia teatru narodowego w Mannheim. Doprowadził tę scenę do rozkwitu. Gdy ją obejmował, miał lat dwadzieścia osiem. Tu wypadnie powrócić do *Zbójców*, pierwszego dramatu Friedricha Schillera. Nie tylko jego rówieśnicy z pokolenia „burzy i naporu“, także następne generacje liczyły ów kształtujący wrażliwość wielu osób dramat do „ach, tych to, książek zbójceckich!“ Chętnie także pokazywano *Zbójców* na scenach teatrów papierowych, między innymi w mieście Krakowie w latach osiemdziesiątych XIX stulecia. Dramat cieszył się i nadal cieszy powodzeniem także na dużych scenach.¹³⁰ Wybuchowy charakter tej „książki zbójceckiej“ potwierdzają niektóre inscenizacje sztuki nawet z ostatnich stu lat. Po raz pierwszy wystawiona została właśnie w Mannheim, gdy teatrem powstałym w tym mieście niewiele lat wcześniej, noszącym dumną nazwę Nationaltheater, kierował Wolfgang von Dalberg.

Prapremiera odbyła się w niedzielę 13 stycznia 1782 roku w obecności dwudziestodwuletniego autora.¹³¹ Kilka dni później niewiele bardziej doświadczony dyrektor sceny otrzymał od debiutanta list.

**Nationaltheater
Mannheim**

**Dyrekcja
Wolganga von
Dalberga**
(pierwsze dziesięć
sezonów)

1778
Objęcie dyrekcji

1779
Kompletowanie
zespołu
Clavigo
(Johann Wolfgang
von Goethe)

1780
Emilia Galotti
(Gotthold Ephraim
Lessing)

1782
Zbójcy
(Friedrich Schiller)

1784
**Die
Verschwörung
des Fiesko zu
Genua
Intryga i miłość**
(Friedrich Schiller)

Za: Stubenrauch,
Herbert: Wolfgang
Heribert von Dalberg
*Lebensskizze und
Lebenszeugnisse*,
Nationaltheater
Mannheim 1956/57

Powtarzam tutaj na piśmie najgorętsze podziękowania za łaskawą uprzejmość otrzymaną od Waszej Dostojności, za troskę o moją drobną pracę, za honor i wystawność, którą doceniasz mój utwór, i za wszystko, przez co W. Dostojność podniósł jego małe doskonałości i potrafił zasłonić jego słabość największym wysiłkiem sztuki teatralnej. Mój krótki pobyt w Mannheimie nie pozwolił mi zagłębić się w szczegóły mojego dzieła i jego wystawienia, a ponieważ nie mogłem powiedzieć wszystkiego, gdyż czas był mi zbyt oszczędnie odmierzony, a moje incognito zbyt surowe, pomyślałem, że póki co lepiej nic nie mówić. Zaobserwowałem wiele, nauczyłem się wiele i uważam, że jeśli Niemcy znajdą kiedyś we mnie poetę dramatycznego, to muszę tę epokę zacząć liczyć od poprzedniego tygodnia.¹³²

Autor z Brytanii pod koniec XX stulecia odnotował na temat owej premiery, co następuje:

Teatr przypominał dom wariatów. Na widowni wrzały głośne pomruki, obecni na sali zaciskali pięści i przewracali oczami. Nieznajomi ludzie rzucali się sobie ze szlochem w ramiona, a na wpół omdlałe kobiety brnęły chwiejnym krokiem w stronę drzwi.¹³³

W każdym razie przedstawienie nie zostawiło widzów obojętnymi. Warto zaznaczyć, że rolę Franza Moora grał wspomniany już parokrotnie August Wilhelm Iffland, który w późniejszym czasie w Berlinie zlecał drukowanie arkuszy graficznych z aktorami tamtejszej sceny w ich znanych rolach, nie pomijając, naturalnie, siebie samego. Nie będzie przesadą napisać, że podobnie jak w późniejszych latach moskiewski Teatr Artystyczny stał się

„domem Czechowa”, tak Nationaltheater w Mannheim był przez kilka sezonów „domem Schillera”. Tu wystawiono po raz pierwszy *Inrygę i miłość*. Sztuka cieszyła się w mieście wielkim powodzeniem. Mimo to w roku 1785 poeta rozluźnił swoje relacje z Mannheim.

Dyrektor von Dalberg porwał się na dzieło niełatwe. Miasto Mannheim za jego czasów miało około dwudziestu tysięcy mieszkańców. Licząc wielkodusznie jakieś dwa tysiące spośród nich odwiedzało teatr, w którym było prawie sześćset miejsc. Dawano trzy, a nieraz i cztery przedstawienia w tygodniu, co oznaczało, że wszyscy zainteresowani aktualną inscenizacją w ciągu tygodnia ją widzieli. W następnym tygodniu wypadało grać coś nowego. Trudno się dziwić, że prowadzone nie bez pewnych ambicji, a nawet wielkich nadziei w sezonie 1776 / 1777 rozmowy z Gottholdem Ephraimem Lessingiem, mające na celu postawienie go na czele powstającego w Mannheim teatru, spęły na niczym.¹³⁴ Skromnie licząc Nationaltheater w tym mieście, pod czyimkolwiek kierownictwem, musiał dawać trzydzieści premier rocznie.¹³⁵ Dyrektor von Dalberg zmuszony był wykazywać się w tej sytuacji dużą sprawnością w ciągu dwudziestu pięciu sezonów służby. W pierwszych sezonach śpiewogry, pantomimy baletowe, melodramy oraz utwory różnej dobroci nie dominowały jeszcze całkiem repertuaru. Z latami pojawiało się ich coraz więcej, a także więcej i więcej problemów. Wśród nich znane od zawsze. Tu nasuwa się często zadawane pytanie: czy teatr mógłby trwać przez tysiąclecia, gdyby aktorzy nie intrygowali, nie zostawiali suchej nitki na kolegach i dyrekcji? Wolfgang Heribert von Dalberg, jak każdy dyrektor teatru, wiedział jakiemu towarzyszemu przewodzi.

Panu v. Dalberg nic nie powiedziałem i nic nie pokazałem. [...] On teraz przekłada angielską sztukę na niemieckie jamby i chciałby pomierzyć Twoje wersy, ale przeoczyć piękności Carlosa. [...] Musi być niesprawiedliwy, bo jest słaby i zazdrosny.¹³⁶

Tak to między kółka wózków z kulisami wrzucano piach, coraz więcej piachu. Z latami przygotowanie kolejnych inscenizacji objął August Wilhelm Iffland. Co ważne – pojawiły się dziury w budżecie, które dyrektor łątał z prywatnej kasy. W latach dziewięćdziesiątych Pan von Dalberg wyjechał na krótko do Monachium zostawiając zespół pod opieką rzeźbionego Augusta Wilhelma. Po powrocie dyrektor nie był zadowolony z zarządzania teatrem przez swego czołowego artystę, co być może sprawiło, że Iffland w jakiś czas potem, bez uprzedzenia dyrekcji, przeniósł się do Prus. Nie można wykluczyć, że Wolfgang Heribert von Dalberg po długich latach kierowania teatrem, po wielu rozczarowaniach i z nawykami ukształtowanymi w kończącym się

**Nationaltheater
Mannheim**

**Dyrekcja
Wolfganga von
Dalberga**
(pierwsze dziesięć
sezonów)

1785

Wesele Figara
(Pierre Augustin
Caron de
Beaumarchais)

Juliusz Cesar
(William
Shakespeare)

1786

**Götz von
Berlichingen**
(Johann Wolfgang
von Goethe)

1788

Don Karlos
(Friedrich Schiller)
Makbet
(William
Shakespeare)

1789

Tymon Ateńczyk
(William
Shakespeare)
Don Giovanni
(Wolfgang Amadé
Mozart)

Za: Stubenrauch,
Herbert: Wolfgang
Heribert von Dalberg
*Lebensskizze und
Lebenszeugnisse*,
Nationaltheater
Mannheim 1956/57

„jasnym stuleciu”,¹³⁷ zamawiając teatr-model (jeśli zamówił on, a nie jego brat), zamawiając więc ten model zapragnął opuścić mroki sceny-pudełka i mury budynku teatralnego, które do wnętrza bardzo umiarkowanie wpuszczają i nadal mało chętnie wpuszczają światło dnia. Opuścić teatr, aby bawić się teatrem idealnym! Być może dyrektor wspomniał oglądany kiedyś sztych z Caffarellim albo też ryciny i obrazy przedstawiające budowle starożytności, renesansu i zapragnął światła w swoim teatrze-zabawce. Może z pamięci wynurzyło się zdanie: bez światła nie ma architektury. Zamówił model, w którym światło ma dostęp do sceny ze wszystkich stron. Okrycie ściany portalu to jedyny ukłon w stronę rzeczywistych, dużych scen. Cała reszta zaś teatru-modelu to materializacja marzenia o teatrze ideale, bez kłopotów z obsadą aktorów, bez trosk finansowych, sporów z autorami, lęków, że oto duża ilość świec i lamp olejnych na scenie stwarza niebezpieczeństwo zajęcia się sceny ogniem, pomijając już możliwe zniszczenia teatru spowodowane przez ostrzały artyleryjskie, a to wojsk austriackich, a to francuskich i nawet bawarskich. Ostrzałów tych nie brakowało w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych oświeconego wieku. Teatr-model w pogodne dni mógł być zalany światłem bez ustawiania w kulisach choćby jednej świecy.

Nie wiadomo, czy dyrektor z Mannheim znał karykaturę wyobrażającą Caffarellego – znanego śpiewaka swego czasu. Zaśpiewał arię i wyszedł. Zabrał z sobą teatr. Tak został przedstawiony Gaetano Majorano (1710-1783), znany też jako Caffarelli, przedstawiony po kolejnym występie gościnnym w Wenecji. Antonio Maria Zanetti (1680-1767) pokazał wielkiego artystę opery jako szczupłego mężczyznę we fraku zdobnym



95. { ANTONIO MARIA ZANETTI: GAETANO MAJORANO ZYWANY CAFFARIELLI PO ODŚPIEWANIU ARII W TEARZE SAN GIOVANNI GRISOSTOMO }

wieloma aplikacjami i z trójgraniastym kapeluszem na głowie (fot. 95). Artysta niesie na plecach model teatru noszącego imię: San Giovanni Grisostomo, a właściwie niesie model sceny teatru. Plecy Caffarellego uginają się pod ciężarem wysklepionego łukiem scenicznym teatru-pudełka. W dłoniach trzyma zakończone chwościami sznurki. Podtrzymują one model sceny i nie pozwalają mu spaść z pleców śpiewaka. Na scenie-modelu można dostrzec wykonawców kończących partie jakiegoś *dramma per musica*. Model sceny pełni w karykaturze rolę *pars pro toto* – Caffarelli skończył występ i unosi teatr. Nie ma potrzeby siedzieć dłużej na widowni. Goście opuszczają salę. Spieszą ku innym atrakcjom Wenecji. Nawet jeśli Pan von

Dalberg nie znał karykatury Antonia Marii Zanettiego, to łatwo przedstawić sobie dyrektora teatru narodowego z Mannheim, jak wzorem Caffarellego wzięwszy swój teatr-model na plecy, naturalnie nie dosłownie, a w wyobraźni, opuszcza dużą scenę teatru narodowego. Na atrakcje poza

teatrem podobne do weneckich w Mannheim pewnie nie mógł liczyć, ale na tak zwany święty spokój – zapewne tak. Zmierza więc do domu.

Kto wie, może przyglądając się już we własnych czterech ścianach teatrowi-modelowi rozświetlonemu promieniami słońca, wykonując zmianę otwartą, obserwując jak przesuwiają się puste ramy miniaturowych kulis Wolfgang Heribert von Dalberg, wspominając dobre i złe chwile z ponad dwudziestu sezonów, zdecydował się ostatecznie na przekazanie władzy w Nationaltheater w roku 1803 swemu zięciowi Friedrichowi Antonowi von Venningen (1765-1832).

Wszystkie konstrukcje i urządzenia scen papierowych angielskich, włoskich, francuskich, duńskich, a też austriackich i niemieckich są mniej lub bardziej udanymi próbami nawiązania do ideału, jakim pozostają: teatr-model z Amsterdamu i Dalbergsches Bühnenmodell.

DOPISEK

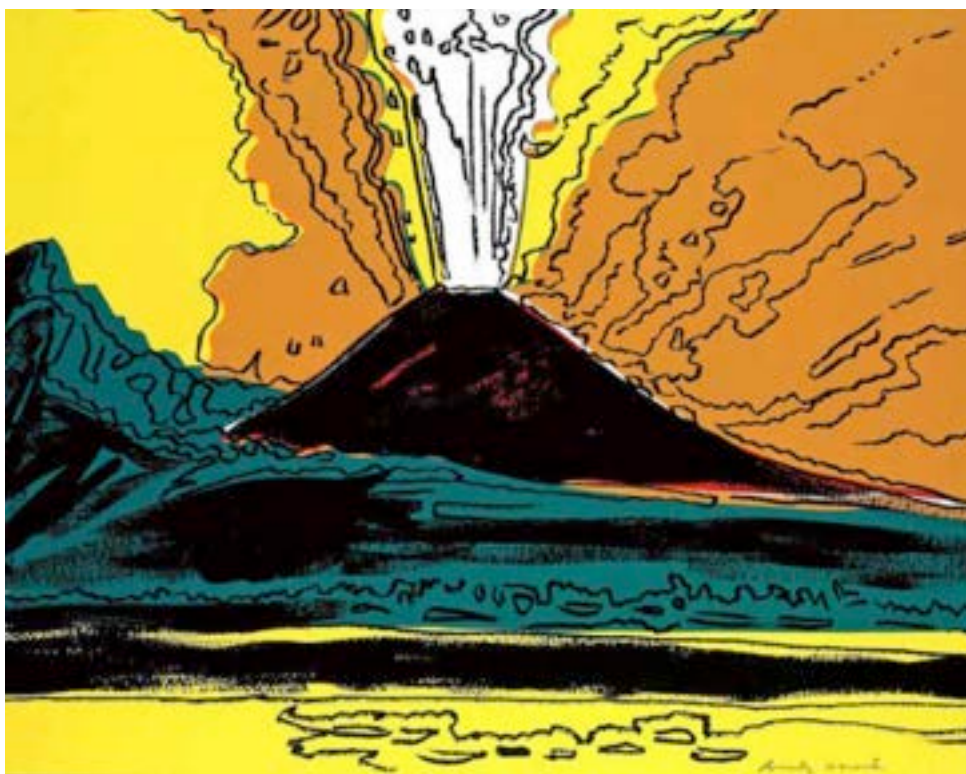
Wezuwioz i miniaturowe teatry: mechaniczne, z papieru, teatry-modele fascynują nadal. Przywołane są tu dwa przykłady tej namiętności z nieodległych lat.



96. { MUSÉE DES ARTS FORAINS, PARYŻ: OBRAZ PÓŁPRZEJSZYSTY OŚWIETLONY OD TYŁU, PRZEDSTAWIA ERUPCJĘ WEZUWIUSZA NOCĄ }

W zabytkowych składach win na dawnym paryskim przedmieściu Bercy znajduje się Musée des Arts Forains. W muzeum zwiedzający mogą oglądać tysiące obiektów, które ukazują wyjątkowość niegdysiejszych dóbr kultury „dnia świątecznego“, jakimi są pozostałości po rozrywkach XIX stulecia. W 1972 roku Jean-Paul Favand, niegdyś aktor i antykwariusz, zaczął zbierać przedmioty z dawno minionych jarmarków i widowisk. W 1996 roku otworzył swoją kolekcję w pawilonach Bercy dla gości. W roku 2007 Jean-Paul Favand nabył dziewiętnastowieczny teatr mechaniczny. Pośród różnych dekoracji tego teatru znalazło się kilka transparentów z nielicznych, jakie w ogóle przetrwały do obecnych dni.¹³⁸ Właściciel muzeum zlecił restaurację półprzejrzystych, a przez to bardzo wrażliwych, płócien i połączywszy

dawną technikę prezentacji takich obrazów z obecną techniką świecenia, pozwolił ożyć widokom „godnych uwagi okolic i słynnym budowiom“ pokazywanym dawnymi czasy w Dioramach, na jarmarkach albo na domowych scenach. Na eksponowanym w Musée des Arts Forains transparencie można ujrzeć Zatokę Neapolitańską za dnia i w nocy. Na płótnie dokonuje się przemiana: światło popołudnia ustępuje ciemności, acz nie całkowitej, bo księżyc w pełni świeci i rzuca smugi na wody zatoki, a erupcja Wezuwiusza nie tylko rysuje się na tle nieba ze szczególną plastycznością, ale blask żaru pozwala dojrzeć łodzie pod żaglami z osobami ciekawymi widowiska natury. Projekcje video oraz program wygaszania i rozjaśniania światła wprawiają w ruch namalowane słupy popiołu oraz dymu wyrwywające się z wulkanu, zaś inne światła nurzają nieboskłon w ognistym poblasku. Ten obraz półprzezroczysty, choć wyrwany z całości dekoracji teatralnej, naśladuje nawet dzięki światłu, zachodzące z upływającymi godzinami zmiany pogody widoczne w powietrzu, na wodzie, na fasadach budowli, i przywołuje iluzję romantycznych krajobrazów, bawiąc nią obserwatorów jak za minionych dni (fot. 96).



97. { ANDY WARHOL: *Vesuvius* }

Andy Warhol (1928-1987) należał do tych artystów XX stulecia, którzy idąc śladami wielu dawnych malarzy i dekoratorów wielkich i miniaturowych scen, nie mogli oprzeć się wulkanicznym erupcjom. Jak na czas „nowych mediów“ przystało, płótno *Vesuvius* (fot. 97) wskazuje jednoznacznie na znaną z ekranów telewizora i komputera „płaskość“ obrazów. Artysta dystansował się od tak pożądanego niegdyś iluzji trzech wymiarów w dwóch wymiarach.

PRZYPISY DO CZĘŚCI B.1., B.2.

¹ Inscenizowali, czyli łączyli w widowiskach „w kształcie plastycznym i żywym wszystkie rodzaje sztuki w określony i harmonijny zespół zdolny do działania” (Marie-Antoinette Allevy-Viala) podczas tych dwóch stuleci: aktorzy, malarze, architekci, kompozytorzy, machiniści, baletmistrzowie, dramaturdzy, osoby panujące, a nawet antreprenerzy i pewnie można by wśród inscenizatorów tamtego czasu doszukać się także przedstawicieli innych fachów.

² Grzymała-Siedlecki, Adam: *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1962, s.182 -183.

³ Por. Bieńkowska, Ewa: *Co mówią kamienie Wenecji*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 74.

⁴ Jak załączona na tej stronie fotografia arkusza graficznego Nr 78 (*Vier Genrebilder*) wydawnictwa Winckelmann & Söhne z Berlina, ok. 1860 roku; w zbiorach: Historisches Museum Frankfurt/Main.

⁵ Jest to rozdział XXXIX: Die Anfertigung von Theaterfiguren, Kulissen, transparenten Hintergründen, Feuerbrünsten, Wasserfällen und dergl. Elm, Hugo (Hrsg): *Der kleine Papparbeiter*, Anleitung zur Fertigung aller Art Papparbeit, Aufziehen von Karten und Plänen, Herstellung von Kästchen, Futteralen u. s. w. Anfertigung von Puppentheatern nebst Kulissen und Theaterfiguren sowie der beliebtesten Cartonarbeiten, Otto Spamer Verlag, Leipzig 1878. Właściwie autor nazywał się Hugo André, pisał pod pseudonimem Hugo Elm.

⁶ Elm, Hugo (Hrsg): *Das Kindertheater*, Leichtfaßliche Anleitung zum Aufbau eines Kindertheaters, Herstellung von Dekorationen aller Art, Aufführungen einzelner Szenen, Anfertigung von Schattentheatern, Wandelbildern, etc., Druck von J. F. Schreiber in Eßlingen [1887]. Na stronie tytułowej podano informację, że Hugo Elm jest autorem następujących książek: *Spiel und Arbeit*, *Laubsägearbeiter*, *Papparbeiter* [patrz wyżej], *Spritzarbeit*, *Zehn Schock Knacknüsse*, *Weihnachtsbuch*, etc.

⁷ Redaktion des Guten Kameraden (Hrsg): *Jugend-Theater*, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart / Berlin / Leipzig [1899?], Nachdr. Verlag der Buchhandlung Langenkamp 1988, Gesamtherstellung Buch- und Offsetdruckerei G. Taubert, Lübeck.

⁸ Eickemeyer, Max: *Das Kindertheater sein Bau und seine Einrichtung*, Verlag von J. F. Schreiber, Esslingen und München, o. J. [ok. 1905 roku].

⁹ Georg Zink: *So baue ich mir ein Puppentheater*, Verlag von Arwed Strauch, Leipzig 1911. Wcześniej broszurę tę wydał w roku 1908 Verlag von J. F. Schreiber. Georg Zink (1879-1962) był z zawodu bibliotekarzem.

¹⁰ Allport, Alan J.: *Model Theatres And How to Make Them*, William Luscombe Publisher Limited, The Mitchell Beazley Group, Artists House 14-15 Manette Street, London W 1V 5LB 1978. Podstawowe informacje na ten temat zawarte są również w: Sauer, Inge: *Theater aus Papier zehn phantastische Miniaturbühnen zum Selberbauen*, DuMont Verlag, Köln 1989; Baldwin, Peter: *Toy Theatres of the World*, A. Zwemmer Ltd, 26 Litchfield Street, London WC2H 9NJ, 1992; Poulter, Robert: *Model Theatre: An Easy Step by Step Guide on How to Make Your Own Theatres and Productions*, National Council for Educational Technology, Milburn Hill Road, Science Park, Coventry CV4 7JJ, 1993.

¹¹ Wystarczy wystukać na klawiaturze komputera: Make your own toy theatre. <http://www.vam.ac.uk/content/articles/m/make-your-own-toy-theatre/> [dostęp: 2020-05-01].

¹² Autorem modelu (drewno, metal, tkanina) znajdującego się w wiedeńskim Theatermuseum, powstałego między rokiem 1880 i 1888, był Friedrich Bretschneider. Wymiary obiektu: 117 cm x 92 cm x 98 cm, Inv. No.: MS_S920. Na zdjęciu dobrze widoczna jest żelazna kurtyna, która była obowiązkową częścią wyposażenia każdego teatru w cesarstwie po pożarze Wiener Ringtheaters w roku 1881. Więcej informacji o

tym modelu: Dembski, Ulrike: *Das Modell – Mittler zwischen Idee und Realität*, [in:] *Teatro, Eine Reise zu den oberitalienischen Theatern des 16. – 19. Jahrhunderts*, Beiträge von Siegfried Albrecht, Ulrike Dembski, Susanne Grötz, Erwin Herzberger und Ursula Quecke, Jonas Verlag, Marburg 2001, s. 223 – 228.

¹³ Rzut zabudowy wewnątrz sali teatralnej przybierał także kształt litery U (np. Wenecja: Teatro SS. Giovanni e Paolo; Fano: Teatro della Fortuna według projektu Giacomo Torellego), kształt przekroju dzwonu (np. Bolonia: Teatro Comunale). Pośród wielu teatrów, w których rzut zabudowy wewnątrz sali teatralnej przybierał kształt zbliżony wyglądem do podkowy jest Teatro La Fenice - będzie o nim jeszcze mowa.

¹⁴ Johann Pezzl (1756-1823), porzuciwszy nowicjat benedyktynów w Dolnej Bawarii stał się radykalnym przeciwnikiem Kościoła. Pracował jako bibliotekarz. Bezwzględny jeśli szło o politykę szyderca, liczący sam siebie do elity Wiednia szkicował – niejako na marginesie – odbijające się na widowni teatrów pozycje społeczne widzów, pisząc z podziwem o aktorze la Roche odtwarzającym chętnie oglądaną w Leopoldstädtischem Theater postaci Kaspra.

On zna gusta publiczności, umie gestami, strojeniem grymasów, improwizowanymi żartami, dłonie dostojnej szlachty obecnej w lożach, urzędników i obywateli zebranych na drugim parterze i ściśniętego na trzecim piętrze pospólstwa tak naelektryzować, że oklaskom końca nie ma. Podczas jego występu, nawet kiedy możecie widzieć tylko czubek jego stopy lub tylko plecy, już rozlega się śmiech [...]. Er kennt so den Geschmack des Publikums, weiß mit seinen Geberden, Gesichterschneiden, seinem Stegreifwitz, die Hände der in den Logen anwesenden Hohen Adelichen, der auf dem zweiten Parterre versammelten Beamten und Bürger, und des im dritten Stok gepreßten Janhagels so zu elektrisieren, daß des Klatschens kein Ende ist. Bei seinem Auftritt, und wenn ihr auch nur seine Fußspitze, oder seinen Rücken sehen könnt, wird schon gelacht [...]. Pezzl, Johann: *Skizze von Wien*, Viertes Heft, In der Krausischen Buchhandlung, Wien und Leipzig 1787, s. 795 – 796; <https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/content/pageview/392298?query=Geberden> [dostęp: 2021-01-24].

¹⁵ Przykłady takich portali:

(GB) wydawca Hodgson and Co., *New Front of Covent Garden Theatre*, 1822 rok, po dwie loże (na dwóch poziomach) po obu stronach; wydawca W. G. Webb, *Fourpenny Stage Front*, po trzy loże (na trzech poziomach) z obu stron; wydawca G. Clarke, *Large Theatre Proscenium*, ok. 1880 roku, po sześć łóż (na trzech poziomach) z obu stron;

(F) wydawca Imagerie Pellerin, *Devanture No 1541, Théâtre Français*, po dwie loże (na dwóch poziomach) po obu stronach; wydawca Imagerie Pellerin, *Petit Théâtre Français*, po dwie loże (na dwóch poziomach) po obu stronach;

(I) wydawca P. E. G. Vallardi [?] *Teatro italiano*, po dwie loże (na dwóch poziomach) z obu stron.

¹⁶ Tak samo rzecz ma się w modelu księżnej Augusty Dorothei von Schwarzburg-Arnstadt.

¹⁷ Przykład: Deutsches Theatermuseum München przechowuje model Maxa Littmanna (1862-1931) budowanego w latach 1900 – 1901 Prinzregententheater.

¹⁸ W malarstwie, zwłaszcza przy malowaniu *al fresco* posługiwano się dwoma szkicami przyszłego dzieła:

bozzetto był wstępnym spontanicznym rzutem całości dla zleceniodawcy, by otrzymać jego aprobatę;

modello był pracą większego formatu ze szczegółami malowidła, służył jako dokładny projekt wykonywanego fresku.

¹⁹ Przy rozróżnianiu modeli pomocną może być systematyka, którą w latach trzydziestych poprzedniego stulecia sporządził Ludwig Heinrich Heydenreich (1903-1978). Podzielił on modele architektoniczne (oznaczając zarazem ich przeznaczenie) jak następuje:

Model-projekt:

- model całości obiektu;
- model części obiektu.

Model dokumentujący (model gotowego obiektu):

- model kontrolny (dla ewentualnej rozbudowy obiektu);
- model do dydaktyki (w tym model-rekonstrukcja);

- model dla pamięci (dla wspomnień) obiektu przeznaczonego do rozbiórki;
- model miasta (jako *souvenir* albo do celów wojskowych);
- model wotywny (model obiektu sakralnego noszony w procesjach);
- model dla darczyńcy obiektu.

Modele idealne (modele tworzone z fantazji):

- model częściowo oparty na rzeczywistym obiekcie;
- fantazyjny model jako czyste ozdoba;
- model jako wariacja artystyczna gotowego obiektu.

Por. Ludwig Heinrich Heydenreich, Architekturmodell, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. I (1936), Sp. 918–940; in: RDK Labor, URL: <<http://www.rdklabor.de/w/?oldid=89648>> [dostęp: 22.01.2021].

²⁰ Andres Lepik w swojej rozprawie doktorskiej zawarł spis, w którym znalazły się 93 modele architektoniczne z lat 1353 – 1500.

Termin »modello« pojawia się [...] po raz pierwszy w swoim poprawnym użyciu jako proporcjonalnie zmniejszony model w aktach budowy katedry w Mediolanie krótko przed 1400 rokiem. Die Bezeichnung »modello« taucht [...] erstmals in der korrekten Verwendung als proportional verkleinertes Modell in den Mailänder Dombauakten kurz vor 1400 auf. Lepik, Andres: *Das Architekturmodell der früher Renaissance Die Erfindung eines Mediums*, [in:] Evers, Bernd (Hrsg.): *Architekturmodelle der Renaissance Die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo*, Prestel-Verlag, München / New York 1995, przypis 2 (s.20) i s. 12.

²¹ Als Höhepunkt der Geschichte des Architekturmodells kann das Holzmodell von St. Peter bezeichnet werden, das nach siebenjähriger Bauzeit unter der Leitung von Antonio da Sangallo und mit seinen Maßen von rund sieben Metern Länge und fünf Metern Höhe als das größte je gebaute Modell gilt. Evers, Bernd: *Vorwort*, [in:] Evers, Bernd (Hrsg.): *Architekturmodelle der Renaissance Die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo*, Prestel-Verlag, München / New York 1995, s. 7.

²² Dokładne wymiary modelu: 736 cm (dług.) x 602 cm (szer.) x 468 cm (wys. kopuły), w: Fabbrica di San Pietro, Watykan. Model Antonia da Sangallo Młodszego (1484-1546) nie posłużył do budowy świątyni.

²³ Z ręki Giuliana da Sangallo wyszedł m. in. model kościoła S. Maria delle Carceri w Prato. Por. Millon, Henry A.: *Italienische Architekturmodelle im 16. Jahrhundert*, [in:] Evers, Bernd (Hrsg.): *Architekturmodelle der Renaissance Die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo*, Prestel-Verlag, München / New York 1995, s. 27, przyp. 29. Giuliano da Sangallo był bratem Antonia da Sangallo Starszego (1455-1534), a obaj byli wujami Antonia da Sangallo Młodszego (1484-1546). Na marginesie: Antonio da Sangallo Starszy zbudował kościół Madonna di San Biagio u stóp wzgórza na którym rozłożone jest miasto Montepulciano.

²⁴ Nazwa „teatr-model” używana była też (choć z rzadka) dla teatrów papierowych (Kindertheater, toy theatre), w niemieckim: „Modelltheater”, w angielskim: „model theatre”.

²⁵ Wyraźniej ową dwoistość, a też powiązania między modelami architektury, modelami dla teatrów i teatrami-modelami można dostrzec, gdy sięgnie się po najprostszą definicję modelu budowli w języku niemieckim Wystarczy przyjrzeć się poniższemu zdaniu napisanemu przez Andresa Lepika.

Model architektoniczny jest środkiem prezentacji, (przedstawienia). Das Architekturmodell ist ein Medium der Darstellung.

„Darstellung“ to po niemiecku „prezentacja, reprezentacja, przedstawienie czegoś (również w teatrze), opisanie, zaś „Darsteller” to odtwórca, wykonawca, aktor. Naturalnie pierwsze działanie, które nasuwa się przy modelu teatru to: prezentacja, ale na dalszym planie można usłyszeć: przedstawienie, odtworzenie, wykonanie i może nawet odegranie. Wszystkie te funkcje ujął w swoim plótnie Domenico Cresti da

Passignano (ok.1566-1636) Oba przywołane tu teatry-modele służyły zresztą tylko „prezentacji i reprezentacji”.

²⁶ W jednej ze swych ksiąg Joseph Furttenbach pisał o teatrze-modelu. Wspominał mianowicie:

Z drzewa wyrzezany model scieny di comedia, sporządzony na rozkaz słynnego w całym świecie pana Giulia Parigi, inżyniera wielkiego księcia Toskany, mojego czcigodnego mistrza i nauczyciela. [...] Otóż model sporządzono na moją cześć, abym naturę *teatri mutabilis* dobrze mógł poznać. Furttenbach, Joseph: *O budowie teatrów*, przełożył i opracował Zbigniew Raszewski, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 75.

Zbigniew Raszewski we wstępie do pracy *O budowie teatrów* napisał, że model sceny florenckiej Joseph Furttenbach przywiózł do Ulm, por. s. 40. W roku 1927 powstał wykonany podług opisu Josepha Furttenbacha **teatr-model sceny miejskiej** (razem z salą dla widzów) w Ulm z połowy XVII wieku. Został on zniszczony w roku 1945, jak podał Zbigniew Raszewski w tym samym tomie, por. s. 68 i zdj. 35, 36. Autorem drewnianego **modelu (przekroju widowni)** teatru miejskiego w Bolonii z roku 1756 był Antonio Galli da Bibiena (1697-1774). Model: rozmaite rodzaje drewna, złocenia, lakier w wielu kolorach, 95 cm x 195 cm x 168 cm, w: Archivio storico della Fondazione teatro Comunale. Teatro Comunale wystawia ten model w swych salach reprezentacyjnych. Zdj. modelu: *Teatro, Eine Reise zu den oberitalienischen Theatern des 16. – 19. Jahrhunderts*, Beiträge von Siegfried Albrecht, Ulrike Dembski, Susanne Grötz, Erwin Herzberger und Ursula Quecke, Jonas Verlag, Marburg 2001, s. 116. Inny **model (przekrój widowni)** z roku 1767 albo 1769, którego to modelu autorem był również Antonio Galli da Bibiena, przy częściowym przynajmniej udziale Cosima Morellego (1732-1812) znajduje się w miejscowości Macerata (Pinacoteca e Musei Civici, Nr. Inv. 2607). Jest to model części widowni miejscowego Teatro Condoniniale (obecnie: Teatro Lauro Rossi); drewno nie malowane, 58 cm x 119 cm x 45,5 cm. Zdj. modelu: Küster, Ulf: *Theatrum Mundi – Die Welt als Bühne*, Der Katalog erscheint aus Anlass der gleichnamigen Ausstellung im Haus der Kunst München vom 24. Mai – 21. September 2003, Edition Minerva Herman Farnung, Wolftratshausen 2003, s. 92.

²⁷ Stiftung Schloss Friedenstein Gotha przechowuje obiekt Carla Maya: *Poseidon-Tempel von Paestum* (obecnie: Hera-Tempel), model z korka 37 cm x 53 cm x 117 cm, koniec XVIII w., Inv.-Nr. K 236.

²⁸ Teatrem-modelem nazwał teatr papierowy już w roku 2008 Otto Brunken.

[Teater papierowy - Z. M.] można określić jako teatr-model, świadomie nawiązujący do współczesnej sceny teatralnej. [Papiertheater – Z. M.] ist als Modell-theater zu bezeichnen, das sich bewusst auf die zeitgenössische Theaterbühne bezog. Brunken, Otto: *Theater für Kinder und Jugendliche*, [in:] Brunken, Otto / Hurrelmann, Bettina / Michels-Kohlhage, Maria / Wilkending, Gisela (Hrsg.): *Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur Von 1850 bis 1900*, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, Stuttgart 2008, kol. 267. Szło, rzecz jasna, o nawiązanie do dziewiętnastowiecznej „sceny teatralnej”.

²⁹ Czas był niespokojny. Trwał konflikt brytyjsko holenderski.

Anglicy uznali, że wobec słabości holenderskiej floty wojennej więcej szkody przynosi im neutralność Holandii niż traktowanie jej jako nieprzyjaciela. W listopadzie 1780 r. Anglis wystosowała do Holandii ultimatum, a w grudniu zaatakowała jej okręty. Rostworowski, Emanuel: *Historia powszechna wiek XVIII*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977, s. 803.

³⁰ Por. Sohl, Katrin und Klaus: *Amsterdam – Besuche bei großen und kleinen Schätzen; Theatermuseum* [in:] Brückner, Wolfgang; Vanja Konrad ... (Hrsg.): *Arbeitskreis Bild Druck Papier Tagungsband Amsterdam 2007*, Waxmann, Münster / New York / München / Berlin 2008, s. 137.

³¹ W sezonie 1909 - 1910 Nikołaj Jewreinow i Fiodor Komissarzewski założyli teatr, który nazwali: *Wesoły Teatr dla Dzieci w Słusznym Wieku*. Por. Lönnqvist, Barbara: *Sztuka jako zabawa w futuryzmie*, przełożył Adam Pomorski, „Literatura na Świecie”, nr 2 (151) Warszawa 1984, s. 55.

³² Idzie o szybką zmianę dekoracji.

Dokonywano jej w teatrze [...] bez zapuszczania kurtyny, na oczach widzów, i dlatego nazywano ją *changement à vue*, „zmianą widoczną”. Nasz teatr stosował ją od bardzo dawna, [...] nazwę manewru przejęliśmy nie od Francuzów, tylko od Niemców i nasze źródła dziwiętnastowieczne nazywają go „zmianą otwartą” (z niem. *Offene Verwandlung*). Raszewski, Zbigniew: *Przedmowa* [w:] Alley-Viala, Marie-Antoinette: *Inscenizacja romantyczna we Francji*, przeł. Wojciech Natanson, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958, s. 14

Przyjmuje się, że dzięki pracom Giacoma Torellego (1608 – 1678) Teatro Novissimo w Wenecji jako pierwszy posiadał od roku 1641 scenę kulisową przygotowaną do zmian otwartych. Wózki kulis połączone zostały pod sceną linami, wszystkie liny zostały nawinięte na centralny walec, który z pomocą przeciwwag mógł być obracany i tym sposobem wszystkie kulisy razem w ciągu niewielu sekund mogły być na oczach widzów wymienione na inne. Por. Szweykowska, Anna: *Wenecki teatr modny*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1981, s. 45; Savage, Roger: *Das Inszenieren von Opern*, [in:] Parker, Roger (Hrsg.): *Illustrierte Geschichte der Oper*, Aus dem Englischen von Ute Becker, Dieter Fuchs und Dorothee Göbel, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart / Weimar 1998, s. 420. Zmiana otwarta pokazana jest w filmowej (telewizyjnej) wersji *Czarodziejskiego fletu* Ingmara Bergmana.

³³ Jeśli idzie o wykonanie i sposoby poruszania papierowych figur w „tańcach tureckich” na scenach-modelach i w papierowych teatrach byłoby to technicznie możliwe.

³⁴ W teatrach dworskich i miejskich czas zmiany otwartej był różny, zależny od jakości wykonania i stanu maszynierii teatru. Przykłady:
Ekhof-Theater w Gotha (zbudowany 1681/82): 5 – 10 sek.;
Teatr w Drottningholm (zbudowany 1766): 4 – 5 sek.;
Teatr w Českým Krumlové (przebudowany 1765/67): 6 – 8 sek.;
Goethe-Theater w Bad Lauchstädt (zbudowany 1802): ok. 15 sek.
Por. Reus, Klaus-Dieter (Hrsg.): *Faszination der Bühne, Barockes Welttheater in Bayreuth*, Eine Dokumentation der Ausstellung des Grundkurses Theatergeschichte am Gymnasium Christian-Ernestinum, Bayreuth, Bayreuth 1999, s. 63, 79, 94, 123.

³⁵ Stały do dyspozycji: Współczesny pokój (De Moderne Kamer, rok 1781), Ogród (De Tuin, rok 1781), Więzienie (De Gevangenissen, rok 1781), Izba chłopska (De Boerenkamer, rok 1781).

³⁶ Nazywają się one: Las w lecie (Het Zomerbos, rok 1782), Sala dworska (De Hofzaal, rok 1782).

³⁷ W roku 1784 powstały dekoracje: Włoska ulica (De Italiaanse Straat) i De Zangberg.

³⁸ Całe urządzenie z ruchomymi falami w teatrze barona umieszczone zostało (podobnie jak na scenach dużych teatrów) jak najdalej od ramy scenicznej, a mechanizm ich uruchomienia działał z pomocą tzw. mimośrodków zamocowanych na prętach, do których przytwierdzone były oba końce fal. Fale stykały się z mimośrodkami.

mimośrodek [...] *techniczny* „element maszyny w postaci tarczy kołowej osadzonej na wale, której oś nie pokrywa się z osią wału; zamienia ruch obrotowy w posuwisto – zwrotny”: W mechanizmie mimośrodkowym obrotowy ruch wału zamieniany jest na ruch posuwisto – zwrotny części stykających się z mimośrodkiem. *Praktyczny Słownik Współczesnej Polszczyzny*, pod redakcją Haliny Zgólkowej, t. 21, Wydawnictwo Kurpisz, Poznań 1999, s. 251.

³⁹ Furttenbach, Joseph: *O budowie teatrów*, przełożył i opracował Zbigniew Raszewski, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 141 – 142.

⁴⁰ Wzburzenie morza było efektem pożądanym na scenie z papieru kiedy wystawiano na przykład *Holendra tułacza*. Kilkadziesiąt lat po wprowadzeniu w ruch malowanych fal amsterdamskiego teatru-modelu drukowane fale do zabawy w teatr oferował J. F. Schreiber Verlag z Esslingen.

⁴¹ Por. Furttenbach, Joseph: *O budowie teatrów*, przełożył i opracował Zbigniew Raszewski, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 142.

⁴² Katrin und Klaus Sohl podają, że aż do roku 1843 baron van Slingelandt dawał trzy, cztery przedstawienia w tygodniu dla przyjaciół. Por. Sohl, Katrin und Klaus: *Amsterdam – Besuche bei großen und kleinen Schätzen; Theatermuseum* [in:] Brückner, Wolfgang; Vanja Konrad ... (Hrsg.): *Arbeitskreis Bild Druck Papier Tagungsband Amsterdam 2007*, Waxmann, Münster / New York / München / Berlin 2008, s. 137.

⁴³ François Joseph Pfeiffer jr. na świat przyszedł w Liège. Malował pejzaże, portrety, wykonywał sztychy i litografie, był także „malarzem scen”. Por. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike zur Gegenwart*, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Herausgegeben von Hans Vollmer, Sechszwanzigster Band, Verlag von E. A. Seemann, Leipzig 1932, s. 528.

⁴⁴ Dekoracja: Grota (Het Gewelf, rok 1823).

⁴⁵ W roku 1824 powstały dekoracje: Jaskinia (De Grot), Las w zimie (Het Winterbos) i Forum Romanum (Het Forum Romanum). Las w zimie wyposażony był w dwa prospekty. Jeden przedstawiał „głęb lasu”, a drugi – bramę miejską i pokryte śniegiem okoliczne budynki. Las kończył się więc wjazdem do miasta.

⁴⁶ Rok 1825: Sala orientalna (De Oosterse Zaal).

⁴⁷ Film można obejrzeć na stronie amsterdamskiej Theaterencyclopedie: https://theaterencyclopedie.nl/wiki/Slingelandt_Toneel [dostęp: 2020-05-31].

⁴⁸ Das Material besteht aus kleinen Seidenpapierschnitzeln. Dieselben werden mit der Scheere so geschnitten, daß man erst eine große Anzahl Längstreifen, in der ungefähren Breite eines Millimeters herstellt und dann diese Streifen wieder in ganz kleine Stücke schneidet. Beim Schneefall selbst sehe man darauf, nicht gleich die Masse der Schneeflocken auf die Bühne zu streuen, sondern erst einige Flocken einzeln herabgleiten zu lassen und dann erst mit den Mengen vorzugehen. Eickemeyer, Max: *Das Kindertheater, sein Bau und seine Einrichtung*, Verlag von J. F. Schreiber, Eßlingen und München [1905], s. 62. Max Eickemeyer w tej książce powtórzył słowo w słowo to, co o próśzeniu śniegu napisał ok. 20 lat wcześniej Hugo Elm, por. Elm, Hugo (Hrsg): *Das Kindertheater, Leichtfaßliche Anleitung zum Aufbau eines Kindertheaters, Herstellung von Dekorationen aller Art, Aufführungen einzelner Scenen, Anfertigung von Schattentheatern, Wandelbildern, etc.*, Druck von J. F. Schreiber in Eßlingen [1887], s. 43. Wydawcą obu podręczników była ta sama firma rodziny Schreiberów i być może dlatego „ściągnięcie” przez jednego autora od innego nie zwracało uwagi.

⁴⁹ Wezuwiusz (De Vesuvius, rok 1831).

⁵⁰ Jako przykłady mogą tu służyć paryskie uroczystości: Fête de la Republique (10 VIII 1793) i Fête de la Raison (10 XI 1793).

Mistrzynią ceremonii odbywających się w katedrze Notre Dame obchodów [podczas Święta Rozumu – Z. M.] była pewna przebrana za Boginię Rozumu i zasiadająca na tronie przy głównym ołtarzu aktorka. Inne artystki dramatyczne odegrały scenę narodzin Rozumu, odśpiewując przerobiony przez Gosseca hymn *O salutaris Hostia*. Zamoyski, Adam: *Święte Szaleństwo, Romantycy, patrioci, rewolucjoniści 1776 - 1871*, Przełożył Michał Roniker, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2015, s. 109.

⁵¹ W *Niemiej z Portici* opowiedziana jest historia nieudanej rewolty neapolitańskiej przeciwko Hiszpanom w roku 1647, której przewodził Tommaso Aniello d'Amalfi (1620-1647), zwany Masaniellem. Opowieść ta była już wcześniej wielokrotnie dramatyzowana. W libretcie paryskim nie brakuje wielkiej i fatalnej miłości na ściśle określonym tle historycznym i społecznym, na które składają się między innymi epizody z rewolty.

⁵² Według badacza długie lata wykładającego w Folkwang Hochschule (obecnie: Folkwang Universität der Künste) *grand opera* pojawiła się na scenie dopiero po paryskich rozruchach roku 1830.

[...] tragédie [en musique – Z. M.] [...], jako typ opery dla arystokratów, stała się przeżytkiem i po rewolucji lipcowej (1830) została zastąpiona przez *grand opéra*. Muzyka nadal przeplata się z recytatywami i ariami z towarzyszeniem orkiestry, dużymi scenami chóralnymi i baletem. Scena robi wrażenie najnowszymi zdobyczami techniki. Legendarny za sprawą zalanych światłem gazowym dioram – ale także rzekomego bluźnierstwa – stał się balet zakonnic z *Roberta djabła*, pierwszej *grand opéra* Giacoma Meyerbeera (1791-1864) [...]. Balet ten pozostaje pièce à succès. [...] die Tragédie [en musique – Z. M.] [...] wird als Operntyp der Aristokraten obsolet und nach der Juli-Revolution (1830) von der Grand Opéra abgelöst. Weiterhin wechselt die Musik zwischen orchesterbegleiteten Rezitativen und Arien, großen Chorszenen und Ballett. Die Bühne brilliert mit den neusten Errungenschaften der Technik. Legendär wegen der gaslichtdurchfluteten Dioramen – aber auch wegen angeblicher Blasphemie – wird das Nonneballett aus *Robert le diable*, der ersten Grand Opéra von Giacomo Meyerbeer (1791-1864) [...]. Das Ballett bleibt die *pièce à succès*. Weber, Horst: Vom Hoffest zum Abonnement. Skizzen zur Verbürgerlichung der Oper, [in:] Haberland, Irene / Winzen, Matthias (Hrsg.): *Schein oder Sein Der Bürger auf der Bühne des 19. Jahrhunderts*, Katalog der Ausstellung 30. März bis 8. September 2019, Museum für Kunst und Technik des 19. Jahrhunderts, Baden-Baden, ATHENA-Verlag, D-46047 Oberhausen 2019, s. 111. O związkach *Roberta Djabła* z teatrem papierowym więcej w części C rozprawy.

⁵³ Prapremiera odbyła się 29 lutego 1828 roku. Autorami libretta byli Germain Delavigne i Eugène Scribe.

⁵⁴ Cytat: Solomé, *Indications générales et observations pour la mise en scène de la Muette de Portici (Ogólne wskazówki i obserwacje na temat inscenizacji «Niemej z Portici»)*, s. 47; całość cytatu: Allevy-Viala, Marie-Antoinette: *Inszenizacja romantyczna we Francji*, przeł. Wojciech Natanson, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958, s. 85. Broszura Solomé była swego rodzaju „egzemplarzem reżyserskim”, na Półwyspie Apenińskim nazywano tego rodzaju prace: *disposizione scenica*.

⁵⁵ Por. Allevy-Viala, Marie-Antoinette: *Inszenizacja romantyczna we Francji*, przeł. Wojciech Natanson, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958, s. 74, przypis 3 i s. 84.

⁵⁶ Por. Wolzogen, Christoph von: *Karl Friedrich Schinkel Unter dem bestirnten Himmel*, H. W. Fichter Kunsthandel und Edition, Frankfurt / Main 2016, s. 202. We Wrocławiu Eugenius Dersch 28 maja roku 1805 pokazywał w swoim teatrze mechanicznym pośród sześciu obrazów ruchomych wybuch Wezuwiusza. Mäser, Rolf / Herde, Bernd (Redaktion): *Theatrum mundi Mechanische Szenen in Volkskunst und Puppenspiel*, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 1984, s. 17.

⁵⁷ „Kurier Warszawski” nr 241 (10 IX 1829), s. 1089.

⁵⁸ W polszczyźnie XXI wieku zamiast „sztuk pięknych” często używa się pojęcia „sztuki wizualne”, a zamiast „sztuki przedstawiające” – „sztuki performatywne”. Bierze się to po części z rozmnożenia gatunków i wchodzenia przez nie chętnie w rozmaite „interakcje”. Także „instalacja” jest określeniem odważnym przy nazywaniu obiektów powstałych przed dwustu laty, jednakże w tym wypadku określeniem pożytecznym, bo wspomaga wyobrażanie sobie takich obiektów (przy braku eksponatów muzealnych) przez współczesnych „kolekcjonerów wrażeń”.

⁵⁹ Sacchetti posiadał umiejętności malarza teatralnego i machinisty. Nierzadko tymi fachami zajmowały się różne osoby.

⁶⁰ „Kurier Warszawski” nr 241 (10 IX 1829), s. 1089 – 1090.

⁶¹ Por. Allevy-Viala, Marie-Antoinette: *Inszenizacja romantyczna we Francji*, przeł. Wojciech Natanson, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958, s. 84; Garde, Georg: *Theatergeschichte im Spiegel der Kindertheater; Eine Studie in populärer Grafik*,

Übersetzung: Hannelore Aaberg, Borgens Vorlag, Copenhagen 1971, s. 153. Część krytyki paryskiej nie była zadowolona z pracy Cicériego,

[...] który nie umiał nawet skopiować dekoracji Sanquirico, „oszałamiająco prawdziwych i wspaniałych, jakich się nawet nie przeczuwa we Francji”. Allevy-Viala, Marie-Antoinette: *Inscenizacja romantyczna we Francji*, przeł. Wojciech Natanson, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958, s. 167.

⁶² Autorem karykatury był Joseph Germain Mathieu Roubaud (1811-1847), zwany „Benjaminem”, francuski malarz, litograf i karykaturzysta.

⁶³ Por. Allevy-Viala, Marie-Antoinette: *Inscenizacja romantyczna we Francji*, przeł. Wojciech Natanson, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958, s. 189.

⁶⁴ Były to dni 27 – 29 lipca. 28 lipca toczyły się zmagania o Hotel de Ville. Pokazy oddające na obrazie półprzejrzystym te wydarzenia odbywały się w paryskiej Dioramie Panów Daguerre’a i Boutona od 23 stycznia 1831 roku do 20 stycznia roku następnego. Por. Huhmato, Erkki: *Das Diorama und die Dioramen Erfindung und Verbreitung einer neuen Schaubühne*, [in:] Dohn, Katharina / Garnier, Claire / Le Bon, Laurent / Ostende, Florence (Herausgeber): *Diorama Erfindung einer Illusion*, Katalog anlässlich der Ausstellung *Diorama. Erfindung einer Illusion*, Palais de Tokyo 14. Juni – 10. September 2017; Schirn Kunsthalle Frankfurt 6. Oktober 2017 – 21. Januar 2018, Snoeck Verlagsgesellschaft mbH, Köln 2017, s. 40, przyp. 17.

⁶⁵ Zamoyski, Adam: *Święte szaleństwo Romantycy, patrioci, rewolucjoniści 1776 – 1871*, Przełożył Michał Roniker, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2015, s. 391.

⁶⁶ Odległość Paryż – Bruksela dylizans pokonywał w ciągu 9 – 10 godzin. Por. Delacroix, Eugène: *Dzienniki Część pierwsza (1822 – 1853)*, Przełożyły Joanna Guze i Julia Hartwig, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 291.

⁶⁷ *Niema z Portici*, opera w 5 aktach, z Poezją PP. Delavigne i Scribe a z Muzyką P. Auber, z francuzkiego ściśle miarowo tłumaczona i pod muzykę podłożona przez Józefa Dyonizego Minasowicza, tłumacza Precjozy i Otella; wystawiona pierwszy raz na Teatrze Narodowym Warszawskim d. 15. Stycznia r. 1831. Warszawa, w kantorze druk. Gałęzowskiego i Spółki tudzież przy kassie Teatru Narodowego, s. 30. Za: http://www.encyklopediateatru.pl/bookreader/?book=Niema_z_Portici#page/30/mode/2up [dostęp: 2020-08-14].

⁶⁸ Zamoyski, Adam: *Urojone widmo rewolucji Tajne spiski i tłumienie ruchów wolnościowych 1789-1848*, Przełożył Michał Roniker, Wydawnictwo Literackie Kraków 2016, s. 470 – 471.

⁶⁹ Wiktor Brumer w swoim artykule o *Niemiej z Portici* podał, że publiczność spektakl obejrzała do końca, dopiero potem „zburzyła pałac namiestnika”. Brumer Wiktor, *Pierwsze przedstawienie „Niemiej z Portici” Aubera w Warszawie*, „Kwartalnik Muzyczny” 1931, nr 12-13, s. 435.

⁷⁰ Zamoyski, Adam: *Święte szaleństwo Romantycy, patrioci, rewolucjoniści 1776 – 1871*, Przełożył Michał Roniker, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2015, s. 397.

⁷¹ Żywczyński, Mieczysław: *Historia powszechna 1789 – 1870*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1964, s. 242.

⁷² Por. Żywczyński, Mieczysław: *Historia powszechna 1789 – 1870*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1964, s. 243.

⁷³ Zwierkowski, Walenty: *Rys powstania walki i działań Polaków 1830 i 1831 roku skreślony w dziesięć lat po wypadkach na tułactwie we Francji*, Przygotował do druku wstępem, przypisami i indeksami opatrzył Władysław Lewandowski, Książka i Wiedza, Warszawa 1973, s. 25.

⁷⁴ Zwierkowski, Walenty: *Rys powstania walki i działań Polaków 1830 i 1831 roku skreślony w dziesięć lat po wypadkach na tularctwie we Francji*, Przygotował do druku wstępem, przypisami i indeksami opatrzył Władysław Lewandowski, Książka i Wiedza, Warszawa 1973, s. 30. Zamiast „zrobili” powinno być zapewne „zrobił”.

⁷⁵ „Kurjer Warszawski” R.10, nr 320 (28 listopada 1830) podawał, że następnego dnia w Teatrze Rozmaitości grane będą:

Jutro Bankructwo partacza, Król Migdałowy, 3 raz Rok drugi. (s. 1676).

Po skonfrontowaniu różnych publikacji (m. in.: Schiller, Leon: *Droga przez teatr*, Opracował Jerzy Timoszewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983, s. 390; Harbut, Juljusz Stanisław: *Józef Chłopicki w 100-letnią rocznicę powstania listopadowego* z ilustracjami, Skład Główny Książnica – Atlas Zjednoczone Zakłady Kartogr. i Wydawnicze Tow. Naucz. Szkół Średnich i Wyższych S. A., Warszawa 1930, s. 42; Eile Henryk, *Teatr warszawski w dobie powstań*, Z zasiłku Zarządu Miejskiego w m. st. Warszawie, Skład główny: Księgarnia Wł. Michalak i S-ka dawniej „Książnica – Atlas” S. A., Warszawa 1937, s. 48 – 51.), w których pojawiał się choćby jeden z wymienionych tytułów, wypada skłonić się ku opinii Henryka Eilego (1878-1949) i przyjąć z dużym prawdopodobieństwem, że chodzi o następujące utwory, które miały być grane tego wieczoru: Żółkowski Alojzy (ojciec): *Bankructwo partacza*, komedio-opera w 1 akcie oryginalnie napisana; Skarbek, Fryderyk: *Co głowa to rozum*, który to utwór miał być grany zamiast: Żółkowski, Alojzy (ojciec): *Król migdałowy*, komedia w 1 akcie (według M. A. M. Désaugiers i M. F. D. Leroi d’Allard lub M. E. G. Théaulon de Lambert); Mélesville (Anne-Honoré-Joseph Duveyrier) / Eugène Scribe: *Rok drugi, czyli i któż winny*, wodewil (?).

⁷⁶ Miast zapowiedziego na afiszu *Króla migdałowego*, który

„Miał być grany, ale dla słabości nagłej Niwińskiego miano grać »Co głowa to rozum« - ale nie grano, bo o 8-mej wieczór rozpoczęła się rewolucja”. (Adnotacja na afiszu teatru z tego dnia) Por. Eile Henryk, *Teatr warszawski w dobie powstań*, Warszawa 1937, s. 51

⁷⁷ Zwierkowski, Walenty: *Rys powstania walki i działań Polaków 1830 i 1831 roku skreślony w dziesięć lat po wypadkach na tularctwie we Francji*, Przygotował do druku wstępem, przypisami i indeksami opatrzył Władysław Lewandowski, Książka i Wiedza, Warszawa 1973, s. 30.

⁷⁸ Za: Brumer Wiktor, *Pierwsze przedstawienie „Niemej z Portici” Auber’a w Warszawie*, „Kwartalnik Muzyczny” 1931, nr 12-13, s. 439.

⁷⁹ Generał Aleksander Roźniecki (1771?-1849) prezes Dyrekcji Teatrów i Wszelkich Widowisk Dramatycznych i Muzycznych w Królestwie Polskim.

⁸⁰ „Merkury” 1831, nr 32 (18 stycznia), s. 133.

⁸¹ Za Antoniną Palczewską

[...] 6 lipca wyjechał Kurpiński wraz z Kudliczem do Berlina a 25 byli oni na przedstawieniu „Niemej z Portici”. Por. Brumer Wiktor, *Pierwsze przedstawienie „Niemej z Portici” Auber’a w Warszawie*, „Kwartalnik Muzyczny” 1931, nr 12-13, s. 438.

W późniejszych latach, i trwa to do obecnego czasu, wielu przedstawicieli teatru polskiego udawało się do Berlina, by „podpatrywać, podsłuchiwać” i następnie przenosić modne w Brandenburgii chwytły inscenizacyjne na rodzimy grunt.

⁸² „Merkury” 1831, nr 32 (18 stycznia), s. 134.

⁸³ „Kurjer Warszawski” Nr 16, 16 stycznia 1831, s. 84.

⁸⁴ „Kuryer Polski” Nr 499, Warszawa 4 maja 1831, s. 587.

⁸⁵ Por. Brumer Wiktor, *Pierwsze przedstawienie „Niemej z Portici” Aubera w Warszawie*, „Kwartalnik Muzyczny” 1931, nr 12-13, s. 444, przypis 31.

⁸⁶ *Niema z Portici*, opera w 5 aktach, z Poezją PP. Delavigne i Scribe a z Muzyką P. Auber, z francuzkiego ściśle miarowo tłumaczona i pod muzykę podłożona przez Józefa Dyonizego Minasowicza, tłumacza Precjozy i Otella; wystawiona piérwszy raz na Teatrze Narodowym Warszawskim d. 15. Stycznia r. 1831. Warszawa, w kantorze druk. Gałęzowskiego i Spółki tudzież przy kassie Teatru Narodowego, s. 35. Za: http://www.encyklopediateatru.pl/bookreader/?book=Niema_z_Portici#page/30/mode/2up [dostęp: 2020-08-14].

⁸⁷ „Kuryer Polski” Nr 499, Warszawa 4 maja 1831, s. 587 – 588.

⁸⁸ „Kurjer Warszawski” Nr 121, 4 maja 1831, s. 597. Nie mniej entuzjastycznie dekoracja została oceniona sto kilkadziesiąt lat później.

W czasie powstania listopadowego w *Niemej z Portici* Sacchetti wykonał rewelacyjny wybóch wulkanu przeniesiony z własnego teatryku panoramicznego, a będący jawnym plagiatem pracy Daguerre’a. Mitzner, Piotr: *Teatr światła i cienia Oświetlenie teatrów warszawskich na tle historii oświetlenia od średniowiecza do czasów najnowszych*, Państwowy Instytut Wydawniczy 1987, s. 86.

⁸⁹ Zaś *Grota* ze stanowiącym całość prospektem raz wyobrażała pejzaż górski, a kiedy indziej, z ruchomymi falami, przedstawiała skaliste brzegi fiordu albo jeziora Wiele lat wcześniej Pieter Barbiers młodszy przecięć *Lasu w lecie* użył do dekoracji: *Letni las ze świątynią weselną* i *Letni las z falującym morzem*.

⁹⁰ Zamoyski, Adam: *Urojone widmo rewolucji Tajne spiski i tłumienie ruchów wolnościowych 1789-1848*, Przełożył Michał Roniker, Wydawnictwo Literackie Kraków 2016, s. 571.

⁹¹ „Kurjer Warszawski”, N^o 341, 21 grudnia 1834, s. 1881 (?).

⁹² „Kurjer Warszawski”, N^o 341, 21 grudnia 1834, s. 1882 (?).

⁹³ Sugestię taką wyraził Marek Waszkiel. Pisał o „kartonowych lalkach”, choć w ogłoszeniu nie ma mowy o tym, z jakiego materiału „figurki” były wykonane. Por. Waszkiel, Marek: *Dzieje teatru lalek w Polsce do 1945 roku Kronika*, „Pamiętnik Teatralny”, Warszawa 1987, rok XXXVI, zeszyt 1 – 2 (141 – 142), s. 28. Później podobna sugestia pojawiła się w: Wiercińska, Janina: *Papierowy świat teatru*, „Pamiętnik Teatralny”, z. 1-2 1993, s. 113.

⁹⁴ *Precjoza* (tytuł oryginału: *Preciosa*) – sztuka Piusa Alexandra Wolffa (1782-1828), do której muzykę napisał Carl Maria von Weber. Prapremiera: Berlin w roku 1821.

⁹⁵ Garde, Georg: *Theatergeschichte im Spiegel der Kindertheater; Eine Studie in populärer Grafik*, Übersetzung: Hannelore Aaberg, Borgens Vorlag, Copenhagen 1971, s. 119.

⁹⁶ Na arkuszu wydrukowana jest informacja: L. Steffen, Brüderstr. N^o 25 w Berlinie. Por. Garde, Georg: *Theatergeschichte im Spiegel der Kindertheater; Eine Studie in populärer Grafik*, Übersetzung: Hannelore Aaberg, Borgens Vorlag, Copenhagen 1971, s. 157.

⁹⁷ Ryszkiewicz, Andrzej: *Minter Karol Fryderyk*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, T. XXI/I, Zeszyt 88, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wydawnictwo polskiej Akademii Nauk, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1976, s. 313; Dubrowska. Małgorzata / Sołtan, Andrzej: *Rzemiosło artystyczne Minterów 1828 – 1881*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987, s. ???

⁹⁸ Druk (litografia kolorowa) z ok. 1880 roku, wielkość figur: 9 – 10 cm (Donhofer, Norbert: *Papiertheater...*, [c.d. u dołu przypisu] s. 80). Figury do *Cyrulika Sewilskiego* wydał też (po roku 1850!) w Berlinie litograf Adolph Herman Engel. Zettler, Hela / Reißmann, Bärbel (Gesamtkonzeption und Projektleitung): *Die große Welt in kleinen Bildern Berliner*

Bilderbogen aus zwei Jahrhunderten, Landesmuseum für Kultur und Geschichte Berlins Stiftung öffentlichen Rechts, Berlin 1999, s. 134; a także Gustav Kühn w Neuruppin (litografia kolorowa, arkusz: 40,5 cm x 30,5 cm) ok. roku 1880 (N° 4608). Donhofer, Norbert: *Papiertheater Die Sammlung Anna Feja Seidler und Heino Seidler*, Franz Deuticke Verlagsgesellschaft m. b. H. Buchhandlung und Antiquariat, Helfferstorferstraße 4, 1010 Wien, s. 58.

⁹⁹ Peter Baldwin datował wydanie tego arkusza graficznego na czas ok. roku 1840. Na arkuszu umieszczono 11 figur: Graf Almaviva, Gräfin, Cherubim, Susanne, Figaro, Basilio (rząd górny), Bartolo, Marzeline, Antonio, Bärbehen, Don Gusman (rząd dolny). Por. Baldwin, Peter: *Toy Theatres of the World*, Foreword by George Speaight, A. Zwemmer Ltd, London 1992, s. 70.

¹⁰⁰ Por. Geisler-Baum, Silja (Texte): *Bilderfreuden Die Verlagproduktion von Jos. Scholz Mainz im 19. Jahrhundert*, Herausgegeben von der Landeshauptstadt Mainz, Mainz 2010, s. 34. Arkusz z figurami do *Wesela Figara* najwcześniej mógł być drukowany w latach sześćdziesiątych XIX wieku.

¹⁰¹ Pełny tytuł cennika: *Cennik zabawek dla dzieci Gier towarzyskich Zabaw optycznych, matematycznych i innych. Wyrabianych w Fabryce C. Mintera. W Warszawie, przy rogu ulicy Święto – Krzyskiéj i Placu Dzieciątka Jezus N. 1337*. Rok druku cennika podany jest na s. 2. BUW 505970, numer akcesji Z3/59.

¹⁰² *Cennik zabawek dla dzieci Gier towarzyskich Zabaw optycznych, matematycznych i innych. Wyrabianych w Fabryce C. Mintera. W Warszawie, przy rogu ulicy Święto – Krzyskiéj i Placu Dzieciątka Jezus N. 1337.*, s. 8 - 9.

¹⁰³ [...] welches [...] ganz auseinander genommen und in einen Kasten gelegt werden kann, welcher beim Aufstellen zum Boden des Theaters dient. Vogel, Heiner: *Bilderbogen, Papiersoldat, Würfelspiel und Lebensrad, Volkstümliche Graphik für Kinder aus fünf Jahrhunderten*, Edition Popp, Würzburg 1981, s. 225.

¹⁰⁴ *Cennik zabawek dla dzieci Gier towarzyskich Zabaw optycznych, matematycznych i innych. Wyrabianych w Fabryce C. Mintera. W Warszawie, przy rogu ulicy Święto – Krzyskiéj i Placu Dzieciątka Jezus N. 1337.*, s. 8.

¹⁰⁵ *Cennik zabawek dla dzieci Gier towarzyskich Zabaw optycznych, matematycznych i innych. Wyrabianych w Fabryce C. Mintera. W Warszawie, przy rogu ulicy Święto – Krzyskiéj i Placu Dzieciątka Jezus N. 1337*. [rok 1844], s. 9. Zabawkę poświęconą w całości Wezuwiuszowi oferował pod numerem 302 na samym początku XIX wieku Georg Hieronimus Bestelmeier w swoim katalogu wysylkowym. Szło o model wulkanu.

No. 302. Wielki wulkan, zrobiony w całości wedle natury z tymi ruinami, ma 24 cali długości, 18 cali szerokości i 11 cali wysokości. Są tam zrobione iskrzące ognie [zimnie ognie ? – Z. M.], które bardzo długo zioną, i które mogą być zapalone w pokojach 6 fl. Pudełko do nich 30 kr. Mniejszy jak wyżej, wykonany w ten sam sposób, z 12 iskrzącymi ogniami 2 fl. Jeszcze mniejszy jak wyżej bez ruin 1 fl. No. 302. Der große Vulkan, welcher ganz nach der Natur mit denen Ruinen gemacht, 24 Zoll lang, 18 Zoll breit, 11 Zoll hoch ist. Es befinden sich dabei gemachte Funkenfeuer, welche sehr lange speien, und in denen Zimmern angezündet werden dürfen 6 fl. Kiste dazu 30 kr. Ein kleinerer detto, so auf die nemliche Art gemacht ist, mit 12 Funkenfeuer 2 fl. Ein noch kleinerer detto ohne Ruinen 1 fl. *Magazin von verschiedenen Kunst- und anderen nützlichen Sachen zur lehrreichen und angenehmen Unterhaltung der Jugend, als auch für Liebhaber der Künste und Wissenschaften, welche Stücke meistens vorrätig zu finden bei Georg Hieronimus Bestelmeier in Nürnberg, Drittes Stück, mit 10. Kupfertafeln und 158. Abzeichnungen. Neue verbesserte Auflage. 1803.*, s. 2 und Tab. 1, [pierwodruk 1803], Nachdruck mit einem Vorwort von Theo Gantner, Edition Olms AG, Zürich 1979.

Zabawka o wymiarach przeznaczona była nie tylko dla dzieci i młodzieży, lecz także dla „miłośników sztuki i nauk“, co ujęto w tytule katalogu („an Liebhaber der Künste und Wissenschaften“).

¹⁰⁶ Pełny tytuł cennika: *Cennik zabawek dla dzieci Gier towarzyskich Zabaw optycznych, matematycznych i innych oraz przedmiotów stosownych na podarunki dla młodzieży wyrabianych i sprzedających się w Składzie Fabryki C. Mintera. W Warszawie, przy rogu*

ulicy Święto – Krzyżki i placu Wareckiego N° 1337. W Drukarni S. Orgelbranda. <https://polona.pl/item/cennik-zabawek-dla-dzieci-gier-towarzyskich-zabaw-optycznych-matematycznych-i-innych,MTE4ODU2NzM2/0/#info:metadata> [dostęp: 2020-09-20].

¹⁰⁷ Cennik zabawek dla dzieci Gier towarzyskich Zabaw optycznych, matematycznych i innych oraz przedmiotów stosownych na podarunki dla młodzieży wyrabianych i sprzedających się w Składzie Fabryki C. Mintera [rok 1850], s. 7.

¹⁰⁸ Cennik zabawek dla dzieci Gier towarzyskich Zabaw optycznych, matematycznych i innych oraz przedmiotów stosownych na podarunki dla młodzieży wyrabianych i sprzedających się w Składzie Fabryki C. Mintera, s. 7-8.

¹⁰⁹ Cennik zabawek dla dzieci Gier towarzyskich Zabaw optycznych, matematycznych i innych oraz przedmiotów stosownych na podarunki dla młodzieży wyrabianych i sprzedających się w Składzie Fabryki Karola Mintera w Warszawie. przy rogu ulicy Święto – Krzyżki i placu Wareckiego N° 1337., s. 8. BUW Na stronie tytułowej podana jest informacja: Ceny niższe od 17 Grudnia 1860 r.

¹¹⁰ Cennik zabawek dla dzieci Gier towarzyskich Zabaw optycznych, matematycznych i innych oraz przedmiotów stosownych na podarunki dla młodzieży wyrabianych i sprzedających się w Składzie Fabryki Karola Mintera w Warszawie. przy rogu ulicy Święto – Krzyżki i placu Wareckiego N° 1337. [rok 1860], s. 8.

¹¹¹ M. Trentsensky Verlag (ok. r. 1855): *Chinesischer Saal* N° 166 (prospekt), egzemplarz posiada Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze, Inv. Nr. SZ1134/1; *Chinesischer Saal*, N° 167 (kulisy P), egzemplarz posiada Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze, Inv. Nr. SZ 1134/2; ; *Chinesischer Saal*, N° 168 (kulisy L), egzemplarz posiada Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze, Inv. Nr. SZ 1134/3.

¹¹² Podhorska-Okołów, Stefania: *Warszawa mojego dzieciństwa Obrazki*, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1955, s. 198.

¹¹³ O widowiskach tych pisała Janina Hera. Hera, Janina: *Z dziejów pantomimy czyli pałac zacczarowany*, Przedmowa Zbigniewa Raszewskiego, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.

¹¹⁴ „Merkury” 1831, nr 32 (18 stycznia), s. 134.

¹¹⁵ „Mniejsze” prospekty drukowane były na arkuszach wielkości ca. 19 cm x 24 cm.

¹¹⁶ Por. cennik Zakładu Litograficznego Trentsensky'ch: <https://books.google.de/books?id=9klZAAAAcAAJ&printsec=frontcover&dq=mignon+theater&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwixiKjczNLjAhVryaYKHdkBCxYQ6AEIKDAA#v=onepage&q=mignon%20theater&f=false> [dostęp: 2020-09-10].

¹¹⁷ Arkusze z figurami do Niemej z Portici wydały także oficyny:

L. Steffen, Brüderstr. N° 25 in Berlin, *Die Stumme v. Portici*;
G. N. Renner & Co N° 766 Norymberga;
Arnz & Co N° 132 Düsseldorf;
Oehmigke & Riemschneider N° 1222 Neuruppin;
Pellerin & Cie Épinal N° 1499, *Costumes de Théâtre. La Tour de Nesle. La Muette de Portici*.

Trentsensky wydrukował (jako Mignon Theater N° 4) dekoracje przeznaczone dla *Niemej z Portici*. Inni wydawcy drukowali prospekty z Wezuwiuszem i odpowiednie kulisy, które można było użyć do tej opery, ale także do innych „wybuchowych” utworów. Trud ten zadały sobie oficyny:

Winckelmann & Söhne N° 37, Berlin (lata trzydzieste);
Joseph Scholz (wcześniejsza seria „R”), Moguncja;
Oehmigke & Riemschneider N° 1845 i N° 1846, Neuruppin;
G. N. Renner & Co N° 138, Norymberga;
C. Burkardt N° 23, Wissembourg;
Robrahn & Co N° 1547 i N° 1548, Magdeburg.

¹¹⁸ Grieshofer, Franz (Redaktion): *Papiertheater Eine Sonderausstellung aus Wiener Sammlungen*, Katalog mit 8 Farbabbildungen, Im Selbstverlag des Österreichischen Museums für Volkskunde, Wien 1985, s. 49.

¹¹⁹ Na rolę, jaką w spisaniu przez Karola Frycza (1877-1963) wrażeń spod Wezuwiusza spełniła tajemnicza „stara kobieta”, jak z obrazu Jusepe’a Ribery (1591-1652) wskazała autorowi pani profesor Lidia Kuchtówna.

Kiedyś, przed laty, dojeżdżałem o świcie do Neapolu. Spałem snem tak twardym, jak ławka trzeciej klasy, na której odbywałem najpiękniejszą, bo pierwszą, studencką podróż po Włoszech. Obudziło mnie parokrotne, zrazu podobno łagodne, potem coraz natarczywsze szarpnięcie za rękaw. Przecierając zaspane oczy ujrzałem przed sobą megierę czarną, suchą jak szczapa, świszczącą coś w niezrozumiałym dialekcie poprzez trzy ogromne żółte zęby. [...] Pomyślałem sobie: wiedźma z Łysej Góry i próbowałem obrócić obolałe kości na przeciwną stronę. Ale czarna osoba nie dała za wygraną i znowu pociągnęła za rękaw. [...] Siadłem i nastawiłem uszu.

Stara kobieta schwyciła mnie za rękę, a drugą wymachując w powietrzu wołała:

– Il Vese!... Guarda– Il Vese!...

Potem się pan wyśpi. Jak cudna, nasza droga góra. Il caro Vese!...

Owiany dymem, pełen odblasków świtu, stał nad zatoką Wezuwiusz. Przywiązanie do rodzinnego skrawu ziemi, więz najsilniejszy, rys najszlachetniejszy osiadłego człowieka, podstawa szerszego patriotyzmu, miłość, podziw, duma, chluba wobec obcego obieżysasa, wszystko dźwięczało w tych paru słowach. Frycz, Karol: *Z podróży*, oprac. Lidia Kuchtówna, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2012, s. 267.

¹²⁰ Noch ist die Eruption schwach, allein wir hoffen auf Gott, und selbst ein Bißchen Erdbeben wäre uns nicht unlieb. Brun, Friederike: *Episoden aus Reisen durch das untere Italien in den Jahren 1809-1810 mit spätern Zusätzen*, Vierter Band, Hartleben's Verlags – Erpedition, Leipzig 1818, s. 13.

¹²¹ Ł. z G. R [Łucja z Giedroyciów Rautenstrauchowa]: *W Alpach i za Alpami*, Wydanie drugie, T. III, Nakładem S. H. Merzbacha, Księgarza przy ulicy Miodowej, Nr. 468, Warszawa 1850, s. 69.

¹²² Witkiewicz, Stanisław Ignacy: *Z powodu krytyki «Pragmatystów» wystawionych w Elsynchronie. Poświęcone p. Emilowi Breiterowi*, w idem: *Nowe formy w malarstwie Szkice estetyczne Teatr*, Opracował oraz przypisami opatrzył Jan Leszczyński, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974, s. 335.

¹²³ Officine Grafiche E. De-Castiglione & C., Milano: Napoli (Fondo), litografia. U góry arkusza po lewej stronie napis: Fabbrica d'Immagini, po stronie prawej napis: N° 19; egzemplarz w zbiorach: Raccolta Bertarelli, Castello Sforzesco, Mediolan; zdjęcie: Sadiou, Martine: *Décors, théâtres de papier, le Théâtre du Peuple à Bussang*, Ce catalogue a été réalisé à l'occasion de l'exposition *Décors, théâtres de papier, le Théâtre du Peuple à Bussang*, Musée de l'Image, Épinal – juillet 2005 > avril 2006, s. 8 - 9. Officine Grafiche E. De-Castiglione & C. założono w roku 1906. Por. Milano, Alberto: *Da Épinal a Milano*, [in:] *Catalogo della mostra Fabbrica d'immagini gioco e litografia nei fogli della Raccolta Bertarelli* a cura di Alberto Milano con la collaborazione di Segio Ruzzier, Milano, Spazio Baj-Palazzo Dugnani, 13 magio – 13 luglio 1993, Vangelista Editori snc., Milano 1993, s. 19.

¹²⁴ Oper Dortmund dała 13 marca 2020 (tylko) premierę prasową *Niemej z Porici* w inscenizacji Petera Konwitschny'ego. Następne przedstawienia zostały odwołane. Wstrzymano całą działalność opery w związku z epidemią szerzącą się w Europie.

¹²⁵ Das Spiel mit der Dialektik von Nähe und Distanz über die Blickstrukturierung ist für die Wirkung der Bildmaschine Guckkasten als Medium einer virtuellen Inbesitznahme der Welt konstitutiv. Dem Betrachter wird so suggeriert, im Mittelpunkt einer auf ihn bezogenen Welt zu stehen, die zugleich 'in die Ferne zu treiben' scheint. Sein distanzierter Blick gewährt ihm gleichzeitig machtvolle Kontrolle über die Realität, und aus dieser vergewissenden Sicherheit wird auch im Guckkasten die 'Teilnahme' an bedrohlichen Ereignissen wie z. B. den Naturgewalten zum *beschaulichen* Erleben, wird im identifikatorischen *Schau*-spiel eine surrogative emotionale Verarbeitung ermöglicht. Hick, Ulrike: *Geschichte der optischen Medien*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1999, s. 230. Autorka w cytowanych zdaniach powołuje się na pracę: Langen, August: *Anschaungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts, Rahmenschau und Rationalismus*, Darmstadt 1965, s.32.

¹²⁶ https://theaterencyclopedie.nl/wiki/Slingelandt_Toneel [dostęp: 2020-05-16].

¹²⁷ Barbiere Pieter starszy, [...] rysownik, scenograf, poeta, * 1717 Amsterdam, + 7. 9. 1780 tamże. Nauka rysunku u ojca, poza tym samouk. Najpierw malował wachlarze. Małżeństwo w 1737 r.; następnie założył firmę, w której malowane były tapety, dekoracje pokojowe i ogrodowe - częściowo według chińsk. wzorów, podług nich H. Henke wrył serię miedziorytów. Miłośnik teatru, pracował jako zongler i dramaturg i przede wszystkim jako malarz dekoracji teatralnych w Amsterdamie, Lejdzie, Hadze, Rotterdamie (zwłaszcza dekoracje teatru w Amsterdamie sztychowali Caspar Philips, C. Bogerts i Reiner Vinkellers). Malował także między innymi wnętrze szkoły jeździeckiej w Amsterdamie we współpracy z Ludolfem Backhuijzenem d. J. i Jaques'em Kuiperem. Pieter d. Ä., [...] Zeichner, Szenograph, Dichter - 1717 Amsterdam, + 7.9. 1780 ebd. [...] Zeichenlehre bei seinem Vater, ansonsten Autodidakt. Zunächst Fächermalerei. 1737 Heirat; danach gründete er ein Unternehmen, in dem Tapeten, Zimmer- und Gartendekorationen - z. T. nach chines. Vorbildern - gemalt wurden, wonach H. Henke eine Folge in Kupfer stach. Theaterliebhaber, wirkte als Gaukler und Dramatiker sowie v. a. als Maler für Theaterdekorationen in Amsterdam, Leiden, Den Haag, Rotterdam (bes. nach Dekorationen des Theaters von Amsterdam stachen Caspar Philips, C. Bogerts und Reiner Vinkellers). Außerdem malte er Kabinettstücke, u. a. das Innere der Reitschule von Amsterdam in Zusammenarbeit mit Ludolf Backhuijzen d. J. und Jaques Kuiper. *Allgemeines Künstler-Lexikon, Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Band 7, K. G. Saur, München · Leipzig 1993, s. 5.

¹²⁸ Model jest od czasu do czasu kopiowany przez przyszłych scenografów jako pożyteczna zabawa w ramach studiów. Wymiary oryginału i kopii: 175 cm (wys. razem ze szczytem) albo 133 cm (wys. bez szczytu) x 115 cm (szer.) x 96 cm (głęb.).

¹²⁹ Ciekawe wydaje się jedno z dzisiejszych spojrzeń na ten ruch.

Ludzie, którzy wyszydali religijne rytuały i sojące za nimi rzekomo irracjonalne wierzenia, idąc za głosem takich demaskatorów praesądów, jak Wolter czy samozwańczy „śmiertelny wróg Nonsensu, Kabotyństwa, Pompy i niekończących się ceremonii” – Benjamin Franklin, zabiegali teraz gorliwie o przynależność do łóż masońskich, aby przebierać się w dziwaczne stroje i recytować bektolliwe formułki w atmosferze, która przewyższała poziomem napuszenia nawet najbardziej barokowe katolickie rytuały. Casanova i Cagliostro to tylko najślawniejsi przedstawiciele bandy oszustów żerujących na ludziach, którzy byli zbyt wyrafinowani i wykształceni, by wierzyć w Boga i jego cuda, ale wystarczająco łatwowierni, by przekazywać wielkie sumy pieniędzy naciągaczom, obiecującym im eliksiry młodości lub nieśmiertelność. Zamoyski, Adam: *Święte Szaleństwo, Romantycy, patrioci, rewolucjoniści 1776 - 1871*, Przełożył Michał Roniker, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2015, s. 85.

¹³⁰ Nie można wykluczyć, że znajdzie się spora liczba germanistów utrzymujących, że *Zbójcy* cieszą się powodzeniem **przede wszystkim** na scenach dużych teatrów w Europie.

¹³¹ W 175 rocznicę prapremiery *Zbójców* ponownie otwarto Nationaltheater Mannheim. Günther Weisenborn (1902-1969), dramaturg, w prostych słowach opisał wtedy kardynalną cechę teatru, każdego teatru.

Teatr: może to być sala operacyjna, szkółka drzew, ogród kwiatowy lub gabinet śmiechu, ale zawsze jest to miejsce przemiany. Theater: Das kann Operationssaal sein, Baumschule, Blumengarten und Lachkabinett, aber es ist immer ein Ort der Veränderung. Weisenborn, Günther: *Das neue Nationaltheater. Festschrift zur Eröffnung des neuen Nationaltheaters Mannheim am 175. Jahrestag der Uraufführung der >Räuber<*, Hg. C. H. Drese, Heidelberg 1957, s. 47, cyt. za: Kornhoff, Oliver (Hrsg.): *Bühnenreif*, Hirmer Verlag, München 2016, s. 16.

¹³² Ich wiederhole hier schriftlich die wärmsten Danksagungen für die von E. E. empfangene Höflichkeit von Gnade, für die Aufmerksamkeit auf meine geringfügige Arbeit, für die Ehre und den Pomp dessen Sie mein Stück gewürdigt, und für alles wodurch e. E. die kleine Vollkommenheiten desselben erhoben und seine Schwäche mit dem größten Aufwand der theatralischen Kunst zu bedecken gewußt haben. Mein kurzer Aufenthalt in Mannheim verstatete mir nicht ins Detail meines Stücks und seiner Vorstellung zu gehen, und weil ich nicht alles sagen konnte, weil mir die Zeit zu sparsam dazu abgewogen, und mein Incognito zu streng war, so hielt ich es für besser noch gar nichts zu sagen.

Beobachtet habe ich sehr vieles, sehr vieles gelernt, und ich glaube, wenn Teutschland einst einen dramatischen Dichter in mir findet, so muß ich die Epoche von der vorigen Woche zählen. List Friedricha Schillera z 17 stycznia 1782 roku wysłany ze Stuttgartu do Wolfganga Heriberta von Dalberga. <https://www.friedrich-schiller-archiv.de/briefe-schillers/an-heribert-von-dalberg/schiller-an-heribert-von-dalberg-17-januar-1782/> [dostęp: 2020-06-26].

¹³³ Hampson, Norman: *The Enlightenment*, London 1990, s. 201 – 2, cyt. za: Zamoyski, Adam: *Święte szaleństwo Romantycy, patrioci, rewolucjoniści 1776 – 1871*, Przełożył Michał Roniker, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2015, s. 74. Inny dwudziestowieczny autor nie należał do wielbicieli dramatu Friedricha Schillera.

11 sierpnia [1934 – Z. M.]
Räuber, lektura ze Stoisy. Absurdalny patos i brak miary nie mogą iść dalej i nawet nie znajdują usprawiedliwienia w wierszu. Ale jakie to charakterystyczne! Czuć się doskonale w szaleństwie jest dla narodu Hitlera bez wątpienia rzeczą naturalną. Gide, André: *Dziennik*, Wybór, tłumaczenie i objaśnienia Joanna Guze, Wydawnictwo Krąg, Warszawa 1992, s. 230. André Gide nie wiedział wtedy zapewne, synem jakiego narodu był Führer.

¹³⁴ Por. Stubenrauch, Herbert: *Wolfgang Heribert von Dalberg Lebensskizze und Lebenszeugnisse*, Nationaltheater Mannheim Bühnenblätter für die Spielzeit 1956 / 1957, s. 8.

¹³⁵ Repertuar jedenastu pierwszych lat dyrekcji Dalberga liczył 371 sztuk, spośród których utwory o nieprzemijającej wartości, jak na przykład *Intryga i miłość*, *Wesele Figara* stanowiły podstawę jedynie bardzo niewielkiej części przedstawień. W następnych trzynastu latach spośród 243 nowych premier była tylko jedna pozycja wielkiej literatury dramatycznej: *Dziewica Orleańska* (rok 1802) Por. Stubenrauch, Herbert: *Wolfgang Heribert von Dalberg Lebensskizze und Lebenszeugnisse*, Nationaltheater Mannheim Bühnenblätter für die Spielzeit 1956 / 1957, s. 10 – 11, 12.

¹³⁶ Herrn v. Dalberg habe ich nichts gesagt und nichts gezeigt. [...] Er übersetzt jetzt ein englisches Stück in deutsche Jamben, und da möchte er Deine Verse gemessen und die Schönheiten des Carlos übersehen haben. [...] Er müßte ungerecht sein, weil er schwach und eifersüchtig ist. Z listu Heinricha Becka (1760-1803), aktora zespołu w Mannheim do Friedricha Schillera z kwietnia 1786 roku. Za: Stubenrauch, Herbert: *Wolfgang Heribert von Dalberg Lebensskizze und Lebenszeugnisse*, Nationaltheater Mannheim Bühnenblätter für die Spielzeit 1956 / 1957, s. 45.

¹³⁷ Określenie użyte przez Friedricha Schillera w liście do Dalberga ze Stuttgartu z 12 października 1781 roku.

¹³⁸ Por. Dohn, Katharina / Garnier, Claire / Le Bon, Laurent / Ostende, Florence (Herausgeber): *Diorama Erfindung einer Illusion*, Katalog anlässlich der Ausstellung *Diorama. Erfindung einer Illusion*, Palais de Tokyo 14. Juni – 10. September 2017; Schirn Kunsthalle Frankfurt 6. Oktober 2017 – 21. Januar 2018, Snoeck Verlagsgesellschaft mbH, Köln 2017, s. 65.



98. { RICHARD PEDUZZI: MODEL PALAIS GARNIER (PRZEKRÓJ POPRZECZNY)¹ }

B(3).
**O KONSTRUKCJI
SCENY**

EKSKURS: „Wytwórnia iluzji - scena pudełkowa“

Po przyjęciu się pod koniec XVII wieku w części teatrów obyczajowi wygaszania świateł na widowni podczas spektaklu,² dekoracja w ramie portalu stawała się „obrazem scenicznym“ z iluzją, ze złudzeniem rzeczywistej głębi przestrzeni. **Scena** wydawała się **wielkim pudełkiem osobliwości**. Z czasem pojawiła się w języku ludzi teatru jej potoczna nazwa: scena pudełkowa.

Przełomy polityczne i rozpoczynający się klasycyzm zmieniły także muzykę, teatr i formy architektury. Jednakże żadna z tych reform, od Glucka po Wagnera, nie dotknęła techniki kulisy sceny barokowej. Do końca XIX wieku pozostała ona powszechnie stosowaną praktyką teatralną.³

Wiele teatrów w XIX i także w XX wieku posiadało malarnię, pracownię umieszczaną często na poddaszu nad salą dla widzów, o wymiarach pozwalających malować rozłożone na podłodze prospekty i pojedyncze kulisy dla sceny pudełkowej.⁴

Po Wielkiej Wojnie zapowiadano *Totaltheater*. Próbowano z ruchomymi scenami i ruchomymi widowniami, „totalnym” budynkiem przeznaczonym do widowisk, oraz innym niezrealizowanym „reformom” architektury teatralnej w XX wieku, oddawali swoje talenty: Walter Gropius (1883-1969), Feliks Krassowski (1895-1967), Michaił Grigoriewicz Barchin (1906-1988),⁵ Jerzy Gurawski oraz wielu innych architektów i spory zastęp teatralistów. Po ich działaniach niewiele pozostało w praktyce budowania teatrów.

U początku XXI wieku sceny pudełkowe, jakimi dysponują: Metropolitan Opera, Teatr Wielki Opera Narodowa, Covent Garden Opera, Teatro alla Scala, nie wspominając scen wielu setek teatrów dramatu w Starym i Nowym Świecie – wszystkie te sceny nadal spełniają swoje zadania. Den Norske Opera og Ballett posiada w Oslo od roku 2008 nową siedzibę – ze sceną pudełkową oraz przyciągającą wzrok kurtyną.

Teatr Lalek we Wrocławiu oferował swoim widzom niedawnymi laty pudełkowe sceny z kartonu. Tak to od czterystu lat *boîtes à miracle*⁶ nieprzerwanie funkcjonują ku zadowoleniu widzów i ceniących tradycję artystów pracujących dla sceny.

[...] chcę całą [...] uwagę skierować na „teatr dziecięcy“ albo „teatr domowy“, który jest zdecydowanie najpiękniejszy i najbardziej interesujący spośród „teatrów dla młodzieży“, chcę mieć na uwadze przede wszystkim stronę praktyczną i funkcjonalną urządzeń, a także wyposażenia.⁷

Tak pisał inżynier Max Eickmeyer w słowie wstępnym do instrukcji wydanej u początku XX wieku, instrukcji budowania „teatru domowego“ oraz używania go podczas gier i zabaw.⁸ Dochował się też – o czym już wspomniano – podręcznik Hugo Elma z lat osiemdziesiątych XIX wieku opisujący owoczesne teatry papierowe, opisujący ich urządzenia, sposoby budowania konstrukcji z podaniem wymiarów, rozmieszczania dekoracji, mechanizowania figur, etc. Spora liczba budowanych wtedy w domowych warunkach teatrów przetrwała do XXI stulecia. One, oraz wspomniane instrukcje, jak również inne podręczniki majsterkowania, pozwalają na przedstawienie sposobów budowania, stanu techniki oraz wyglądu miniaturowych scen z czasu *belle époque*.⁹ Majsterkowiczom pięknej epoki nie brakowało ambicji.

Nie chcemy za bardzo odbiegać od efektów prawdziwej sceny, raczej zbliżyć się do nich tak, jak to tylko możliwe.¹⁰

Przy omawianiu teatrów papierowych z tego okresu, zacząć trzeba od konstrukcji ich scen.

Pierwszy wymóg teatru dziecięcego stanowi scena. Scena jest centrum teatru dziecięcego. Cały sukces zależy od jej dobrego albo złego wyposażenia technicznego. Można mieć nie wiem jak dobry i wyszkolony „personel“, można posiadać najpiękniejsze dekoracje i sztuki – jeśli scena nic nie jest warta, wszystko inne też jest do niczego.¹¹

Tymi zdecydowanie brzmiącymi słowami Max Eickmeyer rozpoczął swoje uwagi o urządzeniu teatru dziecięcego, czyli (wedle obecnie używanej terminologii) teatru papierowego. Warto tu przywołać elementy składowe scen *all'italiana*, decydujące o ich popularności w Europie w przeciągu długiego czasu oraz przyjrzeć się temu, które z urządzeń wielkich teatrów publicznych i prywatnych znalazły zastosowanie w teatrze papierowym. Teatry *all'italiana* oraz ich sceny choć były (i są) różne, bo dostosowywano je do obyczajów oraz potrzeb władców, towarzystw, rodzin, mimo odmienności miały wiele wspólnego.

Teatr barokowy był swego rodzaju maszyną do oglądania, systemem przedstawiania iluzji scenicznych. Jego najbardziej charakterystyczną cechą była scena kulisowa, prawie wszechobecna w świecie Zachodu.¹²

Podstawowe elementy sceny pozostawały przez długi czas te same, acz budowniczowie u końca XVII wieku i w trakcie wieku XVIII¹³ prześcigali się w powiększaniu obszaru gry i całych budynków teatralnych, nie mówiąc o coraz to innych, dających nowe możliwości machinach w nad- i podsceniu. Prace te wpisywały się w długi szereg prób podejmowanych nie tylko w sztuce teatralnej, w celu stworzenia całkowitej, doskonałej, skończonej iluzji rzeczywistości.¹⁴ O wyglądzie

i możliwościach sceny z dekoracjami kulisowymi w teatrach dworskich, miejskich, państwowych, prawie do końca XIX wieku, a nawet później¹⁵ stanowiły jej podstawowe części składowe. Były to, idąc od przodu ku tyłowi sceny:

- miejsca dla orkiestry,
- rampa dolna z osłoniętymi lampami albo świecami,
- **proscenium** (mogło nim być przykryte miejsce dla orkiestry),
- **portal sceny** wysłaniający jej urządzenia techniczne,
- **kurtyna główna**,
- **górną rampa**,
- opadająca ku **dolnej rampie**¹⁶ (od połowy XIX wieku w wielu teatrach płaska) **podłoga sceny**,
- **zapadnie** rozmieszczone w kilku miejscach podłogi,
- **kulisy** dające się przesuwac, umieszczane na szynach (w podłodze sceny¹⁷) lub na wózkach (w podsceniu),
- **paludamenty** przynależne do każdej pary kulis, wysłaniające nadscenie,
- **oświetlenie boczne**, umieszczane na tyłach kulis,
- **prospekt** zamykający dekorację od tyłu,
- urządzenia techniczne umieszczone w podsceniu i nadsceniu,

podscenie:

- wyciągi do obsługi zapadni,
- uchwyty do mocowania kulis, wózki,
- mechanizm do zmiany otwartej (walec, uchwyty, liny, etc.)

nadscenie:

- **urządzenia do podnoszenia i opuszczania kurtyny**,
- machina deszczowa,
- machina do wytwarzania grzmotów,
- machina do efektu zwanego: deus ex machina, do glorii,
- **flugi** (m. in. do ruchu kłębow chmur, lotów napowietrznych),

sceny boczne:

- urządzenia do wymiany i mocowania kulis.

Na tak wyposażonej scenie w roku 1791 i w latach następnych grano i śpiewano dwanaście czternaście razy *Flet czarnoksiężski*.¹⁸ Skrzypienie oraz „postękiwania” machin, wykonanych przede wszystkim z drewna, wpisywały się w atmosferę przedstawień. Muzyka musiała te odgłosy zagłuszać.

Schikaneder wykorzystuje otwarte przestrzenie, [...] ze sceną głęboką na dwanaście metrów i wysoką na około osiem metrów, która we Freihaustheater nadaje się do dużych spektakli operowych [...]. Da się ją podzielić z pomocą wypełniającego przestrzeń płóciennego prospektu, za nim można przesuwac i wymieniać kulisy oraz rekwizyty; dlatego ma sens, aby, ze względów praktycznych, grać naprzemiennie sceny na pierwszym planie i w głębi [...]. Ruchome kulisy i podscenie, które pozwala na mechaniczne opuszczanie lub podnoszenie, umożliwiają przekształcenia dekoracji; maszyny: deszczowa, wiatrowa i wywołująca grzmoty dopełniają wytwarzania iluzji scenicznej. Oznacza to, że trzy duże zapadnie sceniczne wymagane we *Flecie czarnoksiężskim* i łącznie czternaście zmian dekoracji z fantastycznymi krajobrazami wulkanicznymi lub wodnymi są tak samo możliwe, jak użycie maszyny do lotów, w której trzech chłopcy unoszą się nad sceną.¹⁹

Jakim sposobem do prapremierowych dekoracji *Fletu czarnoksięskiego* trafiły „fantastyczne krajobrazy wulkaniczne”? Zapewne oddziaływanie Wezuwiusza na wyobraźnię zaplątywało się i zaplątuje w miejsca tekstów, w których opisu wulkanów nie należałoby oczekiwać.

Wymienione w spisie umieszczonym powyżej i zaznaczone w nim wytłuszczonym drukiem części składowe można odnaleźć na dobrze urządzonej scenie teatru papierowego. U początku XIX wieku, u początków teatru papierowego, scena kulisowa dysponowała nowymi elementami, które pojawiły się w trakcie XVIII stulecia i które w części przejęte zostały na sceny z papieru. Były to:

- blejtramy,
- **fermy**,
- **kurtyna antraktowa**,
- kulisy opuszczane z wyciągów w nadsceniu,
- **prospekt półowalny** albo w kształcie półkola,
- praktykable,
- **przecięcia** opuszczane ze sznurowni.

Warto zaznaczyć, że przyjęło się, by dla sceny teatru papierowego brać za wzór scenę teatru *all'italiana* z różnymi jej – nierzadko skomplikowanymi – urządzeniami. Zrozumiałe jest więc, iż przy konstruowaniu miniaturowej sceny z kartonu i drewna starano się uczynić ją podobną do tej dużej, wprowadzając wszelako mniej lub bardziej zdecydowanie różne uproszczenia. Przeglądając instrukcje budowania teatrów papierowych, można natknąć się również na formy, które należy uznać za konstrukcje samodzielne, odbiegające od wzorca *all'italiana*. Są one może nawet bardziej odpowiednie dla miniaturowego pudełka sceny „teatru domowego“, zwłaszcza w tym, w czym dostosowują się do specyfiki małych wymiarów i uwzględniają ich zalety dla budowanych obiektów.

Rozpoznanie fragmentów wyposażenia dużych scen, które przejęte zostały przez sceny domowe z papieru, ułatwia przedstawiony na stronie tytułowej części B tej pracy (fot. 71) schemat uwzględniający ich podstawowe elementy.²⁰ Scenę opartą na tym schemacie, a zwłaszcza jej konstrukcję, można było bez kłopotu wykonać w domowych warunkach. Taki „teatr“ (praktycznie każdy **teatr papierowy**) **jest w istocie otwartym na boki i od góry korpusem sceny wykonanym najczęściej z drewna albo, znacznie rzadziej, z kartonu.** Ścianę frontową korpusu tworzy portal sceniczny. Kulisy są ustawiane i mocowane w rzutach do bocznych elementów konstrukcji jedna za

Wybrane miasta,
w których teatry
z barokową
techniką sceniczną
i (albo)
barokowym
wystrojem widowni
dochowały się do
pocz. XXI w.

Parma
(1628)

Gotha
(1681/82)

Bayreuth
(1748)

Ludwigsburg
(1759)

Bolonia
(1763)

Český Krumlov
(1766)

Drottningholm
(1766)

Wersal
(1770
Opéra Royal)
(1779

Théâtre de la
Reine)

Gripsholm
(1781)

Warszawa
(1788)

Litomyśl
(1797)

Ostankino /
Moskwa
(1798)

Bad Lauchstädt
(1802)

drugą pod odpowiednim kątem w stosunku do rampy albo równoległe do niej. Prospekt przytwierdzany jest do podłogi i bocznych elementów konstrukcji albo do tylnej części ramy korpusu.

W opisach funkcjonowania sceny kulisowej przedstawia się zazwyczaj jej najdoskonalszy wariant. Przy czym nie zawsze wiadomo, czy idzie o urządzenia sceniczne z XVIII, czy z XIX wieku albo też może nawet z początku wieku XX. Czy o technice scenicznej przejmowanej u końca XIX wieku na sceny z papieru można mówić jako o technice z czasów panowania baroku? Jest to uprawnione. „Barok niejedno ma imię”.²¹ Teatr barokowy, scena pudełkowa miały długie trwanie.

Pojęcie „teatr barokowy” jest przy tym całkowicie rozciągliwe: z jednej strony epoka baroku przechodzi w XVIII wieku w rokoko i klasycyzm, z drugiej strony barokowa struktura przestrzeni i rozwinięta w baroku technika sceniczna pozostają aż do końca XIX stulecia i poza ten okres jako obowiązujące, [...].²²

Wydawcy teatrów papierowych z różnych krajów Europy już od lat trzydziestych XIX wieku biorąc za wzór scenę barokową proponowali rozmaite rozwiązania konstrukcyjne, różne wymiary portali i otworów scenicznych, a co za tym idzie – całych miniaturowych scen, z konsekwencjami dla ich konstrukcji i samej zabawy. Dla przykładu: wszystkie teatry z niemieckiego obszaru językowego nie miały



99. OEHMIGKE & RIEMSCHEIDER:
Kleines Theater, LITOGRAFIA
KOLOROWA, ok. 1880 r.

proscenium, angielskie sceny wczesnowiktoriańskie nie posiadały podscenia, wyposażane zaś były w półplastyczne portale sceny, inaczej niż teatry z niemieckich oraz austriackich krajów. Różnic w konstrukcjach i wyglądzie teatrów papierowych z różnych stron było więcej. Przy omawianiu części składowych scen z kartonu i drewna osobliwości stanowiące o odrębności jakiegoś rozwiązania zostaną przywołane. Konstrukcje rozwijano i uzupełniano razem ze zmianami, jakie następowały na dużych scenach, by na przełomie XIX i XX wieku przybrać najpełniejszy kształt. Taki też, rozwinięty stan „techniki” teatru papierowego jest przedstawiony poniżej, z odwołaniami do ciekawych rozwiązań z lat wcześniejszych.

Rozwiązania techniczne dostosowane były do funkcji scen papierowych, które można podzielić następująco:

- sceny do ozdabiania pomieszczeń mieszkalnych i przypominania wrażeń wyniesionych z widowiska operowego, baletowego albo dramatycznego (konstrukcja możliwa, ale nie konieczna);
- sceny do urządzania gier teatralnych i odtwarzania fragmentów przedstawień teatrów miejskich (solidna konstrukcja pożądana);

- sceny do urządzania gier teatralnych i do zabawy, wybrane obiekty z drugiej połowy XX wieku (stabilna konstrukcja z kartonu pożądana bądź zapewniona).

Warto zauważyć, że dwa pierwsze typy scen pojawiały się (i pojawiają) w ciągu całej historii teatru papierowego, by zaspokajać potrzebę coraz to nowych wrażeń i by odświeżać emocje. Sceny ze stabilną konstrukcją z kartonu są charakterystyczne dla teatrów papierowych z ostatnich dziesięcioleci XX i początków XXI wieku.

Kleines Theater

Kleines Theater firmy Oehmigke & Riemschneider z pruskiego miasta Neuruppin (fot. 99) pojawił się na rynku około roku 1880 i mieścił na jednym arkuszu graficznym. **Służył ozdobie**, nie miał żadnej konstrukcji, która zapewniałaby mu stabilność. Taką konstrukcję trzeba było dopiero w domowych warunkach wymyślić, wyciąć z kartonu i elementy z arkusza nakleić na nią albo wstawić w odpowiednie miejsca. Nie było to skomplikowane, bo na scenie należało umieścić jedynie dwie pary kulis, prospekt i kurtynę. Na wielkość całego teatru wskazują rozmiary jego portalu.²³ Taką najprostszą formę pamiątki po spektaklu oferowano u początków teatru z papieru, ale także, jak właśnie *Kleines Theater*, w czasie jego najpełniejszego rozkwitu.

Petit Théâtre

Petit Théâtre Lyrique drukowany na początku XX stulecia miał prawie identyczną wielkość i przeznaczenie.²⁴ **Obiektem do ozdabiania był także Petit Théâtre** (fot. 100) należący do serii Grandes Constructions wydawnictwa Pellerin, oba powstałe w Wogezach, w miejscowości Épinal.²⁵ W tym wypadku konstrukcja będąca zarazem podłogą sceny, utrzymująca kulisy oraz prospekt, wydrukowana została na arkuszu wraz z innymi częściami składowymi i nawet ze stosownymi objaśnieniami. Inaczej niż w miniaturze z Neuruppin *Petit Théâtre* nie posiadał kurtyny. Był większy,²⁶ niż ten z Prus, dorównywał wielkością protodioromom perspektywicznym Martina Engelbrechta drukowanym sto pięćdziesiąt lat wcześniej. Podłoga sceny była minimalnie nachylona ku rampie,²⁷ z zaznaczonymi miejscami do wykonania nacięć, w które należało wetknąć dwie pary kulis.



100. IMAGERIE D'EPINAL, N° 98: *Petit Théâtre*

*Miniature
Regency Theatre*

Miniature Regency Theatre²⁸ i to nawet w kilku wersjach, jako filigranową zabawkę, rzadki dzisiaj obiekt przyciągający wzrok, oferował

w roku 2014 Benjamin Pollock's Toyshop z Londynu. Obiekt ten jest mniejszy nawet niż *Kleines Theater* z Neuruppin. Jeśli idzie o **wielkość teatrów papierowych** (wszystkich ich odmian), to warto wspomnieć, że wielkość otworu scenicznego, decydującego o wielkości całej konstrukcji, **każdy z wydawców sam określał dla produkowanych przez siebie scen**. W praktyce te różnice nie były znaczne. Wydawano teatry „duże” i „małe”, nieliczne wydawnictwa proponowały wersję pośrednią. Wracając do teatrzyków kupowanych „na pamiątkę”, jak te z Londynu, Neuruppin, Épinal – jest i było ich wiele.²⁹ Większość z dostępnych na rynku stanowią reprinty dawnych miniaturowych scen przypominających niegdyś teatralne wrażenia, a nierzadko i wzruszenia.

Pora zająć się **konstrukcją scen z papieru służących do urządzania gier teatralnych i odtwarzania wybranych fragmentów przedstawień**. Od samych początków teatru papierowego, jak to już zaznaczono, bawiły się nim zarówno osoby dorosłe, jak i dzieci. Stan ten utrzymywał się przynajmniej do wybuchu I wojny światowej. Nierzadko przy konstruowaniu teatru papierowego (zarówno w latach trzydziestych jak i dziewięćdziesiątych przedostatniego stulecia) dzieci zdane były na pomoc rodziców, a rodzice niejednemu raz na pomoc stolarzy, modelatorów oraz innych rzemieślników. Podobnie rzecz miała się i ma, na przykład, z budową miniatur kolei żelaznych. Tak więc scenę teatru papierowego jej użytkownicy zazwyczaj budowali sami i często przyświecał temu działaniu cel pedagogiczny. Im bliżej końca XIX wieku, tym częściej przy konstruowaniu scen posługiwano się różnymi drukowanymi instrukcjami. Było też drugie rozwiązanie. Od końca roku 1830 Joseph Trentsensky z Wiednia oferował razem z innymi utensyliami do tej zabawy drewniane konstrukcje służące do zbudowania „pudełka sceny” i różnych niezbędnych urządzeń. Od lat czterdziestych stulecia żelaza lanego można było w wielu składach zabawek i w samych wydawnictwach zaopatrzyć się w **gotowe do gry teatry**.

EKSKURS

Verlag
Trentsensky

Verlag der Artistischen Anstalt M. Trentsensky in Wien w różnych, czasami burzliwych, okresach działania oferował przygotowane do gry sceny w rozmaitych zestawach. Wydawnictwo, którym w pierwszych latach działalności kierowali wspólnie bracia Trentsensky, a firmował je Joseph Trentsensky (1793-1839), tuż przed Bożym Narodzeniem roku 1830 w anonsie gazetowym zachęcało, by jako świąteczny podarek nabyć

Kompletny duży teatr
z ramą, portalem, cortiną, 100 dekoracjami, zastawkami i 32 pudełkami figur, do przedstawienia różnych, odpowiednich dla młodzieży sztuk historycznych i konwersacyjnych.
Rama z portalem i cortina 3 fl. – kr. C. M.
Dekoracja z coulissami i paludam. 54 kr. u. 1 fl. 12 kr. C. M.
Pudełko figur 1 fl. – kr. C. M.³⁰

Patrząc na liczby z ogłoszenia można zauważyć, że teatry papierowe cieszyły się w stolicy cesarstwa i w prowincjach wzięciem. W ciągu kilku lat (od roku 1825) firma wydrukowała sto dekoracji i przynajmniej trzysta figur do gry (przy założeniu, iż w jednym pudełku mieściło się dziesięć

figur). One były, w porównaniu do cen innych części składowych teatru, najdroższe, zapewne z uwagi na pracę, jaką trzeba było włożyć w wycinanie i kolorowanie osóbek. Gotowa rama sceny z portalem należała do zestawu. W tym samym ogłoszeniu zwraca uwagę inna jego część. Jest ona nie bez znaczenia dla proveniencji scen z papieru. Joseph Trentsensky anonsował mianowicie (poniżej, zaraz po „dużym teatrze“)

Duże plastyczne przedstawienie, 12 głównych momentów z historii Jezusa,
z ramą, portalem, cortiną, 12 widokami i 12 pudełkami figur,
rama z portalem i cortina 3 fl. – kr. C. M.
widok 54 kr. u. 1 fl. 12 kr. C. M.
pudełko figur 1 fl. – kr. C. M.³¹

Umieszczenie tych dwóch obiektów jeden po drugim w ogłoszeniu nie było przypadkowe. Związek obu był silny. „Duże plastyczne przedstawienie“ to mówiąc inaczej całoroczna szopka papierowa,³² acz dość specjalna, bo wyposażona w kurtynę i portal sceniczny. Teatr papierowy miał scenę i „duża prezentacja“ miała scenę. Na obu scenach z kurtykami można było ustawiać prospekty z papieru i grupować płaskie figury, w przypadku szopki w wymowne obrazy, w przypadku teatru w akcje z ruchem osóbek. Jeden i drugi obiekt miały identyczne ceny. Oba przeznaczone były do zajmowania się nimi w domach, do skracania zimowych wieczorów w pobliżu kominków i pieców. Nie tylko



101. { MARTIN ENGELBRECHT: *Präsentation der Kreuzigung Christi*, N. 40.³³ (PORTAL I PRZECIĘCIA NAŁOŻONE JEDNO NA DRUGIE) }

protodioramy Martina Engelbrechta z „historią Jezusa“, (fot. 101) także sceny do gier szopkowych, do „plastycznych wystawień“, także szopki z papieru (fot. 102) na Boże Narodzenie³⁴ należały do tej samej „rodziny“, co miniaturowe teatry z kartonu. Wszystkie one dostarczały sposobności do stawiania przed oczy tematów ważnych dla formacji młodych ludzi, dla utrwalania tradycji własnej społeczności, także sposobność do

radości płynącej z pouczającej zabawy, a niejako przy okazji do przekazywania z pokolenia na pokolenie duchowej spuścizny i zdolności do stawiania pytań o charakterze duchowym, uniwersalnym, co tylko z pozoru wydaje się sięganiem po wielkie słowa przy „rzeczach najmniejszych“, jakimi były te obiekty z papieru. Kultura materialna, kultura codzienności, nazywana w późniejszym czasie kulturą popularną, była i jest podstawą, bez której wyrafinowane zjawiska sztuk i nauk nie mogły i nadal nie mogą istnieć oraz w zadowalającym stopniu rozwijać się. Biorąc pod uwagę, że szopka papierowa i gry teatralne dawane przy szopce to formy dobrze znane już w XVIII stuleciu, można przyjąć, iż właśnie z nich (między innymi) wyrósł teatr z papieru. Szopki na Boże Narodzenie, „duże przedstawienia“ ukazujące sceny z życia Jezusa i figury procesji rezurekcyjnej (fot. 20, 21) – drukowane w wydawnictwie Trentsenskych – dowodnie ten stan rzeczy potwierdzają.³⁵



102. { ARTISTISCHE ANSTALT M. TRENTSENSKY:
PŁASKIE FIGURY SZOPKOWE NAKLEJONE NA
PŁÓTNO, W: WIEN MUSEUM }

Tak oto począwszy od lat trzydziestych XIX wieku Trentsensky Verlag miał na składzie arkusze graficzne (portal, kurtyna, dekoracje, figury) dwóch wielkości: dla „dużego teatru“ („grosses Theater“) i dla Mignon-Theater. Wyżej przywołany został pierwszy z całej serii **gotowych do dawania przedstawień tak zwanych dużych teatrów** z konstrukcją z drewna oferowanych przez to

wydawnictwo. W niewiele lat po wiedeńskim anonsie z końca roku 1830 w Prusach pojawił się do nabycia inny „gotowy teatr“.

Winckelmann
& Söhne

W roku 1833 berlińskie wydawnictwo Winckelmann & Söhne proponowało taką scenę, właściwie całą zabawkę, cały „prosty i celowy“ teatr

[...] który mimo przyjemnej, chętnie kupowanej wielkości może być całkiem rozebrany i ułożony w skrzynce, a ona przy montowaniu służy za podłogę teatru. Tenże składa się z pięknego portalu ze wspaniałą kurtyną obok należących do niego couliss i 10 figur.³⁶

Wydawnictwo
Trentsensky (cd.)

Ogłoszenie dane w roku 1838 tym razem przez Kunst- und Musikalien-Handlung des E. Mollo³⁷ z adresem przy Graben Nr. 1134, firmę prowadzącą towary Matthäusa Trentsensky'ego, przedstawiało czytającej publiczności „bogaty wybór przedmiotów do przyjemnego i pożytecznego zajęcia dla młodzieży, jako odpowiednie prezenty na Boże Narodzenie i na Nowy Rok”.³⁸ Wśród podarków były

Duży teatr i Mignon-Theater, z ramą, portalem i cortiną, powszechnie stosowanymi dekoracjami i figurami w pudełkach, do najświetniejszych sztuk wystawianych na tutejszych scenach.³⁹

Z tego ogłoszenia bez kłopotu można wyczytać, że oferowane scenki były przygotowane zarówno do „ gier teatralnych ” (duży teatr), jak i do odtwarzania *en miniature* (Mignon-Theater) wybranych epizodów z przedstawień teatrów Wiednia. Obie scenki czekały na klientów także w Peszcie, Pradze, Preszburgu, a nawet w Brnie i Grazu.⁴⁰

Minęło pięć lat. W dwa tygodnie po Wielkanocy roku 1843 Matthäus Trentsensky, kierujący wtedy sklepem należącym do wdowy po litografie, który uczył go druku z kamienia, anonsował

Duży teatr
ze
związłym pouczeniem, portalem i courtiną, czterdziestoma czterema naj-
różniejszymi dekoracjami
z należącymi do nich
coulissami, paludamentami i ruchomymi dekoracjami na 120 dużych *in-folio*
arkuszach.
Na podstawie oryginalnych szkiców
T. Jachimowicza
urządzony dla wszelkich możliwych przedstawień
sztuk konwersacyjnych, rycerskich i sztuk z wróżkami.⁴¹

Zwraca uwagę w tym ogłoszeniu „związłe pouczenie”.⁴² Być może teatr nie był całkowicie zmontowany i śledząc pouczenie należało zakupiony obiekt „urządzić” dopiero w domowych warunkach. W dalszej części anonsu podawano oddzielne ceny różnych fragmentów całego teatru, co uprawdopodobnia to przypuszczenie.

W jednym z cenników wydawnictwa Trentsensky’ego (prawdopodobnie także z lat czterdziestych⁴³) w dziale „przedmiotów dla dojrzałszej młodzieży” (pod numerem 94) figurowały informacje o trzech gotowych scenach.

Duży teatr; składający się z ramy teatralnej, portalu, cortiny 1 i 2, 58 dekoracji wraz z należącymi do nich coulissami, paludamentami, ruchomymi dekoracjami i 36 pudełeczkami figur.

Rama teatralna zagruntowana, do demontażu, wraz z portalem i cortiną, kolorowane i kompletnie przygotowane – fl.3
Portal i cortina 1 i 2, pokolorowane i wycięte; pr. arkusz – 30 kr.
Prospekt, coulissy i paludamenty; pr. arkusz – 18 kr.
Figury à 18 sztuk pr. pudełeczko – 40 kr.

Kompletny teatr zawierający: ramę teatralną, portal, cortinę, 4 dekoracje z należącymi do nich coulissami, paludamentami i 2 pudełeczka figur w politurowanej drewnianej skrzyneczce. – fl 12⁴⁴

Przy pierwszym z teatrów nie podano ceny, co i obecnie praktykowane jest przy drogich ruchomościach i nieruchomościach. Za nieznaną cenę nabywca tego teatru wchodził w posiadanie sporej ilości dekoracji z paludamentami, etc. i 576 figur.⁴⁵ Późniejsze cenniki wydawnictwa zawierały 196 zestawów prospektów i kulis. Wszelako tych 58 dekoracji umożliwiało antrepreneurowi przedstawianie dziesięciu inscenizacji,

zakładając, że do każdej z nich używał sześciu dekoracji, co było liczbą niemałą. Z propozycją drugą zwracano się do nabywców oszczędnych podając ceny wszystkich części oddzielnie, co sugerowało możliwość nabywania całości stopniowo. Nim uzbierało się w małym teatrze 36 pudełek z osóbkami i odpowiednią ilość zestawów dekoracji mogło upłynąć wiele lat. Warto zauważyć, że tylko przy tym zestawie umieszczona jest informacja: kolorowane. Nie można wykluczyć, że nawet pierwszy z teatrów (zapewne najdroższy) nie był rozmalowany. Być może tę przyjemność zostawiano przyszłym właścicielom sceny. Trzeci z kolei (*kompletny teatr*) przeznaczony był dla twórców ambitnych i zarazem oszczędnych. Ten, kto go nabył, miał w domu gotowe do gry dwie inscenizacje z jedną zmianą dekoracji w każdym widowisku. Alternatywą było kupowanie pojedynczych arkuszy graficznych z dekoracjami, portalami, etc. i majsterkowanie z zapalem w domowym zaciszu, by po dłuższym czasie zmontować kompletny teatr. Można było też malować dekoracje i całą resztę samemu, co wszelako nie było rozwiązaniem najbardziej oszczędnym. Warto zwrócić uwagę na fakt, że w jednym z obiektów wydawnictwo proponowało używanie dwóch kurtyn: głównej i antraktowej.

W innym cenniku wydawnictwa Trentsensky'ego (z późniejszego czasu) nie wyszczególniono gotowych teatrów. Aby oszczędzić sobie przycinania listew, etc. można było w „zakładzie artystycznym“ kupić tylko wybrane elementy do majsterkowania:

1. drewnianą ramę do dużego teatru – 4,50 Oe.W.
2. drewnianą ramę do dużego teatru z portalem, courtinę i 1 arkuszem dopasowanych paludamentów – 6,50 Oe.W.
3. duże pudełko kartonowe pokryte papierem imitującym drewno i szyld – 3,50 Oe.W.⁴⁶

Pudełko kartonowe po zakończonym sezonie (często nie był on długi: adwent, święta grudniowe, karnawał), po rozebraniu teatru papierowego służyło do przechowywania całości, aż nadejdzie następny sezon. By po miesiącach nie zapomnieć, co znajduje się w pudełku, dołączony był do niego szyld z odpowiednim napisem. Intendanci teatrów domowych z Wiednia mieli wybór: mogli korzystać z gotowych elementów przyniesionych z zakładu artystycznego przy Domgasse, bądź z magazynu zabawek albo samodzielnie wykonywać wszystko, co służyło grom teatru papierowego. Można było także łączyć oba te sposoby.

W jeszcze późniejszym czasie, kiedy już nie sprzedawano Mignon-Theater, Trentsensky Verlag w cenniku znów podawał informacje o gotowych do gry teatrach.

- Teatr z portalem i płócienną kurtyną, 2 dekoracjami z 6 kulisami po obu stronach, figury i tekst - K. 21
Ten sam teatr mniejszy, z 3 kulisami po obu stronach - K. 14.⁴⁷

W tej propozycji zwraca uwagę sześć par kulis „teatru z portalem” niewiele ustępujących liczbą (osiem par!) kulisom z teatru w Collegium Nobilium Varsoviae Scholarum Piarum⁴⁸ autorstwa Jakuba Fontany (1710-1773) i siedmiu parom kulis, jakie zaprojektował dla teatru w książęcej rezydencji w Monachium François de Cuvilliers (1695-1768).⁴⁹

Obie sceny zbudowano dobrych sto lat przed skonstruowaniem miniaturowego „teatru z portalem”. Uwagę przyciąga również tekst dołączony do gotowego teatru, gdyż *Verlag der Artistischen Anstalt* nie miał w swoim programie tekstów sztuk, bajek, librett służących zabawie w teatr. Być może w składzie wydawnictwa sprzedawano również teatry papierowe konkurencji albo do własnych scen dołączano teksty innych wydawców. Tak rzeczy miały się około trzeciej ćwierci XIX stulecia w naddunajskim cesarstwie.

Gerhard Söhlke

W Prusach Kinder-Spielwaaren Fabrik G. Söhlke z Berlina ok. roku 1860 oferowała gotowe teatrzyki z dekoracjami, figurami i tekstami⁵⁰ do spektakli.

Teatr z tektury od 1 talara do 5 talarów.

Teatr z drewna od 25 srebrnych groszy do 20 talarów.

Figury teatralne od 10 srebrnych groszy do 4 talarów.

Książki teatralne od 1 srebrnego grosza do 2 ½ srebrnych groszy.⁵¹

Obok umieszczonej w katalogu ilustracji podana była informacja o teatrze-zabawce (fot. 103).

Ilustracja przedstawia teatr wykonany z tektury, wyposażony w pięknie pomalowany portal i dwie dekoracje, posiada 12 okrągłych figur, które mają tę przewagę nad figurami kartonowymi, że można je oglądać ze wszystkich stron. Teatr można całkowicie zdemontować, dzięki czemu zajmuje bardzo mało miejsca.⁵²



103. KINDER-SPIELWAAREN FABRIK G. SÖHLKE:
„TEATR Z TEKTURY”

Pewną odmianę mody teatralnej przyniósł wiek XX. Wygoda w wielu dziedzinach życia codziennego poczęła odgrywać istotną rolę. Około roku 1910 na liście artykułów dla teatru dziecięcego berlińskiej Papierhandlung G. Honrath⁵³ można było znaleźć kompletny i dobrze wyposażony *Victoria-Theater No. 20*.

Najnowszy teatr dziecięcy z nadsceniem i zapadnią, całkowicie w drewnianym pudełku z trzema różnymi wyciętymi dekoracjami, takimi jak las, salon, zamek, z 2 kurtynami, 1 zestawem figurek na drewnianych klockach z wypełnieniem ołowianym, 1 zestawem prętów do prowadzenia figurek, budką suflera, światłami rampy i 1 reflektorem.⁵⁴

Gotowy do użycia „najnowszy teatr” posiadał nie tylko przejęte ze scen teatrów państwowych nadscenie, zapadnię, ale i elektryczne światła rampy. Całe wyposażenie mieściło się w pudełku z drewna, by wszystkie utensylia mogły bez szkody doczekać następnego sezonu domowych gier teatralnych. Warto już tu zwrócić uwagę na gwarantujące stabilność „ołowiane stopy” osóbek oraz druty do prowadzenia figur. Za taki sam

teatr z sześcioma dekoracjami trzeba było zapłacić M. 97,50. G. Honrath miał na składzie (oprócz tych dwóch) dziewięć innych gotowych do gry teatrów zaopatrzonych w: portal, kurtynę, stały płaszcz Arlekina, skrzyneczkę.⁵⁵ Sześć z tych scen miało zapadnie.⁵⁶ Teatry z zapadniami były przynajmniej dwa razy droższe niż teatry bez zapadni. Za wygodę w używaniu miniaturowych scen, za możliwe dodatkowe efekty inscenizacyjne (zapadanie się do piekieł złych charakterów, etc.) trzeba było głębiej sięgać do kieszeni. Drukowane portale w większości miały niskie podstawy. Aby gotowy do gry teatr można było wyposażyć w zapadnię należało odpowiednio podscenie i tym samym podstawę fasady papierowych teatrów podwyższyć. Na przykład *Victoria-Theater* ma podscenie prawie tak wysokie, jak otwór sceniczny. Te „niedostatecznie” wysokie podstawy drukowanych portali uzupełniali i o odpowiednie do wymagań klientów wyposażenie dbali w coraz mniejszym stopniu wydawcy działający na rynku wrażeń od dziesięcioleci, a coraz bardziej firmy specjalizujące się w wytwarzaniu gotowych do gry scen. Ich portale ulegały nieraz zabawnym przeobrażeniom. Napis z portalu Alfreda Jacobsena z Kopenhagi: EI BLOT TIL LYST (nie tylko dla przyjemności) odmienił się na takim samym portalu sprzedawanym w Berlinie, i oddzielnie, i jako część gotowego teatru, na: ERNST IST DAS LEBEN HEITER DIE KUNST (życie jest poważne, sztuka pogodna).⁵⁷ Na rynku miniaturowych gotowych scen u początku XX wieku zaznaczyli się wytwórcy z Lipska (Schmid u. Römer) i ze Świdnicy (Roithner).⁵⁸ Właśnie ten ostatni dostarczał do berlińskiego handlu papierem Pana Honratha



104. { ROITHNER & CO., ŚWIDNICA:
Victoria-Theater No. 20, (W PRAWYM GÓRNYM
ROGU WIDOCZNY FRAGMENT MECHANIZMU DO
OPUSZCZANIA I PODNOSZENIA KULIS) }

Victoria-Theater No. 20 (fot. 104). Wytwarzany był on w Świdnicy, niewielkim mieście na Dolnym Śląsku pozostającym wtedy pod zarządem Prus. Hugo Roithner (1841-1919) założył w roku 1871⁵⁹ fabrykę, w której produkowano liny, siatki, przyrządy gimnastyczne, rakiety do gry w tenisa, zabawki, a pośród nich teatry papierowe.⁶⁰ Nie trzeba się dziwić. W działalności sporej liczby firm wytwarzających produkty z kartonu bądź drukujących je na papierze *toy theatres* zajmowały jedynie pozycję niewielkiego epizodu. Świdnicka fabryka pana Roithnera miała swoją dependencję w Berlinie⁶¹ i skład wzorcowy w Hamburgu.⁶² Firma znalazła uznanie na wystawach w Legnicy (r. 1881), Sydney (r. 1879), Melbourne (r. 1880), Antwerpii (r. 1885). Należy przypuścić, że na

zamorskich ekspozycjach pokazywano głównie rakiety tenisowe. Powracając do gotowego do gry „najnowszego teatru” papierowego wytwarzanego w Świdnicy: prócz doskonałego wyposażenia zwracał

uwagę także jego, odstający od tradycji pielęgnowanej w niemieckich krajach, portal w manierze art nouveau, acz złamanej odstępstwami na rzecz upodobań artystycznych panujących dawniej. W wielkich miastach Europy Jugendstil albo Sezessionsstil w sztuce i wzornictwie w latach poprzedzających Wielką Wojnę ustępował, acz nie na stałe, miejsca ekspresjonizmowi i kubizmowi.

Krzywoliniowy ornament secesyjny w rękach artystów podrzędnych wyrodził się w martwy szablon, który wkrótce opatrzył się i znudził. W wielu utworach lichej secesji raził przerost ornamentyki.⁶³

Trzeba wszelako pamiętać, że *il teatrino di carta* prawie zawsze podążał za wielkimi scenami i prawie nigdy nie wysuwał się przed szereg. Co w salonach i galeriach Londynu, Wiednia, Paryża odchodziło (na czas jakiś) w niepamięć, to w bardzo wielu teatrach w tychże miastach, nie mówiąc o niewielkich ośrodkach, było przyjmowane jako chleb powszedni, zaś w teatrze papierowym urastało nawet do „nowości”. W portalu teatru *Victoria* jedność budują przeciwności: eklektyzm i historyzm (groteski kobiecych popiersi „wyrastających” z ornamentu architektonicznego), styl rokoko (putta unoszące się w obłokach) i Jugendstil (część górną portalu zdobi głowa kobieca z odchodzącymi od niej „strzałami promieni” ku zamykającym ozdobę kręgom jako żywo przypominająca inną ozdobę, mianowicie głowę pomieszczoną wysoko nad wejściem do budynku Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie). Uważne oko dostrzeże w portalu również inne ornamenty „lichej secesji”.

Biorąc przykład z praktyki braci Trentsenskych wydawnictwo z Barcelony po prawie stu latach od wiedeńskich początków oferowało „półgotowe sceny”, czyli sztancowane figury i dekoracje, wprawdzie nie w pudełkach, ale także starannie, jak w Wiedniu, zapakowane.⁶⁴

Trzy czwarte stulecia później wstępujące pokolenie formowane i kształcone we Wrocławiu mogło bawić się gotowym do gry teatrem z papieru w wersji *light*⁶⁵, lubianej przez tak wiele osób korzystających z wytworów rzemiosła wrażeń, a nawet przemysłu wrażeń „w epoce zwanej późnonowoczesną”.⁶⁶ Na tylnej stronie prospektu służącego tej scenie „Roberto Skalmowski wraz z Zespołem Wrocławskiego Teatru Lalek” oznajmili na piśmie:

W prezencie dajemy Ci własny teatr. [...] W teatrze, który Ci proponujemy, będziesz mógł, niczym prawdziwy reżyser, ustawiać postaci na scenie i jak najprawdziwszy aktor – wypowiadać ich słowa.⁶⁷

Ustawianie postaci na scenie – tak oto „pojętnej młodzieży” objaśniono jedno z wielu zajęć „prawdziwego reżysera”. Tu wszelako przedmiotem zainteresowania są nie zatrudnienia inscenizatorów, ani oświeceniowa misja „zespołu Wrocławskiego Teatru Lalek” a gotowe teatry papierowe z różnych stron i czasów.⁶⁸ Konstrukcja teatru-zabawki wytworzonej i rozdawanej (?), czy też sprzedawanej (?) we Wrocławiu na początku XXI wieku jest wykonana w całości z kartonu. Portal sceny, jej boczne ściany i „czterospadowy dach”,⁶⁹ zamykający pudełko od

góry, wydrukowane zostały na jednym kartonie, odpowiednio sztancowanym i zaopatrzonym w nacięcia w miejscach połączeń ścian oraz ramy scenicznej i pasujące do nacięć „zaczepy”. Instrukcja umieszczona na spodniej stronie podłogi teatru informuje o czynnościach prowadzących do ustawienia pudełka tworzącego scenę.



105. { RADEK DĘBNIAK / MONIKA GRABAN:
GOTOWA SCENA TEATRU PAPIEROWEGO }

1. Wyciągnij wszystkie elementy z szablonów.
2. Złóż ściany teatru.
3. Złóż podłogę. Zaczepy skieruj na zewnątrz, naginając delikatnie róg przy otworze.
4. Dopasuj podłogę do złożonych wcześniej ścian teatru.
5. Podłogę nałóż z tyłu na zaczepy.
6. Umieść pozostałe elementy.⁷⁰

Nie tylko budka suflera w kształcie płaskiej muszli, także muszla wystająca przed ramę sceny i muszelki wystające poza ściany boczne teatru utrzymują podłogę we właściwej pozycji. W rezultacie zaginania i wyginania kartonu powstawała scena pudełkowa, co się zowie. Jej portal jest wariacją na temat fasady budynku, w którym mieści się Wrocławski Teatr Lalek (fot.

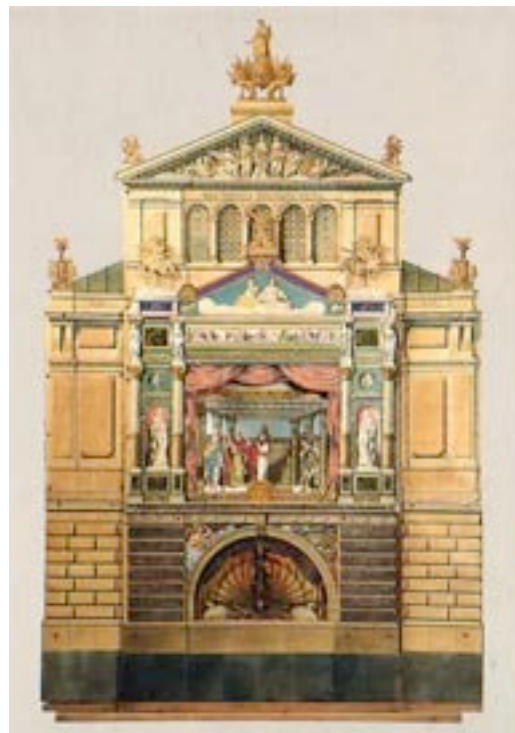
105). Konstrukcja teatru z papieru Moniki Graban i Radka Dębniaka nie jest tak stabilna, jak konstrukcje wykonywane z drewna, mimo to mogła (może) jakiś czas służyć zabawie. Pozostaje domniemaniem, czy autorzy teatru chcieli zabawić się używaną w teatrach, nazwą podłogi sceny, czyli „posadzką” i zamiast „desek scenicznych” malowanych w kartonowych dwudziestowiecznych teatrzykach z Brytanii, na podłodze teatrzyku z Wrocławia namalowali płytki ceramiczne ułożone w karo. W „dachy” i podłodze teatru wycięte są różnej wielkości otwory służące do mocowania na scenie „pozostałych elementów”, czyli fragmentów dekoracji. Imitacja budki suflera jest tym, co może najbardziej łączy obie przywołane tu gotowe do gry zabawki z początków XX i XXI wieku.

KONIEC EKSKURSU

Posługiwano się w domowych grach gotowymi, przyniesionymi ze składów, galerii, sklepów, miniaturowymi teatrami. Jednakże konstrukcje scen, a za tym – co zrozumiałe – i całe teatry do zabaw papierowymi figurami wykonywane były głównie w domowych warunkach, bo majsterkowanie, konstruowanie scen, ich malowanie, klejenie, etc. było tak samo ważne dla biorących w tych pracach osób, jak dawanie spektakli domowych. Łączono także oba sposoby tworzenia rodzinnych scen. Kupowano na przykład portal, figury, teksty. A wykonanie całej reszty prac było twórczym wkładem domowego grona, którym kierował najczęściej pater familiae. Poświadczył to Hanns von Gumpfenberg (1866-1928), poeta, tłumacz i krytyk teatralny.

To, co my dzieci otrzymywałyśmy w podarunku na Boże Narodzenie, było tylko w mniejszej części kupowane, wiele z tego mój ojciec wytwarzał sam z wykorzystaniem rozmaitych swoich zręczności. W tamtym najwcześniejszym okresie [mowa o roku 1872 – Z. M.] sprawił nam niespodziankę teatrem lalek z drewna i tektury wraz z dekoracjami i figurami z kartonu do *Wolnego strzelca* oraz do bajki Andersena *Żołnierz* [mowa zapewne o *Krzesiwie* – Z. M.], posłużył się przy tym wielką fantazją i humorem przy dekoracji do wilczego jaru i podczas kształtowania trzech psów z baśni, w której najstraszniejszy powinien mieć „oczy jak wieże kościelne”. Zabawa tym teatrem lalek dała mi pierwsze wyobrażenia dramatyczno-sceniczne.⁷¹

Uzdolnieni artystycznie rodzice z ambicjami tworzyli dla dzieci, a kto wie czy nie dla siebie przede wszystkim, **teatry papierowe – unikaty**. One właśnie **nawiązywały do modeli scen, do rodziny modeli architektonicznych**. Twórcy owych scenek związani byli profesjonalnie z architekturą, budownictwem, technicznym wyposażeniem wielkich scen. Jeden z owych teatrów papierowych – unikatów powstał we Frankfurcie nad Menem.⁷² Scenka ta stanowi doskonały przykład obrazujący, że w teatrach papierowych naśladowano nie tylko spektakle z dużych scen, ale nieraz także architekturę konkretnych teatrów. Jesienią roku 1880 otwarto we Frankfurcie nowy gmach dla miejscowej opery, współfinansowany przez obywateli miasta.⁷³ Stał się on inspiracją dla Johanna Georga Kuglera (1836-1907), architekta i przedsiębiorcy budowlanego, do skonstruowania dla córki miniaturowego teatru (fot. 106). Od roku 1885 Maria Kugler (1877-1962) cieszyła się własną sceną z drewna olchowego, papieru i kartonu.



106. { JOHANN GEORG KUGLER:
TEATR PAPIEROWY Z DWIEMA SCENAMI }

Teatry papierowe były wówczas bardzo popularne. Dzięki temu Kugler mógł korzystać z wielu wzorów, uzupełniał je o elementy, które sam namalował. Kugler zbudował dwie sceny, jedna nad drugą, na których można było grać w tym samym czasie.⁷⁴

„Scena jedna nad drugą“ nawet w teatrze papierowym była czymś niezwykłym! To prawie tak, jakby szło o dolną i górną świątynię (teatralną). Portal obu scen jest wariacją na temat fasady (wtedy nowej) Alter Oper. Jako inskrypcję na portalu teatru papierowego skonstruowanego dla córki Johann Georg Kugler pomieścił słowa „Prawdzie Pięknu Dobru“.⁷⁵

Do roku 1916 wnuk Kuglera zachwycał rodzinę i przyjaciół sztukami własnymi i cudzymi. W 1955 roku rodzina podarowała ten teatr muzeum [idzie o Historisches Museum Frankfurt – Z. M.] wraz z wieloma rekwizytami, wyciętymi figurami i sztukami, głównie firmy Schreiber z Esslingen.⁷⁶

Inny, oryginalny teatr wykonany w całości w domowych warunkach, a z czasem podarowany muzeum, powstał w Wiedniu. Jego budowniczym nie był architekt. Bawiła się owym teatrem rodzina Moreno, a obdarował nim Museum der Stadt Wien w roku 1914 Carl Marsano.

Wujek tego ostatniego właściciela, Carl Josef Lemann, mieszczanin, producent tkanin jedwabnych i kościelnych, członek Wiedeńskiego Stowarzyszenia Starożytności, narysował, malował, wyciął i zbudował dla tej rodziny kompletny teatr ze sceną, dekoracjami i figurkami oraz wszystkimi akcesoriami. W tym teatrze, który wciąż od nowa był uzupełniany i wzbogacany,⁷⁷ dawane były przez wiele dziesięcioleci przedstawienia dla rodziny.

Nie tylko budynek opery we Frankfurcie stał się inspiracją do zbudowania miniaturowej sceny. Był nią również Hoftheater z Monachium, a dokładniej jego scena. Tak swój teatr domowy wspominał Felix Dahn (1834-1912), dziecko aktorskiej pary ze stolicy Bawarii.⁷⁸

[...] najsilniejszy wpływ na wyobraźnię chłopca wywarł ogromny teatr, który dokładnie na wzór monachijskiego teatru dworskiego stworzył jego zręczny machinista, pan Schütz: z zapadniami, z machiną do lotów, dwiema kurtynami i kilkoma dekoracjami, które można było podciągać na sztankietach (sala pałacowa, salon mieszczański [zamknięty], średniowieczny rynek, kazamaty, dwa lasy, grotta skalna), wszystko wzorowane na wielkim teatrze, do tego 365 malowanych figur teatralnych, zamocowanych do klocków i prętów. Ileż dramatów, głównie historycznych, tu wystawiłem. Faworyzowani w moim repertuarze byli Schiller i Felix Dahn.⁷⁹

Pan Schütz był specjalistą zajmującym się funkcjonowaniem urządzeń teatralnych. Dzięki jego zamiłowaniom chłopiec miał swój „teatr ogromny“ i trudno dziwić się, że jako taki domową scenę odbierał, skoro danym mu było spoglądać na wszystkie razem trzysta sześćdziesiąt pięć figur.

Bły też inne sposoby wejścia w posiadanie wyjątkowych scen z kartonu. Am Hof w centrum Wiednia na początku XX stulecia odbywał się (i nadal odbywa) przed Bożym Narodzeniem jarmark. Na placu, wokół kolumny z figurą Najświętszej Panny Marii na szczycie, rozstawiano pośród innych straganów te z gotowymi do gry teatrami papierowymi. Jeden ze sprzedających

[...] nazywał się Carl Thielemann i początkowo był malarzem dekoracji kulisowych w Carl-Theater. W ostatnich latach życia jego miejscem zamieszkania było Liebnitz an der Thaya, gdzie sporadycznie pracował jako mistrz malarski. Ponieważ nie miał zbyt wiele pracy, przez cały rok majsterkował przy teatrach dla dzieci, z którymi na początku grudnia jeździł do Wiednia, by sprzedawać je na jarmarku bożonarodzeniowym. Część wpływów przeznaczał na zakup znanych arkuszy z teatrami do wycinania, aby w następnym roku wykorzystać je znów do masterkowania przy tych scenach.⁸⁰

Dziesięciolecia wcześniej, w połowie XIX stulecia, do podobnych działań przy miniaturowych teatrach polecali się oprócz rzemieślników także artyści, wśród nich jeden z Lipska.

[...] do osób pochodzących z zamożnego mieszczaństwa, a interesujących się tego typu ekskluzywnymi pojedynczymi egzemplarzami skierowany był pewnie też wpis w lipskiej księdze adresowej z roku 1852, w którym to wpisie malarz pejzaży F. A. Wille z Ulrichgasse 2 podaje do wiadomości, że „teatry dziecięce wykonuje i reperuje”.⁸¹

Malarze trudnili się wykonywaniem miniaturowych scen także wcześniej. Jeden z nich ogłaszał się w berlińskiej gazecie w adwencie roku 1812.

Pięknie malowany teatr z coulissami i pięćdziesięcioma figurami jest do kupienia u malarza Springa, Breitestaße Nr. 12.⁸²

Czy „pięknie malowany teatr“ był jakąś zapowiedzią, jakąś „wariacją na temat” scen papierowych? W Londynie figury do zabaw na scenie z kartonu drukowano przecież już od roku. Można jedynie z wielką dozą ostrożności domniemywać, iż kulisy i figury tej miniaturowej sceny zostały sporządzone na kartonie. Przemawiałoby za takim domniemaniem fakt, iż ogłoszenie umieszczone było poniżej oferty sprzedaży (bardzo tanio!) „dziewięciu sztuk pejzaży z figurami, które wprawiane są w ruch mechanizmem i mogą służyć wystawie na Boże Narodzenie”.⁸³

Wracając zaś do konstrukcji rzadkich teatrów z kartonu i drewna - od biedy można było do wykonania takiego obiektu wynająć bezrobotnego stolarza, jak pokazuje to przykład z Krakowa, choć rezultaty działań rzemieślnika mogły wpaść rozmaicie. Rzecz dzieła się w Krakowie na początku lat osiemdziesiątych XIX wieku, o czym będzie jeszcze mowa. Teatry papierowe ze sznurowniami, takie jak ten, który proponował w swoim podręczniku Max Eickmeyer, jak wykonany dla Felixa Dahna, jak skonstruowany dla Marii Kugler nie były używane powszechnie. *Toy theatres* z Anglii w ogóle nie dysponowały sznurowniami, podobnie jak sceny wydawnictwa Trentsenskych. Tym niemniej **wyszukane** (jak te przedstawione wyżej) i **ze skomplikowaną konstrukcją teatru papierowego jako miniaturowe repliki scen *all'italiana* i nieledwie teatry-modele pretendujące do pozycji modeli architektonicznych**



107. { JOHANN GEORG KUGLER:
KONSTRUKCJA TEATRU
PAPIEROWEGO
Z DWIEMA SCENAMI (WIDOK Z BOKU),
U DOŁU WIDOCZNE „PUDEŁKO
TEATRALNE“ }

nie należały do rzadkości, o czym donosił także na samym początku XX wieku Paul Hildebrandt (1870-1948), filolog i pedagog.

Większe teatry lalkowe dla dzieci posiadają zapadnie, a najwspanialsze tego typu teatry posiadają obszerną, wysoką sznurownię, do której da się z pomocą jednej jedynej nici podciągać kulisy i tło, czyli całą zmianę dekoracji, podczas gdy nowa dekoracja w ten sam sposób toczy się w dół w błyskawicznym tempie. Owe teatry mają również specjalne oświetlenie orkiestry i stanowią pełną, wierną reprodukcję dużej sceny.⁸⁴

Paul Hildebrandt dzieli teatry papierowe mając na uwadze ich wyposażenie: są pośród nich „większe” i „najwspanialsze”. Zaś „jedna, jedyna nić” ma być zapewne obrazem całego systemu nici, dratów nawijanych na rolki i walec, by na koniec z pomocą owej „jednej nici” wprowadzić w ruch zmianę jednej dekoracji na drugą.

Pudełko teatralne

Pudełko z drewna (jak to kupione w: Papierhandlung G. Honrath i J. F. Schreiber Verlag⁸⁵), bądź skrzynka (jak ta z wydawnictwa: Winckelmann & Söhne) albo pudełko z kartonu (nabyte w wydawnictwie *der Artistischen Anstalt M. Trentsensky*) – wszystkie je można nazwać za jednym z podręczników budowy teatrów papierowych „pudełkami teatralnymi”⁸⁶ – stanowiły one na dobry ład część składową wielu miniaturowych scen prawie od początku ich istnienia (fot. 107).⁸⁷ Pudełka teatralne z drewna można podzielić na:

- a) pudełka z szufladami (wysuwanymi z tyłu albo z boku);
- b) pudełka otwierane od góry (podłoga podzielona na części, jedną z nich można było zdejmować);
- c) pudełka z zasuwką, otwierane z boku jak piórniki;
- d) pudełka z szynami (do przesuwania po scenie figur).

Przystępując do konstruowania i budowaniu teatru papierowego według instrukcji opublikowanej pod koniec XIX wieku należało przede wszystkim

[...] obliczyć wymiary fundamentu, który ma służyć również jako skrzynka na rekwizyty. To prostokątne pudełko będzie wykonane z heblowanych desek świerkowych lub jodłowych o grubości ok. 1 cm, wysokości 20 cm, długości 90 cm, szerokości 82 cm i otrzyma na długim prawym boku ruchomą zasuwkę, którą można przemieszczać we wpuście podobnie jak w znanych piórnikach, a więc pudełko będzie otwierane z boku i, dla większej wytrzymałości,⁸⁸ powinno być ono także, na rogach podczas montażu ocynkowane.

Wykonanie zasuwki do pudełka teatralnego, takiej jak do piórnika (tylko większej), z pewnością nie było zajęciem dla ojca rodziny, choćby zaliczał się on do wielkich miłośników sceny. Wtedy należało sięgnąć po umiejętności mistrza stolarskiego. Używanie górnej powierzchni pudełka, w którym przechowywano dekoracje oraz figury, jako podłogi sceny (nazywanej także: podium) zdarzało się stosunkowo często i było to bardzo praktyczne rozwiązanie. Od końca XIX stulecia część z tych pudełek konstruowano tak, by w ich górnej części, czyli w podłodze sceny, można było wyciąć rowki, w których później umieszczano prowadnice do płynnego przesuwania figur między dekoracjami, równoległe do linii rampy. Także w takim wypadku pudełko miało szufladę do składania w niej utensyliów. Wsuwało i wysuwało się ją z boku albo z

tyłu pudełka. Museum Europäischer Kulturen w Berlinie posiada kilka pudełek z takim rozwiązaniem technicznym.⁸⁹ Używano też pudełek, w których część górnej powierzchni (podłogi, podium) dawało się zdjąć albo odchylić na zawiasach, by umieścić we wnętrzu dekoracje i figury.⁹⁰

Wykonane z drewna pudełko teatralne należało odpowiednio do jego przeznaczenia pomalować.

Ponieważ podłoga skrzynki, czyli podium, musi służyć wszystkim dekoracjom, czy to ulic, pomieszczeń czy innych scenerii, należy nadać mu neutralny kolor, najbardziej odpowiedni jest kolor szary lub bardzo zmatowiony żółto-brązowy. Dlatego podium zamalowuje się rozcieńczoną czarną lub brązową bejcą [...] i powtarza się to po każdym cyklu schnięcia, aż podium uzyska pożądany odcień.⁹¹

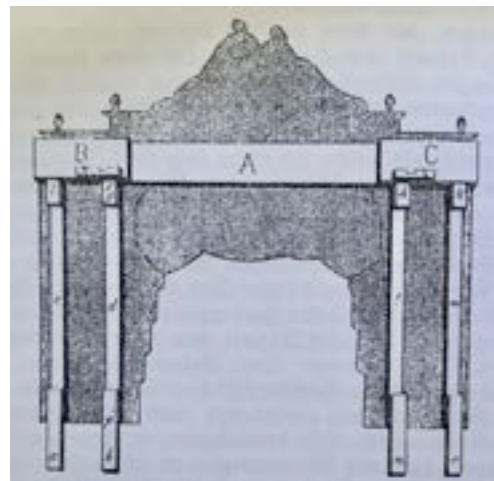
Do dekoracji przedstawiającej salon należało „podium”, czyli podłogę sceny okryć papierem wyobrażającym drewno. Autor (autorka, autorzy?) tej samej instrukcji sugerowali bejcowanie ścian bocznych pudełka, tego „fundamentu” teatru papierowego, jak pudełko nazywali, na ciemny brąz albo oklejenie boków „fundamentu” tak zwanym papierem marmurkowym.

Portal
sceny

Kiedy prace przy „fundamencie” zostały ukończone, można było zająć się pozostałymi częściami konstrukcji scenicznej. Instrukcja z końca XIX wieku przedstawiała kolejność prac następująco:

[...] wznoszenie sceny polega na wykonaniu portalu, zamocowaniu kurtyny lub zasłony, wykonaniu i zamontowaniu uchwytu dla tła, zamocowaniu górnych prowadnic dla kulis i pałudamentów, czerwonego płaszcza Arlekina i kilka innych drobiazgów.⁹²

Na ilustracji (fot. 71) ze strony tytułowej (B 0) tego fragmentu rozprawy, z wymienionych powyżej części składowych teatru, brakuje jedynie płaszcza Arlekina. Pozostałe elementy wyposażenia sceny widoczne na tej ilustracji można śmiało zaliczyć do wspomnianych „drobiazgów”. Podczas dalszych prac należało zatem wykonać portal sceny i zamocować go do pudełka teatralnego, a potem sporządzić także pozostałe części wyposażenia. Wydawca przywołanej wyżej instrukcji proponował naklejenie litografii z ramą sceny na karton, a nie na drewno.



108. { PORTAL SCENY WIDZIANY OD TYŁU Z KONSTRUKCJĄ WZMANIAJĄCĄ Z LISTEW }

Kiedy przyklejony do kartonu portal dokładnie wyschnie, co zajmuje kilka godzin, linie proste wycina się wzdłuż linijki, a zakrzywione

wycina dłutem. Następnie, zgodnie z rysunkiem, na którym widać portal sceny od tyłu [fot. 108 – Z. M.], należy wykonać szkielet konstrukcji z listewek.⁹³

„Nowa scena“

Szczególnie dokładnych, i znacznie odbiegających od dotychczasowych, planów konstrukcyjnych scen dostarczył majsterkowiczom kilka lat później Max Eickmeyer. Wykorzystał on doświadczenia, ale i mankamenty podręczników innych wydawców oraz ich doradców technicznych, w tym swego poprzednika, Hugona Elma piszącego kilkanaście lat wcześniej instrukcję dla nabywców portali i dekoracji wydawnictwa Ferdinanda Schreibera. W projekcie Eickmeyera scena nie była umieszczana na wierzchu pudełka teatralnego, ono w jego zamyśle w ogóle nie występuje. W tym projekcie miłośnik sztuki teatralnej miał do czynienia z

całkiem nową, praktycznie wypróbowaną, dużo większą sceną, z najdokładniejszymi danymi, co do wymiarów, w której usunięte zostały wszystkie błędy sceny poprzedniej i która z pewnością będzie odpowiadać wszelkim wymaganiom, jakie się jej stawia.⁹⁴

Większa, niż używane wcześniej obiekty, scena ta miała ułatwiać montaż dekoracji, przemieszczanie figur i zapewnić całemu „aparatu” stabilność. O dobroci sceny teatru, który w nazwie ma słowo papier, stanowiły dwie płyty drewniane (nie kartony!) wielkości 1 m x 1,1 m.⁹⁵ Obie powinny być solidne (grubość nie mniejsza niż 20 mm!). Jedną z nich należało przeznaczyć na podłogę, drugą na „surowy” portal sceny. „Nowy”, ulepszony podkład ramy scenicznej powinien być wykonany z drewna. Ponieważ w zamyśle Maxa Eickmeyera przód teatru miano ustawiać w futrynie drzwi (fot. 132) między dwoma pokojami

[...] W trosce o szybki i dobry montaż najlepiej „surowy” portal sceny, którego szerokość na planie podana jest jako 1000 mm, tak poszerzyć lub zwęzić, aby dobrze pasował szerokością do wycięcia przeznaczonej do tego celu ościeżnicy drzwiowej.⁹⁶

Dalej Max Eickmeyer proponował, by podłoga była płaska, a więc rozwiązanie zapowiadające „nowoczesne”, podejście do konstruowania scen, jakie w pełni miał przynieść dopiero wiek XX. Scholz Verlag z Moguncji, w instrukcji o kilka lat wcześniejszej, w nawiązaniu do tradycji z dawnych czasów sugerował, by podłoga sceny opadała nieznacznie ku portalowi (fot. 176). Resztę materiału do konstrukcji sceny wedle propozycji autora związanego z J. F. Schreiber Verlag stanowiły listwy drewniane, klej, śrubki z mutrami, niewiele wkrętów do drewna, kilka rygli ze śrubkami i parę metalowych zawiasów. Rzecz pomyślano tak, by scena teatru papierowego była zaopatrzona w pod- i nadscenie oraz by dysponowała odpowiednio dużą, osłoniętą portalem, przestrzenią z obu boków, czyli dość prosto pomyślaną namiastką „scen bocznych”. Wszystko razem naśladowało bez zbędnych komplikacji sceny kulisowe wielkich teatrów. W przeciwieństwie do opisywanych wcześniej konstrukcji tej nie dało się rozebrać i schować do pudełka teatralnego. Jej główne części połączone były ze sobą na stałe.

Konstrukcje gotowych do gry teatrów papierowych z drugiej połowy XX wieku zostaną omówione w części E tej pracy.

¹ Model przechowuje Musée d'Orsay.

² Por. Kotte, Andreas: *Theatergeschichte, Eine Einführung*, Böhlau Verlag, Köln / Weimar / Wien 2013, s. 360.

³ Politische Umbrüche und der beginnende Klassizismus veränderten auch das Theater, die Musik und die Architekturformen. Dennoch berührte keine dieser Reformen von Gluck bis Wagner die Kulissentechnik der barocken Bühne. Bis Ende des 19. Jh. blieb sie gängige Theaterpraxis. Albrecht, Siegfried: *Bühnenbild und Bühnentechnik*, [in:] *Teatro, Eine Reise zu den oberitalienischen Theatern des 16. – 19. Jahrhunderts*, Beiträge von Siegfried Albrecht, Ulrike Dembski, Susanne Grötz, Erwin Herzberger und Ursula Quecke, Jonas Verlag, Marburg 2001, s. 42.

⁴ W opracowaniu *Warszawskie teatrowisko* w podpisie pod ilustracją z pracownią malarską podana jest nazwa „dekoratornia”, choć jak widać na obrazku, zadaniem pracowni było **malowanie** dekoracji. Kruczyński, Andrzej (Red. Nauk.): *Warszawskie teatrowisko*, Teatr Wielki – Opera Narodowa, Warszawa 2018, s. 64.

⁵ W сугулицы: Михаил Григорьевич Бархин.

⁶ Zwrot „pożyczony” od Barbary Judkowiak. Judkowiak, Barbara: *Czarodziejskie sceny, Niccolò Sabbatini i jego „sprawa” w europejskiej i polskiej teatrologii*, [w:] Sabbatini, Niccolò: *Praktyka budowania scen i machin teatralnych*, przekład i opracowanie Anastazja Kasprzak, wstęp Barbara Judkowiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 17.

⁷ Anstatt die Aufmerksamkeit und die Kräfte der Leser in der Beschreibung von Schatten- und Kasperltheatern zu zersplittern, will ich ihr ganzes Augenmerk auf das „Kinder- oder Haustheater“ richten, welches entschieden das schönste und interessanteste der „Jugendtheater“ ist, und vor allem die praktische und brauchbare Seite bei den Einrichtungen und Apparaten berücksichtigen. Sollte mir dies im folgenden gelungen sein, so wäre der Zweck dieses Büchleins erfüllt.

Der Verfasser.

Eickemeyer, Max: *Das Kindertheater, sein Bau und seine Einrichtung*, Verlag von J. F. Schreiber, Eßlingen und München [1905?], s. 0. Innymi „teatrami dla młodzieży” opisywanymi we wcześniejszych podręcznikach, do których nawiązywał Max Eickmeyer, były: teatr cieni i tzw. „Kasperle-Theater”.

⁸ Instrukcja opublikowana została w wydawnictwie drukującym od lat osiemdziesiątych XIX wieku w wielkich ilościach dekoracje i figury dla teatrów z papieru. Informacja o zawodzie Maxa Eickmeyera podana jest za Waltherem Röhlerem. Dröse, Dietger (Hrsg): *Unveröffentlichte Beiträge W. Röhlers zum Kindertheater*, Dietger Dröse 1988, Folge 8, s. 5.

⁹ Mowa o teatrach z czasu od (mniej więcej) roku 1880 do 1914, a w niektórych wypadkach (o ile pozwalają na to źródła) z wcześniejszego, a i późniejszego czasu.

¹⁰ Wir wollen nicht zu sehr hinter den Effekten einer wirklichen Bühne zurückbleiben, sondern ihnen möglichst nahe kommen. Redaktion des Guten Kameraden (Hrsg): *Jugend-Theater*, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart / Berlin / Leipzig [1899?], Nachdruck: Verlag der Buchhandlung Langenkamp 1988, Gesamtherstellung Buch- und Offsetdruckerei G. Taubert, Lübeck, s. 37.

¹¹ Das erste Erfordernis für ein Kindertheater ist die Bühne. Die Bühne ist der Mittelpunkt des Kindertheaters. Von ihrer guten oder schlechten technischen Einrichtung hängt der ganze Erfolg ab. Man kann noch so gutes und geschultes „Personal“ haben, man kann die schönsten Dekorationen und Stücke besitzen – wenn die Bühne nichts taugt, taugt alles andere auch nichts. Eickmeyer, Max: *Das Kindertheater, sein Bau und seine Einrichtung*, Verlag J.F. Schreiber, Esslingen / München o. J. [ok. r. 1905], s. 1.

¹² The baroque theater was a kind of viewing machine, a system for presenting scenic illusions. Its most characteristic feature was the wing stage, which became nearly

ubiquitous in the Western world. Huhtamo, Erkki: *Illusions in Motion Media Archeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts / London, England 2013, s. 93

¹³ Na istotne zmiany w dekoracji scenicznej w trakcie XVIII stulecia wskazywał Jan Kosiński (1916-1974) w rozmowie z Zenobiuszem Strzeleckim (1915-1987) podkreślając upodobanie władców i pozostałych widzów w iluzji perspektywy scenicznej, „sztucznej perspektywy“, jak ją nazwał rozmówca Jana Kosińskiego.

Zabawne, że mimo [braku] związku ze spektaklem (aktor grał przed całą perspektywą, a nie w niej) i z dramatem (to była głębia dla głębi, nie miejsce akcji opowiedziane plastycznie) – stwarzało to szaloną atrakcyjność, skoro nie potrafiono się tego wyzbyć przez cały wiek XVII i XVIII. Romantyzm zastąpił to mechaniczne mnożenie systemu kulisowego przez skrócenie i czysto malarskie stworzenie „sinej dali“ na dużych prospektach. Technologicznie zaczęło się to już w XVIII wieku, kiedy zmniejszono ilość kulis kosztem przecięć i prospektów. Potem ta technologia została wykorzystana przez romantyzm łącznie z wprowadzeniem na szeroką skalę prześwietlonych transparentów, dioram, rozmaitych rzeczy w stylu Daguerre’a. *Jan Kosiński o teatrze, Rozmowa, „Pamiętnik Teatralny“*, 1976, z. 4, s. 476.

¹⁴ Po okresie mody na „deziluzję“ niektórzy twórcy teatru w XXI wieku powracają do tworzenia iluzji scenicznych.

Scena jest i pozostaje przestrzenią dla iluzji. Iluzja może być wyobcowanym spojrzeniem na wyalienowaną rzeczywistość. Iluzja w sztuce jest alternatywą dla świata, w którym żyjemy. Die Bühne ist und und bleibt der Raum für Illusion. Die Illusion kann die verfremdete Sicht auf die entfremdete Realität sein. Die Illusion in der Kunst ist ein Gegenentwurf zur Welt, in der wir leben. Marre, Julia: *Interview mit Regisseur Frank Castorf*, [in:] idem: *Wenn der Vorhang fehlt*, Deutscher Theaterverlag, Weinheim 2016, s. 69.

¹⁵ Przecięć, transparentów, prospektów, kurtyn tiulowych i manewrowych, chętnie stosowanych w wiekach XVIII i XIX, użył w dekoracji do *Kobiety bez cienia* Alfreda Rollera (1864-1935), szef dekoratorów w Wiener Hofoper za dyrekcji Gustava Mahlera. Prapremiera opery Richarda Straussa i Hugona von Hofmannsthal’a odbyła się 10 października 1919 roku w republikańskim już Wiedniu. Nie było w tej inscenizacji zmian otwartych, ale dzięki dekoracjom malowanym uzupełnionym o schody, praktykable i niewiele przedmiotów wymiana dekoracji odbywała się prawie tak szybko, jak przy zmianie otwartej.

Jednym z największych problemów był oczywiście szybki przebieg zmian dekoracji, bo przy dłuższych przerwach na ich wymianę konieczne byłyby przerywniki orkiestrowe, tego przede wszystkim Richard Strauss chciał uniknąć. W związku z tym Roller zaprojektował takie techniki aranżacji scenicznych, które umożliwiały każdą zmianę dekoracji w ciągu 75 sekund i ujął rozmieszczenie dekoracji na czterech dwustronnych rzutach, które szczegółowo dokumentują przebieg wymiany tych aranżacji. Eines der größten Probleme stellte freilich die rasche Abfolge der Verwandlungen dar, weil bei längeren Umbaupausen Orchesterzwischenstücke nötig gewesen wären, die vor allem Richard Strauss vermeiden wollte. Roller entwarf deshalb technische Bühnenarrangements, die jede Verwandlung innerhalb von 75 Sekunden ermöglichten, und fasste diese Disposition in vier doppelseitigen Bühnenplänen zusammen, die den Ablauf der Verwandlungen minutiös dokumentieren. Schläder, Jürgen: *Vision und Tradition 200 Jahre Nationaltheater in München*, Henschel Verlag in der E. A. Seemann Henschel GmbH & Co. KG Leipzig, Leipzig 2018, s. 128 – 129.

¹⁶ Nachylenie począwszy od tyłu sceny wynosiło od 1,5 cm do 5 cm na jednym metrze.

Nachylenie podłogi sceny powinno wspierać efekt perspektywiczny dekoracji scenicznej. Die Neigung des Bühnenbodens soll die perspektivische Wirkung der Bühnendekoration unterstützen. *Glossar* [in:] *Teatro, Eine Reise zu den oberitalienischen Theatern des 16. – 19. Jahrhunderts*, Beiträge von Siegfried Albrecht, Ulrike Dembski, Susanne Grötz, Erwin Herzberger und Ursula Quecke, Jonas Verlag, Marburg 2001, s. 195.

Na wierność długiej tradycji wskazuje schemat montażu sceny w teatrze papierowym, który wydrukowały Officine Grafiche E. De-Castiglione & C. z Mediolanu na początku XX wieku wydając portal *Teatro Italiano*. Schemat ukazuje nachylenie podłogi 1,5 cm na odległości 16 – 18 cm, było więc ono znaczne. Por. fot. 8 [w:] *Catalogo della mostra Fabbrica d'immagini gioco e litografia nei fogli della Raccolta Bertrarelli a cura*

di Albero Milano con la collaborazione di Segio Ruzzier, Milano, Spazio Baj-Palazzo Dugnani, 13 magio – 13 luglio 1993, Vangelista Editori snc., Milano 1993, s. 32.

¹⁷ W tym wypadku szyny w podłodze sceny i dolne brzegi kulis smarowano mydłem dla lepszego poślizgu.

¹⁸ Por. Köhnen, Ralph: *Die Zauberflöte und das ‚Populare‘ Eine kleine Mediologie der Unterhaltungskunst*, Peter Lang GmbH Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main 2016, s. 54. Nachylenie sceny w teatrach papierowych występowało jedynie w obiektach do ozdabiania pomieszczeń.

¹⁹ Die [...] Freiräume nutzt Schikaneder aus, [...] mit der zwölf Meter tiefen und etwa acht Meter hohen Bühne, die im Freihaustheater für große Operninszenierungen geeignet ist [...]. Abteilbar ist sie mit einem Raum füllenden Leinwandprospekt, hinter dem die Kulissen und Requisiten verschoben und ausgetauscht werden können; es bietet sich also aus praktischen Gründen an, Szenen abwechselnd im Vorder- und Hintergrund spielen zu lassen [...]. Bewegliche Seitenkulissen und eine Unterbühne, die maschinell Absenkungen oder Anhebungen zulässt, ermöglichen Bühnenverwandlungen; Regen-, Wind- und Donnermaschinen ergänzen die Illusionsbühne. Damit sind die in der *Zauberflöte* geforderten drei großen Bühnenversenkungen und insgesamt 14 Bühnenverwandlungen mit phantastischen Vulkan- oder Wasserlandschaften ebenso möglich wie der Einsatz des Flugwerks, in welchem die drei Knaben durch den Bühnenraum schweben. Köhnen, Ralph: *Die Zauberflöte und das ‚Populare‘ Eine kleine Mediologie der Unterhaltungskunst*, Peter Lang GmbH Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main 2016, s. 55.

²⁰ Na schemacie nie widać ważnych części składowych: kulis, paludamentów, ruchomych dekoracji i figur.

²¹ Sformułownie Grażyny Bastek. Strachowski, Michał: *Czy rozumiemy jeszcze Caravaggia? Rozmowa z Grażyną Bastek*, <https://teologiapolityczna.pl/czy-rozumiemy-jeszcze-caravaggia-rozmowa-z-grazyna-bastek> [dostęp: 2021-10-08].

²² Begriff "Barocktheater" ist dabei durchaus dehnbar: Einerseits geht die Epoche des Barock im 18. Jahrhundert in die des Rokoko und des Klassizismus über, andererseits bleibt im Theater die barocke Struktur des Raumes und die im Barock entwickelte Bühnentechnik noch bis zum Ende des 19. Jahrhunderts und darüber hinaus verbindlich, [...]. Jung, Carsten: *Tour d'Europe, Eine Reise zu den Barocktheatern*, in: Küster, Ulf (Hrsg.): *Theatrum mundi, Die Welt als Bühne*, Haus der Kunst München / Edition Minerva Hermann Farnung, Wolfratshausen 2003, s. 258. Ciekawa wydaje się również opinia badacza z Niemiec na temat rozciągłości pojęcia barok w odniesieniu do kostiumów teatralnych.

Ze względów reprezentacyjnych kostiumy teatru barokowego były wykonane dużym nakładem na koszt dworu. [Dalej w przypisie] W tym miejscu należy jedynie wskazać, że opis i przyporządkowanie w czasie kostiumów barokowych jest problematyczne, gdyż po pierwsze, termin barok używany jest odmiennie przez literaturoznawstwo i przez historię sztuki nie obejmuje w nich tego samego okresu czasu, gdyż po drugie, do końca XVIII wieku, zespoły wędrownie i ekskluzywne teatry dworskie istnieją obok siebie i dlatego, po trzecie, że istnieją znaczne różnice między kostiumami dla teatru muzycznego i teatru dramatycznego. Die Kostüme des Barocktheaters waren aus Gründen der Repräsentation unter großem Aufwand auf Kosten des Hofes hergestellt worden. [Dalej w przypisie] Es sei hier nur darauf hingewiesen, dass die Beschreibung und zeitliche Einordnung von Barockkostümen problematisch ist, weil erstens der von der Literatur- bzw. Kunstwissenschaft unterschiedlich gebrauchte Barockbegriff nicht die gleiche Zeitspanne umfasst, weil zweitens bis Ende des 18. Jahrhunderts Wandertruppen und exklusive Hoftheater neben einander bestehen und weil drittens zwischen Kostümen für das Musiktheater und das Sprechtheater erhebliche Unterschiede bestehen. Gerlach, Klaus: *Ifflands Kostümreform oder Die Überwindung des Natürlichen*, [in:] Gerlach, Klaus (Hrsg.): *Das Berliner Theaterkostüm der Ära Iffland. August Wilhelm Iffland als Theaterdirektor, Schauspieler und Bühnenreformer*. Akademie, Berlin 2009, s. 11 i przyp. 4.

²³ Wielkość portalu: 13 cm x 11,5 cm. Wielkość arkusza (litografia kolorowana): 42 cm x 34,5 cm.

²⁴ Portal teatru jest reprodukowany w pracy Petera Baldwina. Por.: Baldwin, Peter: *Toy Theatres of the World*, A. Zwemmer Ltd, London 1992, s. 119. Podpis pod zdjęciem (fot. 77): Imagerie Pellerin, *Petit Théâtre Lyrique*, Nr. 1515, 12,5 cm x 11,5 cm. One of the designs in the *Petit Théâtres* series.

²⁵ Imagerie d'Épinal, N° 98 (w zbiorach autora). Założycielem „dynastii Pellerin” był Jean Charles Pellerin (1756-1836) wykształcony w pracowni ojca mistrz kartownik, zegarmistrz i wytwórca obrazów (maitre cartier, horloger, fabricant d'images). Otworzył on w Épinal Fabrique de Pellerin, w której to manufakturze wytwarzane były grafiki popularne cieszące się dużym wzięciem. Zwłaszcza „seria Napoleońska” z obrazkami bitew Cesarza Francuzów utwierdziła renomę l'Imagerie d'Épinal. Sukces pozwolił synowi Jeana Charlesa Pellerin'a od roku 1822, a później jego następcom rozbudowywać przedsiębiorstwo i zmienić nazwę firmy na Pellerin & C^{ie}. Kolejni następcy ojca założyciela w roku 1921 przemianowali pełne wtedy już tradycji i sprzedające grafiki w wielu europejskich miastach przedsiębiorstwo na Imagerie Pellerin. Imię to znane jest wielu zbieraczom starych grafik. Por.: Cuny, Aurélie / Efrani, Essy (wyd.): *c'est une „image d'Épinal”*, katalog édité à l'occasion de l'exposition *c'est une „image d'Épinal”* présentée au Musée de l'Image à Épinal du 18 mai 2013 au 16 mars 2014, Musée de l'Image / Ville d'Épinal 2013, s. 85, 102 – 104.

²⁶ *Petit Théâtre*: szer. 19,6 cm x wys. 23,6 cm x głęb. 12,7 cm (całość arkusza: 43 cm x 39 cm, litografia kolorowana).

²⁷ W celu wzmocnienia u widzów wrażenia głębi sceny i perspektywy przedstawianej w dekoracji oraz poprawienia widoczności dla widzów parteru w teatrach z wczesnego baroku stosowano nachylenie podłogi sceny ku przodowi o 2 – 4 %. W wielu teatrach nachylenie podłogi sceny utrzymywało się do XX stulecia. Pamiątką po tym zabiegu jest scena zabawki *Petit Théâtre*. Por. Birr, Horst: *Theaterbau*, [in:] Brauneck, Manfred / Beck, Wolfgang (Hrsg) unter Mitarbeit von Werner Schulze-Reimpell: *Theaterlexikon 1*, rowohlts enzyklopädie in Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg 2007, s. 1041.

²⁸ Miniature Regency Theatre (szer. 9,2 cm x wys. 10,9 cm x głęb. 7,1 cm). Por.: <http://www.pollocks-coventgarden.co.uk/index.php/everett-theatre.html>. [dostęp: 2014-12-18].

²⁹ Die Sammlung Anna Feja Seitler und Heino Seitler posiada *Kleines Theater* wytworzony po roku 1910 przez J. K. Schreiber Verlag z prospektem, kulisami, kurtyną, trzema figurami do *Hänsel und Gretel*. Zadaniem sceny było przywoływanie wrażeń, należy ją umieścić na pograniczu między pudełkami osobliwości i teatrami papierowymi.

Teatr ten nie był przeznaczony do gry, to właściwie scena-pudełko osobliwości. Das Theater war nicht zum Spielen gedacht, es ist eigentlich eine Guckkastenbühne. Donhofer, Norbert: *Papiertheater Die Sammlung Anna Feja Seitler und Heino Seitler*, Franz Deuticke Verlagsgesellschaft m. b. H. Buchhandlung und Antiquariat, Helfferstorferstraße 4, 1010 Wien, s. XIII.

³⁰ Ein vollständiges großes Theater mit Gestell, Portal, Cortine, 100 Decorationen, Versetzstücken und 32 Kästchen Figuren, zur Darstellung mehrerer für die Jugend geeigneter historischer und Conversationsstücke. Das Gestell mit Portal und Cortine 3 fl. – kr. C. M. Die Decoration mit Coullissen u. Soffitt. 54 kr. u. 1 fl. 12 kr. C. M. Das Kästchen Figuren 1 fl. – kr. C. M. „Oesterreichische Kaiserliche privilegierte Wiener Zeitung“, N° 294, Freitag, den 24. December 1830, s. 1477, <https://alex.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=18301224&seite=1&zoom=33> [dostęp: 2021-10-17]. C. M. = Conventions-Münze.

³¹ Eine große plastische Vorstellung, die 12 Haupt-Momente aus der Geschichte Jesu, mit Gestell, Portal, Cortine, 12 Ansichten u. 12 Kästchen Figuren, Das Gestell mit Portal und Cortine 3 fl. – kr. C. M. Die Ansicht 54 kr. u. 1 fl. 12 kr. C. M.

Das Kästchen Figuren 1 fl. – kr. C. M. „Oesterreichische Kaiserliche privilegierte Wiener Zeitung“, N^o 294, Freitag, den 24. December 1830, s. 1477, <https://alex.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=18301224&seite=1&zoom=33> [dostęp: 2021-10-17].

³² Szopki ze względu na czas ich wystawiania dzielą się jak następuje:
szopki na Boże Narodzenie,
szopki wielkopostne i na Wielkanoc,
szopki na cały rok wedle porządku świąt kościelnych.

³³ Tę protodioramę przechowuje Theatermuseum w Wiedniu: GS_GSM 3052 [w:] Grafksammlung des Österreichischen Theatermuseums.

³⁴ Jedną z nich zatytułowana była *Zur Geburt Christi* (Na Narodzenie Chrystusa) powstała po roku 1845 i składała się z 15 arkuszy (początkowo było ich 12, a później dodano 3 arkusze z prospektem i „ruchomymi dekoracjami”). Były to litografie piórkiem wielkości ca. 24 cm x 37 cm (Li. u.: Druck v. E. Sieger). Pośród nich są: Arkusz Nr. 1: *Die Engelschaar um das Kind Jesu* (... Wokół Dzieciątka); Arkusz Nr. 2: *Himmels-Bothe und Hirten auf dem Felde* (Posłaniec niebieski i pasterze na polu); Arkusz Nr. 11: *Die Weisen aus dem Morgenlande Balthasar und Gefolge* (Mędrcy ze Wschodu Baltazar ze świtą); Arkusz Nr. 13: *Örtlichkeiten und Versetzstücke zur plast. Aufstellung* (Lokacje i dekoracje ruchome do plastycznego ustawienia); [w:] Historisches Museum der Stadt Wien, Inv. Nr. (z roku 1977, odpowiednio) 94. 110/477, 478, 487, 489. Za: Katalog *Die kleine Welt des Bilderbogens Der Wiener Verlag Trentsensky*, zur 50. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Karlsplatz 9. Juni bis 11. September 1977, Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, Wien 1977, s. 49.

³⁵ Nie ma w tej pracy miejsca na omówienie powiązań między szopkami z papieru i teatrami papierowymi. Wydaje się jednakże celowym wskazanie na tematy, które w dokładnym opisanu owych relacji powinny być uwzględnione:

- wpływ, jaki zasady konstruowania, malowania i drukowania szopek papierowych wywarły na rozwój teatrów z papieru;
- wskazanie podobieństw w sposobach i efektach „scenicznego oddziaływania” na obserwatorów szopek z papieru i na uczestników widowisk teatrów papierowych jako dwóch pokrewnych form „teatru zamrożonego”; tak nazywał szopkę Rudolf Berliner (1886-1967) w swym dziele *Die Weihnachtsskrippe* (Prestel Verlag, München 1955);
- przypomnienie, w którym momencie dziejów szopki obok „aparatur” z figurami trójwymiarowymi pojawiły się płaskie szopki malowane albo drukowane na papierze;
- zwrócenie uwagi na używanie fragmentów dekoracji teatrów papierowych w szopkach pochodzących z XIX wieku poza wspomnianymi w tej pracy;
- prostowanie utartych i często nie odpowiadających faktom informacji na temat szopek, zwłaszcza dotyczących ich historii, pojawiających się w tekstach popularyzatorskich, a także w pracach naukowych;
- zwrócenie uwagi na bałagan pojęciowy dotyczący szopek i uporządkowanie nazewnictwa (na użytek dalszych prac);
- przedstawienie mało znanych w polskiej literaturze przedmiotu szopek pasywnych (także papierowych) oraz szopek całorocznych, ustawianych w wielu regionach kręgu europejskiej kultury chrześcijańskiej.

Na nici łączące oba fenomeny: szopkę i teatr papierowy wskazała Janina Wiercińska (1922-2003), wywodząc, iż słaba obecność teatru papierowego na ziemiach należących dawniej do Rzeczypospolitej kazała skupić się „polskiej publicystyce”, niejako zastępczo, na szopce (Wiercińska, Janina: *Papierowy świat teatru*, „Pamiętnik Teatralny”, z. 1-2 1993, s. 112.).

³⁶ [...] welches bei einer angenehmen Größe doch ganz auseinander genommen und in einen Kasten gelegt werden kann, welcher beim Aufstellen zum Boden des Theaters dient. Dasselbe besteht aus einem schönem Proscenium mit brillantem Vorhang, einer Wald- und Stuben-Decoration, nebst dazu gehörenden Coulissen und 10 Figuren. Vogel, Heiner: *Bilderbogen, Papiersoldat, Würfelspiel und Lebensrad, Volkstümliche Graphik für Kinder aus fünf Jahrhunderten*, Edition Popp, Würzburg 1981, s. 225.

³⁷ Handel sztuką i muzykaliami E. Mollo.

³⁸ [...] eine reichhaltige Auswahl von Gegenständen zur angenehmen und nützlichen Beschäftigung für die Jugend, als geeignete Weihnachts- und Neujahrs-Geschenke. Jest

to fragment ogłoszenia, którego dalsza część cytowana jest w tekście głównym (i tu poniżej).

³⁹ Großes und Mignon-Theater, mit Gestell, Portal und Cortine, allgemein anwendbaren Decorationen und den Figuren in Kästchen, zu den bekanntesten auf hiesigen Bühnen gegebenen Stücken. „Oesterreichische Kaiserliche privilegierte Wiener Zeitung“, N^o 291, Donnerstag, den 20. December 1838, s. 1767, <https://alex.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=18381220&seite=7&zoom=33>, [dostęp: 2021-10-18].

⁴⁰ Jak podano w tymże samym ogłoszeniu: „Oesterreichische Kaiserliche privilegierte Wiener Zeitung“, N^o 291, Donnerstag, den 20. December 1838, s. 1767, <https://alex.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=18381220&seite=7&zoom=33>, [dostęp: 2021-10-18].

⁴¹ Großes Theater / mit / Grundriß, Portal und Courtine, vier und vierzig der / ver- / Schiedensten Decorationen / mit den dazu gehörigen / Coulissen, Soffiten und Versetzstücken in 120 Groß-Folio-Blättern. / Nach Original-Skizzen / von / T. Jachimovicz / Eingerichtet für alle möglichen Vorstellungen von / Conversations-, Ritter-, und Feen-Stücken. „Oesterreichische Kaiserliche privilegierte Wiener Zeitung“, N^o 118, Samstag, den 29. April 1843, s. 926, <https://alex.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=18430429&seite=8&zoom=33> [dostęp: 2022-03-05].

⁴² We współczesnej niemczyźnie Grundriß oznaczałby (w tym kontekście) rzut poziomy albo plan. Poziomy rzut sceny dołączany był pod koniec XX wieku do reprintów teatrów papierowych wydawnictwa J. F. Schreiber, głównie w celu prawidłowego wykonania w podłodze sceny wycięć dla kulis, czyli wycięć pod odpowiednim kątem. Taką funkcję owego „Grundrißu“ dla wiedeńskiej scenki można wykluczyć, gdyż kulisy w teatrzyku Trementsky'ego w latach czterdziestych XIX wieku ustawiane były równolegle do linii portalu.

⁴³ Co wskazywałoby na lata czterdzieste XIX wieku?

1. Na stronie tytułowej cennika umieszczone jest tylko imię Matthäusa. Po śmierci brata był on od roku 1839 jedynym właścicielem oficyny. Nie jest to więc cennik z wcześniejszych lat.

2. W cenniku oferowana jest lalka do ubierania z 6 kostiumami. Na kartonie przedstawiona jest Marie Taglioni (1804-1884). Jej pełna blasku droga w teatrze rozpoczęła się od baletu *La Sylphide* w Paryżu. Od roku 1837 występowała w Petersburgu (Мариинский театр). Przestała tańczyć w roku 1847. W dwóch innych (jak należy przypuścić – późniejszych) cennikach, którymi dysponuje autor (fotokopie) ta lalka nie pojawia się już. Teatralne blaski i zainteresowanie publiczności gasną szybko. Widocznie bywalcom, a przede wszystkim dziewczynkom nazwisko Taglioni od lat pięćdziesiątych już nie kojarzyło się z teatrem i zabawą w balet.

3. Poza tym w cenniku można znaleźć wśród: przedmiotów do ustawiania pod Nr 32. figury teatralne (36 pudełeczek à 16 sztuk), zaś pod Nr 50. *Die Bestürmung von Saida* (1 główna dekoracja, 16 dekoracji ruchomych, 96 figur w drewnianym pudełku) – nasuwa się przypuszczenie, że figurki te i aranżacja nawiązują do „komiczno romantycznego spektaklu dramatycznego“ pod tym samym tytułem. Muzykę do przedstawienia, którego premierę dano 3 IX 1841 roku w Badenie, skomponował Franz von Suppé (1819-1895). Asumptem do wydania figur razem z dekoracją mogła być popularność tego utworu na początku lat czterdziestych. W późniejszych cennikach *Die Bestürmung von Saida* nie pojawia się już.

4. Na koniec: w cenniku są wymienione figury do ustawiania w Mignon Theater tylko z części utworów, które znalazły w pełnym programie dla sceny Mignon (początek wydawania tych scen to rok 1830). Co oznaczają, że niektóre z nich były drukowane w późniejszych latach. Powyższe uwagi wzięte razem pozwalają na ostrożne przypuszczenie, że cennik ten pochodzi z lat czterdziestych postępowego stulecia.

⁴⁴ 94. **Das grosse Theater**; bestehend aus dem Theater-Gestell, Portal, Cortine 1 und 2, 58 Decorationen nebst den dazu gehörigen Coulissen, Souffitten, Versetzstücken und 36 Kästchen Figuren.

Theater-Gestell grundirt, zum Zerlegen, nebst Portal und Cortine, colorirt und vollständig hergerichtet fl. 3

Portal u. Cortine 1 u. 2, colorirt u. ausgeschnitten; pr. Blatt 30 kr.

Hintergrund, Coulissen und Soufitten; pr. Blatt 18 kr.

Figuren à 18 Stück pr. Kästchen 40 kr.

Ein complettes Theater erhaltend: Theater-Gestell, Portal, Cortine, 4 Decorationen nebst dazu gehörigen Coulissen, Soufitten und 2 Kästchen Figuren in politirtem Holzkistel. fl 12 Gegenstände zur angenehmen und nützlichen Beschäftigung für die Jugend, Herausgegeben von M. Trentsensky in Wien, III; s. 7 [bez paginacji] Porównywanie owoczesnych cen teatrów papierowych z aktualnymi w tamtym czasie cenami artykułów żywnościowych, opału, choinek, kart świątecznych, etc. przekracza ramy tej pracy i kompetencji autora. Jeśli w tekście podawane są takie porównania, odwołują się one do ustaleń innych osób.

⁴⁵ W cenniku umieszczony jest spis 36 pudełeczek z figurami. Jeśli przyjąć, że w pudełeczku znajdowało się 16 figur, jak to podano w poz. 32. Theater-Figuren (każde pudełeczko po 40 kr.), to nabywca gotowego teatru otrzymywał ich 576. Jeśli figur w pudełeczku było 18, jak to podano przy drugim z gotowych teatrów, to kompletny „Personal” sceny składał się z 648 osóbek. Zabawie nie było końca. Wyliczone poniżej sztuki dało się pokazywać na scenie teatru papierowego z pomocą tych 576 (albo 648) figur.

Die bereits erschienenen Stücke sind [wydane już sztuki]:

Wilhelm Tell (in 2 Kästch.); *Mädchen a. d. Feenwelt* (in 1 Kästch.); *Sylphide* (in 1 Kästch.); *Robinson* (in 1 Kästch.); *Zriny* (in 2 Kästch.); *Pantomime* (in 2 Kästch.); *Conversations-Stücke* (in 2 Kästch.); *König Ottokars Glück u. Ende* (in 4 Kästch.); *Der Freischütze* (in 2 Kästch.); *Fridolin* (in 1 Kästch.); *Ferdinand Cortez* (in 3 Kästch.); *Coriolan* (in 3 Kästch.); *Jungfrau von Orleans* (in 2 Kästch.); *Die Räuber* (in 2 Kästch.); *König Lear* (in 2 Kästch.); *Othello, d. Mohr v. Venedig* (in 2 Kästch.); *Maria Stuart* (in 2 Kästch.); *Wallenstein* (in 2 Kästch.).

⁴⁶ 1. Ein Holzgestell zum grossen Theater – 4,50 Oe.W.

2. Ein Holzgestell zum grossen Theater mit Portal, Courtine u. 1 Blatt Soufitten adjustirt – 6,50 Oe.W.

3. Grosser Carton mit Holzpapier überzogen u. Schild – 3,50 Oe.W.

Verlag der Artistischen Anstalt M. Trentsensky Stadt, Domgasse, Domherrnhof N^o 2. in Wien: *Verzeichnis der zum grossen Theater gehörigen Portale, Courtinen, Soufitten, Vordergründe, Versatzstücke, Decorationen, Coulissen und Figuren*. Zagadkowy jest termin „Holzpapier” przetłumaczony tu jako „papier imitujący drewno”. Drugie możliwe tłumaczenie to „fornir”. Pojęcia „Holzpapier” używano także w instrukcji *Jugend-Theater*, ale nawet pośród osób z akademickim wykształceniem jest ono we współczesnej niemieckiej słabo znane. Regine Knopp, bibliotekarka z Museum Europäischer Kulturen w Berlinie twierdzi, że Holzpapier to fornir, zaś Martina Luttmmer, konserwatorka papieru z tegoż muzeum udzieliła autorowi następującej odpowiedzi:

Prawdopodobnie oznacza to tak zwany „papier zawierający miazgę drzewną”. Ten papier jest produkowany od połowy XIX wieku. Vermutlich ist damit so genanntes „holzschliffhaltiges Papier” gemeint. Dieses Papier wird seit Mitte des 19. Jahrhunderts produziert.

Zdrowy rozsądek podpowiedział, że używanie przeznaczonego do drogich mebli forniru do oklejania pudełek (czyli podstaw) teatrów papierowych niepotrzebnie podnosiłoby ich koszty = cenę. A w tym konkretnym przypadku: ozdabianie pudełka tekturowego fornirem nie bardzo miałyby sens. Johannes Schindlbeck z Orff-Zentrum potwierdził, że pudełko teatralne sceny, którą bawił się Carl Orff oklejone jest papierem, co można bez wątplenia stwierdzić, gdyż warstwa papieru na pudełku jest częściowo uszkodzona. Przekonanie, że Holzpapier, to rodzaj papieru, a nie cieniutka warstwa drewna, utwierdza fakt, że Marmorpapier (papier marmurkowy), którym należało okleić podłogę sceny jednego z teatrów papierowych, to nie były cieniutkie warstwy marmuru, a po prostu elegancki papier używany m. in. do ozdobnych wyklejek książek.

⁴⁷ Theater mit Portal und Leinwand-Kurtine, 2 Dekorationen mit beiderseits 6 Kulissen, Figuren und Text – K. 21

Dasselbe Theater kleiner, mit beiderseits 3 Kulissen – K. 14

Verlag der Artistischen Anstalt M. Trentsensky Wien, I., Domgasse, Domherrnhof N^o 2.: *Verzeichnis der zum grossen Theater gehörigen Portale, Kurtinen, Soufitten, Vordergründe, Versatzstücke, Dekorationen, Kulissen und Figuren*. Pisownia niektórych wyrazów w tym cenniku wskazuje, że jest on najpóźniejszy z wymienionych tu. W tym cenniku (jak i we wcześniejszym przywołanym wyżej) podana była lista 41 sztuk, do których wydawnictwo przygotowało figury.

⁴⁸ Rzut przyziemia teatru pijarów w Warszawie, ilustracja 128 [w:] Król-Kaczorowska, Barbara: *Budynek teatru rozwój funkcji i form do roku 1833*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław / Warszawa / Kraków / Gdańsk 1975. Prac z XVIII wieku o teatrach owocześnie w Rzeczypospolitej budowanych jest niewiele. Można do nich zaliczyć

[...] opis teatru w Collegium Nobilium, wzniesionego wg planów architekta Jakuba Fontany, przy udziale (zapewne konsultacja pedagogiczna) Stanisława Konarskiego. Publikacja ta, o trójjęzycznym tytule *Desins et plans du bâtiment du Collège pour la noblesse à Varsovie aux écoles pieuses, l'an 1744*. Planty fabryki Collegium Nobilium Varsoviae Scholarum Piarum, anno 1744 – jest dziś [ok. roku 1975 – Z. M.] białym krukiem. Ibidem, s. 34.

⁴⁹ Teatr budowany w latach 1751 – 1753 zamówił u architekta Kurfürst Maximilian III Joseph (1727-1777). Rzut teatru z umiejscowieniem kulis: Roselli, John: *Oper als gesellschaftliches Phänomen*, [in:] Parker, Roger (Hrsg.): *Illustrierte Geschichte der Oper*, aus dem Englischen von Ute Becker, Dietrich Fuchs und Dorothee Göbel, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart / Weimar 1998, s. 519.

⁵⁰ Książki teatralne (*Theater-Bücher*) w poniższym wyliczeniu rozumieć należy jako kilkustronicowe opracowania dram, libret, baśni do odczytywania, deklamowania, śpiewania podczas spektakli teatru papierowego.

⁵¹ Theater von Pappe von 1 Thlr. bis 5 Thlr.
Theater von Holz von 25 Sgr. bis 20 Thlr.
Theater-Figuren von 10 Sgr. bis 4 Thlr.
Theater-Bücher von 1 Sgr. bis 2 ½ Sgr.
Söhlke, Gerhard: *Musterbuch für Spielzeug und Zinnfiguren* : Berlin, um 1856, Hauschild, Bremen 2006. Srebrny grosz (Silbergroschen) – tłoczony był w Prusach do roku 1873, co znaczyło by, że teatry oferowane były przed tym rokiem.

⁵² Die Illustration stellt ein Theater von Pappe dar, dasselbe ist mit schön gemaltem Proscenium und zwei Decorationen versehen, hat 12 runde Figuren, die den Vorteil vor Pappfiguren haben, dass sie von allen Seiten gesehen werden können. Das Theater ist vollständig auseinander zu nehmen und gebraucht dadurch sehr wenig Raum.
Söhlke, Gerhard: *Illustrierter Catalog und Preis-Courant des grössten und wohl assortirtesten Lagers von Kinder-Spiel-Waaren der eigenen Fabriken zu Berlin und Petersdorf in Schlesien sowie derjenigen Deutschlands, Frankreichs und Englands, Königliche Geheime Ober-Hofbuchdruckerei* (R. v. Decker), Berlin 1869. W informacji podane są wymiary teatrów: 30 Zoll (wys. = 76,2 cm) x 21 Zoll (szer. = 53,34 cm) x 16 Zoll (głęb. = 40,46 cm); dwa mniejsze teatry: 27 Zoll (wys. = 68,58 cm) i 22 Zoll (wys. = 55,88 cm).

⁵³ Adres firmy: Berlin W. 8, Charlottenstraße 62. [w:] Berliner Adreßbuch, Ausgabe 1929, II Teil, s. 555 https://digital.zlb.de/viewer/image/34115495_1929/4746/, [dostęp: 2021-10-24]. Firmę G. Honrath w berlińskiej książce adresowej można było znaleźć już w roku 1875. Por. <https://opacplus.bsbmuenchen.de/Vta2/bsb11308182/bsb:3998713?queries=Honrath&language=de&c=default>, [dostęp: 2021-10-24].

⁵⁴ Neuestes Kindertheater mit Schnürboden und Versenkung, vollständig in Holzkasten mit drei verschiedenen ausgestochenen Dekorationen wie Wald, Wohnzimmer, Schloss, 2 Vorhängen, 1 Satz Figuren auf Holzklötz mit Bleifüllung, 1 Satz Figuren-Führungsstangen, Souffleur-Kasten, Rampen-Lichter und 1 Scheinwerfer. *Verzeichnis über Kinder – Theater – Artikel*, cyt. za: Siefert, Katharina: *Papiertheater, die Bühne im Salon*, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 2002, s. 16.

⁵⁵ W katalogu podano: Fertige Theater bestehend aus Proscenium, Vorhang, feststehender Gardine und Kasten. *Verzeichnis über Kinder – Theater – Artikel Modellierbogen, Ankleidepuppen, Bilderbogen usw.*, G. Honrath, Papierhandlung Berlin W. 8 Charlottestrasse 62., s. 34.

⁵⁶ Przykłady:

-
- (1) posiadał zapadnię teatr z portalem (w katalogu firmy G. Honrath No. 1) z wydawnictwa J. F. Schreiber (w katalogu wydawnictwa: 300 nowa seria, tak zwany portal z dziecięcą kapelą, 74 cm x 83,5 cm), cena: M. 15,-;
- (2) posiadał zapadnię teatr z portalem (w katalogu firmy G. Honrath No. 100) Alfreda Jacobsena (65 cm x 76 ½ cm), cena: M. 15.50;
- (3) posiadał zapadnię teatr z portalem (w katalogu firmy G. Honrath No. 500) Alfreda Jacobsena (80 cm x 75 cm), cena: M. 20.50. Za: *Verzeichnis über Kinder – Theater – Artikel Modellierbogen, Ankleidepuppen, Bilderbogen usw.*, G. Honrath, Papierhandlung Berlin W. 8 Charlottestrasse 62., s. 34.

⁵⁷ Alfred Jacobsen wydał pięć wariantów portalu z dewizą „ei blot til lyst”. Por. Zwiauer, Herbert: *PapierTheater Bühnenwelt en miniature*, Photographien von Gerhard Trumler, Herold Verlag, Wien 1987, s. 22.

⁵⁸ Por. Dröse, Dietger (Hrsg): *Unveröffentlichte Beiträge W. Röhlers zum Kindertheater*, Dietger Dröse 1988, Folge 8, s. 2. Walter Röhlher podał niewłaściwie nazwisko (Hoidtner) właściciela świdnickiej fabryki zabawek.

⁵⁹ Zaświadcza o tym naklejka firmy z nadrukiem: Unsere Fabrikmarke / Das Wahrzeichen von Qualität / Hugo Roithner & Co. / Schweidnitz in Schles. / gegr. 1871 / Schlesiens größte Sportartikel- und Spielwarenfabrik. Por. <https://polska-org.pl/6724174,foto.html?idEntity=3976087> [dostęp: 2022-04-03].

⁶⁰ Przez prawie 30 lat fabryka mieściła się przy obecnej ulicy Budowlanej. W 1899 została przeniesiona na przedmieścia Świdnicy do Kraszowic, miała adres przy obecnej ulicy Bystrzyckiej. Za: Skowron, Radosław: *Zmiany w strukturze zatrudnienia Świdnicy w świetle spisów ludności z lat 1907, 1925, 1933 i 1939 na tle ogólnego rozwoju gospodarczego*, „Ślaski Kwartalnik Historyczny”, Sobótka Rocznik LX (2005) nr 2, s. 169.

⁶¹ Dependencja mieściła się przy Stallschreiber Str. 36^a.

⁶² Skład znajdował się u Johna Hessa przy Alterwall 62. Za: papierem firmowym Hugo Roithner & Co. z roku 1899, <https://polska-org.pl/5226686,foto.html?idEntity=3976087> [dostęp: 2022-04-03].

⁶³ Wallis, Mieczysław: *Secesja*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1984, s. 209.

⁶⁴

W Hiszpanii mały teatr papierowy nazwany „Teatro de los Niños” (Teatr Dziecięcy) został wydany dopiero około roku 1925 przez barcelońskie wydawnictwo Seix & Barral. Teatr, zaprojektowany w nowoczesnym stylu, dzięki wstawionemu transparentnemu papierowi osiągał wspaniały efekt sceniczny. Teatr był dostarczany w teczkach z już wystancowanymi dekoracjami i figurkami. In Spanien wurde erst um 1925 ein kleines Papiertheater unter der Bezeichnung „Teatro de los Niños” (Kindertheater) von dem in Barcelona ansässigen Verlag Seix & Barral herausgebracht. Das im modernen Stil konzipierte Theater erreichte eine große Bühnenwirksamkeit durch eingefügtes Transparenzpapier. Es wurde in Mappen mit bereits ausgestanzten Dekorationen und Figuren geliefert. Zwiauer, Herbert: *PapierTheater Bühnenwelt en miniature*, Herold Verlag, Wien 1987, s. 23.

⁶⁵ Idzie w tym wypadku przede wszystkim o wagę obiektu.

⁶⁶ Wyrażenie „pożyczone” od Pawła Śpiewaka. Śpiewak, Paweł: *Zamiast wstępu / w rodzinie*, „Res Publika Nowa”, Warszawa, grudzień 2002, s. 11.

⁶⁷ Dębniak, Radek / Graban, Monika: *Wrocławski Teatr Lalek*, Wrocław 2007 (?). W ulotce Wrocławskiego Teatru Lalek można dodatkowo przeczytać:

W Państwa ręce oddajemy **makiętę sceny teatralnej**. To pierwszy element z wyjątkowej kolekcji teatru papierowego Wrocławskiego Teatru Lalek. Wystarczy ją złożyć, a magia teatru na zawsze zagości w Waszych domach. [...] Każda kolejna premiera Wrocławskiego Teatru Lalek przyniesie nowe postaci i dekoracje do Waszego domowego teatru papierowego. Razem z nami przez najbliższe lata stworzycie Waszym dzieciom ekskluzywną kolekcję teatru papierowego w swoich domach! (Ulotka w archiwum autora)

Autorowi nie udało się uzyskać od pracowników Wrocławskiego Teatru Lalek informacji, czy powyższe zapowiedzi spełniły się.

⁶⁸ À propos różnych czasów i stron warto tu wspomnieć podobną zabawkę z Londynu wytworzoną w roku 1960: *Pollock's Victoria Theatre* (wydawca: Pollock's Toy Theatres and Toy Museum, 44 Monmouth Street, London W.C.2., printed by The Soho Press, London W.1.). Tę zabawkę z cienkiego kartonu zaprojektował P. Adams Turner według oryginalnego sztychu J. K. Greena. Chłopiec obdarowany nią otrzymywał pękata kopertę mniej więcej formatu A5. Na jej przedniej stronie widać portal sceny (całkowita wielkość portalu: wys. 27,5 cm, szer. 27.5cm) z uniesioną kurtyną. Na miejscu zasłony widnieje napis: Pollock's Theatre (między tymi wyrazami projektant umieścił kobiece popiersie z niepozostawiającym wątpliwości podpisem: Victoria). Poniżej można przeczytać: *cut ready for assembling*, zaś całkiem u dołu ramy scenicznej (by nie pozostawiać żadnej wątpliwości): *proscenium opening*. Tylna strona koperty zawiera (poza nazwą teatru) więcej informacji: *cut ready for assembling – just fold and glue complete with characters, scenery and playbook*, jak również instrukcję: *How to build your Victoria Theatre*. Portal i kurtyna dają wyobrażenie, jak mogła w latach sześćdziesiątych poprzedniego wieku wyglądać zabawa w teatr w domach i mieszkaniach Wielkiej Brytanii. Pojedyncze egzemplarze tej zabawki są ciągle dostępne w handlu antykwarycznym.

⁶⁹ „Dach” jest płaski, ale imituje dach czterospadowy. Oprócz kilku wąskich otworów do mocowania dekoracji dach pokrywa cały teatrzyk.

⁷⁰ Dębniak, Radek / Graban, Monika: *Wrocławski Teatr Lalek*, Wrocław 2007 (?). Można odnieść wrażenie, że utorzy teatru mieli kłopoty z użyciem terminu: szablon.

⁷¹ Was wir Kinder an Weihnachten geschenkt erhielten war nur zum kleineren Teil gekauft, vieles verfertigte mein Vater selbst, unter Verwertung seiner verschiedenen Geschicklichkeiten. So überraschte er uns noch in jener frühesten Zeit mit einem aus Holz und Pappe hergestellten Puppentheater nebst Dekorationen und Kartonfiguren zum „Freischütz“ und zu Andersens Märchen vom „Soldaten“, wobei er auf die Ausstattung der Wolfsschlucht und die Gestaltung der drei Hude des Märchens, von welchem der Grimmigste „Augen wie Kirchentürme“ besitzen soll, viel Phantasie und Humor verwandt hatte. Das Spielen mit diesem Puppentheater gab mir die ersten dramatisch-szenischen Vorstellungen. Gumpfenberg, Hanns von: *Lebenserinnerungen*, aus dem Nachlass des Dichters, Eigenbrödler-Verlag, Berlin W 8 - Zürich 1929, s. 40.

⁷² Obecnie jest przechowywany w muzeum (Historisches Museum Frankfurt, Inv. X.1954.066); papier, karton, drewno olchowe, wymiary: 176 cm x 110 cm x 61 cm.

⁷³ Otwarto teatr premierą *Don Giovanniego* Wolfganga Amadeusa Mozarta 10 października 1880 w obecności cesarza Wilhelma I. W roku 1937, za rządów kanclerza Adolfa Hitlera, prapremierę miały w tym teatrze *Carmina Burana* Carla Orffa.

⁷⁴ Papiertheater erfreuten sich damals großer Beliebtheit. So konnte Kugler viele Vorlagen benutzen, die er mit selbst gemalten Stücken ergänzte. Kugler baute zwei Bühnen übereinander, die gleichzeitig bespielt werden konnten. Informacja zatytułowana *Hautheater der Familie Wolf* na stronie internetowej: <https://historisches-museum-frankfurt.de/de/node/33737> [dostęp: 2021-03-03]. Wszystkie informacje o teatrze papierowym Marii Kugler zaczerpnięte są z tej strony.

⁷⁵ „Dem Wahren Schönen Guten“

⁷⁶ Bis 1916 erfreute Kuglers Enkel mit eigenen und fremden Stücken Familie und Freunde. 1955 schenkte die Familie dem Museum das Theater, zusammen mit vielen Requisiten, ausgeschnittenen Figuren und Theaterstücken, vor allem der Firma Schreiber aus Esslingen. <https://historisches-museum-frankfurt.de/de/node/33737> [dostęp: 2021-03-03].

⁷⁷ Der Onkel dieses letzten Besitzers, Carl Josef Lemann, bürgerlicher Kirchen- und Seidenstofffabrikant, Mitglied des Wiener Altertums-Vereins, zeichnete, bemalte, schnitt aus und baute für diese Familie ein komplettes Theater mit Bühne, Dekorationen und

Figurinen und sämtlichem Zubehör. Auf diesem Theater, das immer wieder ergänzt und bereichert wurde, sind durch viele Jahrzehnte hindurch Vorstellungen für die Familie gegeben worden. Kaut, Hubert: *Alt-Wiener Spielzeugschachtel Wiener Kinderspielzeug aus drei Jahrhunderten*, Mit Beiträgen von Gabriele Folk-Stoi, Gertraud Wernigg und Christian M. Nebehay., Mit vielen Farbbildern und 130 Abbildungen., Hans Deutsch Verlag A. G., Wien 1961, s. 87.

⁷⁸ W dorosłym życiu chłopiec został doktorem prawa, historykiem i pisarzem.

⁷⁹ Hildebrandt, Paul: *Das Spielzeug im Leben des Kindes*, Verlag von G. Söhle Nachf. Heinr. Mehlis, Berlin 1904, Neuausgabe 1979 bei Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf / Köln, s. 68.

⁸⁰ [...] hieß Carl Thielemann und war anfangs Kulissenmaler im Carl-Theater. In seinen letzten Lebensjahren war sein Aufenthaltsort Liebnitz an der Thaya, wo er sich gelegentlich als Malermeister betätigte. Da er nicht allzuviel Beschäftigung fand, bastelte er das ganze Jahr Kindertheater zusammen, mit welchen er Anfang Dezember nach Wien fuhr, um sie auf dem Christkindmarkt zu verkaufen. Einen Teil des Erlöses verwendete er für den Ankauf der bekannten Theater-Ausschneidebogen, um diese im kommenden Jahr wieder zu Bühnen zu verarbeiten. Cyt. za: Donhofer, Norbert (bearb. Und Hrsg.): *Papiertheater Die Sammlung Anna Feja Seittler und Heino Seittler*, Franz Deuticke Verlagsgesellschaft m. b. H. Buchhandlung und Antiquariat, Helfferstorferstraße 4, 1010 Wien c. 1992, s. 7. Autorem cytowanych słów był Heino Seittler. Już na przelomie XIX i XX wieku (a i wcześniej) jarmark na Boże Narodzenie w Wiedniu odbywał się przy placu Am Hof. Por. Kaut, Hubert: *Alt-Wiener Spielzeugschachtel Wiener Kinderspielzeug aus drei Jahrhunderten*, Mit Beiträgen von Gabriele Folk-Stoi, Gertraud Wernigg und Christian M. Nebehay., Mit vielen Farbbildern und 130 Abbildungen., Hans Deutsch Verlag A. G., Wien 1961, s. 9.

⁸¹ [...] an die aus dem Besitzbürgertum kommenden Interessenten für derartig exklusive Einzelstücke richtete sich wohl auch in erster Linie der Eintrag im Leipziger Adreßbuch von 1852, mit dem der Landschaftsmaler F. A. Wille in der Ulrichgasse 2 bekanntmacht, daß er „Kindertheater fertigt und repariert“. Vogel, Heiner: *Bilderbogen, Papiersoldat Würfelspiel und Lebensrad, Volkstümliche Graphik für Kinder aus fünf Jahrhunderten*, Edition Leipzig, Leipzig 1981, s. 226.

⁸² Ein schön gemaltes Theater nebst Coullissen und fünfzig Figuren ist zu verkaufen bei dem Mahler Spring Breitestaße Nr. 12. „Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen“, Nr. 149, 12ten December 1812. <https://www.bavarikon.de/object/bav:BSB-MDZ-00000BSB10486242?p=183&cq=Bayer&lang=en> [dostęp: 2021-06-06].

⁸³ Ogłoszenie: Neun Stück Landschaften mit Figuren welche durch den Mechanismus in Bewegung gesetzt werden, und zur Weihnachts Ausstellung dienen können, sollen sehr billig verkauft werden. „Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen“, Nr. 149, 12ten December 1812. <https://www.bavarikon.de/object/bav:BSB-MDZ-00000BSB10486242?p=183&cq=Bayer&lang=en> [dostęp: 2021-06-06].

⁸⁴ Die größeren Puppentheater für Kinder haben Versenkungen, und die prachtvollsten Theater dieser Art besitzen einen umfangreichen hohen Schnürboden, in den sich die Kulissen und der Hintergrund, also die gesamte Verwandlung, mit einem einzigen Faden hinaufziehen lassen, während die neue Dekoration in gleicher Weise blitzschnell herunterrollt. Diese Theater haben auch besondere Orchesterbeleuchtung und geben eine vollständige, getreue Wiedergabe einer großen Bühne. Hildebrandt, Paul: *Das Spielzeug im Leben des Kindes*, Verlag von G. Söhle Nachf. Heinr. Mehlis, Berlin 1904, Neuausgabe 1979 bei Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf / Köln, s. 58 – 59.

⁸⁵ Verlag J.F. Schreiber z Eßlingen, podobnie jak inne wydawnictwa, także proponował gotowy do gry teatr.

Teatr, który można zdemontować, „najchętniej widziany, najodpowiedniejszy prezent świąteczny i okolicznościowy dla dzieci” był oferowany w ogłoszeniu wydawnictwa. „Do użycia nadają się szczególnie małe dekoracje teatralne Schreibera”. Pokazana przy

inseracie scena miała podstawę-pudełko do przechowywania całego wyposażenia. Ten gotowy do gry teatr z podklejonymi i wyciętymi dekoracjami i figurami z pewnością został wyprodukowany przez inną firmę i był tylko sprzedawany przez firmę Schreiber. Ogłoszenie ukazało się prawdopodobnie około roku 1900. Das zerlegbare Theater ist in einem Verlagsinserat als „willkommenstes, passendstes Fest- und Gelegenheitsgeschenk für Kinder“ offeriert. „Zur Verwendung eignen sich hauptsächlich Schreibers kleine Theaterdekorationen“. Die dazu abgebildete Bühne hatte einen Unterbau für die Aufbewahrung des Fundus. Dieses spielfertige Theater mit aufgezogenen und ausgeschnittenen Dekorationen und Figuren wurde sicher von einer anderen Firma hergestellt und von Schreiber nur vertrieben. Das Inserat ist vermutlich um 1900 erschienen. Pflüger, Kurt / Herbst, Helmut: *Schreibers Kindertheater*. Eine Monographie, Verlag Renate Raecke, Pinneberg 1986, s. 11, przyp. 6.

⁸⁶ Elm, Hugo (wyd.): *Der kleine Papparbeiter. Anleitung zur Fertigung aller Art Papparbeit, Aufziehen von Karten und Plänen, Herstellung von Kästchen, Futteralen u.s.w. ; Anfertigung von Puppentheatern nebst Kulissen und Theaterfiguren sowie der beliebtesten Cartonarbeiten mit Medaillons, der chinesischen Cartons, der neuesten Modellircartons etc.*, Verlag von Otto Spamer, Leipzig 1878, s. 152. Na stronie tej napisane jest:

Tym z naszych czytelników, którym miałyby nie być znane pojęcie „pudełko teatralne”, za wyjaśnienie niech służy, iż podłogę teatru lalek stanowi górna powierzchnia pudełka [...]. Für diejenigen unserer Leser, denen das Wort „Theaterkasten“ nicht bekannt sein sollte, diene zur Aufklärung, daß der Boden des Figurentheaters aus einem Kasten besteht [...].

⁸⁷ Jednym z tropów pomocnych w poszukiwaniu scen z papieru w Warszawie może być informacja, którą warto przypomnieć, informacja o „skrzynce tekturowej”, w jakiej oferowała swój teatr dla młodzieży fabryka Carla Mintera w latach czterdziestych XIX wieku.

⁸⁸ [...] die Maße des Fundaments, das zugleich als Requisitenkasten dienen soll, zu berechnen. Dieser rechtwinklige Kasten wird aus gehobelten, ungefähr 1 cm starken Fichten- oder Tannenbrettern 20 cm hoch, 90 cm lang, 82 cm breit hergestellt und bekommt an der rechtsbefindlichen Längsseite ähnlich wie bei den bekannten Federkästen einen im Falze beweglichen Schiebedeckel, ist also an der Seite zu öffnen und soll größerer Festigkeit wegen an den Ecken durch Verzinken zusammengesetzt werden. Redaktion des Guten Kameraden (Hrsg): *Jugend-Theater*, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart / Berlin / Leipzig [1899?], Nachdr. Verlag der Buchhandlung Langenkamp, Lübeck 1988, s. 39. Pod długością autor (autorka? autorzy?) rozumieli właściwie głębokość przyszłego „podium“, czyli sceny.

⁸⁹ Od jakiegoś czasu kilka pudełek z takim rozwiązaniem technicznym posiada również Muzeum Etnograficzne w Warszawie.

⁹⁰ Tak jest w teatrze papierowym, który przechowuje Carl-Orff-Museum w Dießen am Ammersee.

⁹¹ Da der Kastenboden, das Podium nämlich, für alle Dekorationen, seien es Straßen, Zimmer oder sonstige Scenerien zu dienen hat, muß er eine indifferente Farbe bekommen, als welche sich Grau oder stark abgestumpftes Gelbbraun am besten eignet. Man überstreicht ihn daher mit verdünnter Schwarz- oder Braunbeize, [...] und wiederholt solches nach jedesmaligem Trocknen so lange, bis das Podium den gewünschten Ton erhalten hat. Redaktion des Guten Kameraden (Hrsg): *Jugend-Theater*, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart / Berlin / Leipzig [1899?], Nachdr. Verlag der Buchhandlung Langenkamp, Lübeck 1988, s. 41.

⁹² [...] die Aufrüstung der Bühne, besteht in der Herstellung des Prosceniums, im Anbringen des Vorhanges oder der Kurtine, im Anfertigen und Aufstellen des Hintergrundhalters, Aufsetzen der oberen Führungsleisten für die Kulissen und Soffiten [sic!], in der roten Deckenkulisse und noch einigen anderen Nebensachen. Redaktion des Guten Kameraden (Hrsg): *Jugend-Theater*, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart / Berlin / Leipzig [1899?], Nachdr. Verlag der Buchhandlung Langenkamp, Lübeck 1988, s. 41.

⁹³ Ist das auf die Pappe geklebte Proscenium gut trocken geworden, wozu es mehrerer Stunden bedarf, so werden die geraden Randlinien am Lineale geschnitten, die

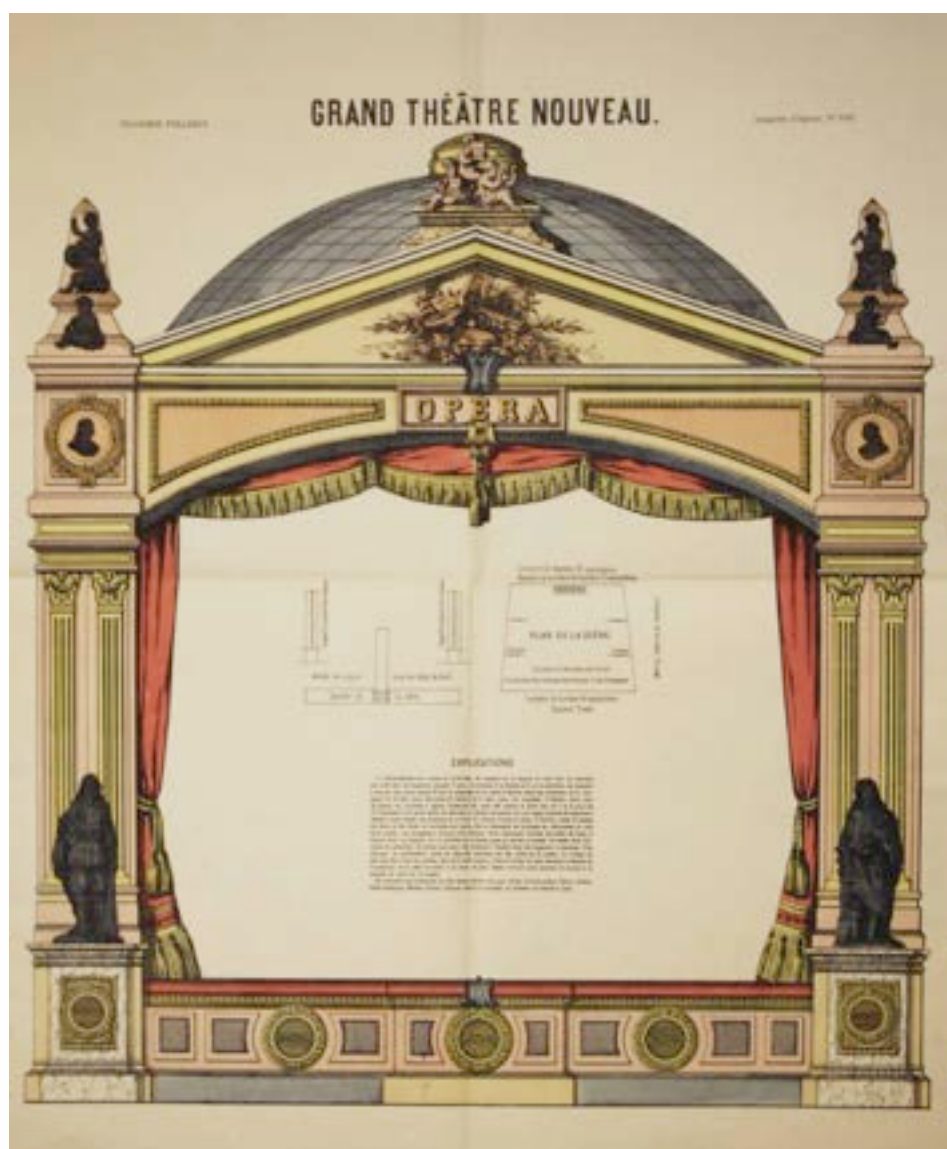
gekrümmten mit dem Stecheisen [...] ausgestochen. Hierauf ist nach Abbildung [fot. 108 – Z. M.], welche das Proscenium von der Rückseite besehen darstellt, das Gerüste aus Holzstäben anzufertigen. Redaktion des Guten Kameraden (Hrsg): *Jugend-Theater*, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart / Berlin / Leipzig [1899?], Nachdr. Verlag der Buchhandlung Langenkamp, Lübeck 1988, s. 45.

⁹⁴ einer ganz neuen, praktisch erprobten, viel größeren Bühne mit den genaußten Maßangaben, bei der alle Fehler der früheren Bühne beseitigt sind und die wohl allen an sie gestellten Anforderungen entsprechen wird. Eickmeyer, Max: *Das Kindertheater, sein Bau und seine Einrichtung*, Verlag J.F. Schreiber, Esslingen / München o. J. [ok. r. 1905], s. 1.

⁹⁵ Obecność drewna jako materiału służącego do budowy teatrów z papieru staje się być może bardziej zrozumiała po zapoznaniu się z poniższą opinią.

Prawie wszystkie zabawki, od początku ludzkości aż do naszego czasu, były z drewna. Fast alles Kinderspielzeug, vom Ursprung der Menschheit an bis auf die heutige Zeit, bestand aus Holz. Gröber, Karl / Metzger, Juliane: *Kinderspielzeug aus alter Zeit*, Marion von Schröder Verlag, Hamburg 1965, s. 12.

⁹⁶ [...] im Interesse einer raschen und guten Aufstellung ist es das beste, wenn man das Vorderbrett der Bühne, dessen Breite auf dem Plan mit 1000 mm angegeben ist, so verbreitet bzw. verengert, daß es sich in der Breite gut an den eingeschnittenen Rahmen der für den Zweck ausersehenen Türpfosten einpaßt. Eickmeyer, Max: *Das Kindertheater, sein Bau und seine Einrichtung*, Verlag von J. F. Schreiber, Esslingen / München o. J. [ok. r. 1905], s. 15. Tym samym konkretne drzwi w mieszkaniu stawały się dodatkową ramą sceniczną konkretnego teatru papierowego.



109. { IMAGERIE PELLERIN: PORTAL SCENY TEATRU PAPIEROWEGO Opera }¹

B(4).

O PORTALU SCENY



110. {ROBRAHN & CO: *Proscenium*, ok. r. 1880}

EKSKURS: „Brama do nowego świata wyobraźni“

BELLONAE AC MUSICAE THEATRUM RAINUTIUS
FARNESIUS PARMAE ET PLACENTIAE DUX IV CASTRI
AUGUSTA MAGNIFICENTIA APERUIT ANNO MDCXVIII.²

Palazzo della Pilotta, siedziba rządowa w Parmie, od roku 1618 nie miał już na piętrze zbrojowni, ale salę teatralną budowaną z rozmachem, cieszącą oczy freskami, dwupiętrową galerią z motywem serliany,³ imponującą nade wszystko wielkością – salę teatralną z portalem sceny w formie charakterystycznej później dla teatrów *all'italiana*, a po wielu, wielu latach także dla teatrów papierowych.

Rama sceniczna teatru papierowego była bramą do nowego świata wyobraźni.⁴

Teatro Farnese, „teatr Bellony i muzyki“ dla dworu i gości rodziny książęcej po raz pierwszy otwarto w roku 1628. Oglądany przez zgromadzone osoby przed rozpoczęciem spektaklu i w jego trakcie *arcoscenico*, choć zbudowany przed laty, nadal był nowością w wyposażeniu sal przeznaczonych do widowisk.

Otwór sceny otoczony jest rozległym architektonicznym portalem, którego strukturę tworzy rząd kolumn w porządku korynckim. Na wysokich podstawach stoją pilastry i półkolumny, które nadają rytm dwukondygnacyjnej pałacowej fasadzie i wspierają silnie wygięte belkowanie. Wgłębione nisze i edykuly pierwotnie zajmowały rzeźby. Ogromny herb rodu pośrodku ramy scenicznej oraz napis dedykacyjny ponad nim zostały umieszczone ku czci zleceniodawcy.⁵

Odtąd ten oraz inne portale miały chować kurtyny, miały być ramami „obrazów” scenicznych, bramami do „nowego świata wyobraźni”. Z czasem ozdobność ram przybierała na sile. Stawały się one dowodem zamożności i prestiżu właścicieli scen. W XIX stuleciu, zwłaszcza na Półwyspie Apenińskim w zwieńczeniach łuków prosceniowych montowano zegary. Od tego czasu ludzie interesu mogli, bez wyciągania zegarków z kamizelki, wyjść z przedstawienia, załatwić nie mogące czekać sprawy, by na czas powrócić na widownię i dyskretnie dołączyć do chóru śpiewającego właśnie na scenie: *va, pensiero, sull'ali dorate...*⁶ Zegara zdobiącego portal nie mogło zabraknąć w teatrze nazywanym La Fenice, Daleko skromniejszy Teatro Comunale w nieodległej od Modeny miejscowości Capri także mógł pochwalić się zegarem w portalu scenicznym. Za modą podążały inne miasta.⁷ Nic przeto dziwnego, że wzorujące się na wielkich scenach teatry papierowe też ozdabiano zegarami, jak to zaświadcza: portal sceny drukowany w Magdeburgu (fot. 110)⁸ albo inny, drukowany w nieodległym od Strasburga Wissembourgu⁹, bądź też powstały (być może) w Italii, na którym czasomierz zdobi, ni mniej ni więcej, tylko płaszcz Arlekina.¹⁰

Rama portalowa, w Teatro Farnese obejmująca jeszcze proscenium, z czasem w postaci coraz bardziej zredukowanego *arcoscenico* (niekiedy zdobnego upiętym paludamentem zwanym płaszczem Arlekina), domyka przestrzeń sceny jako *boite à miracle* – pudło do wytwarzania i oglądania cudów.¹¹

Ramy sceniczne teatrów papierowych, zwłaszcza te z umieszczonymi na nich rysunkami łóż i siedzących w łóżach widzów (fot. 111, 112), miały na początku zabawy miniaturowymi scenami uprzytamniać osobom bawiącym się, a także obserwującym spektakl albo kontemplującym pamiątkę z przedstawienia operowego, baletowego, przedstawienia dramatu, miały za zadanie uprzytomnić, że małej obiekt to pars pro toto. Miały poza tym budzić imaginację widzów i przenosić ich myślą do teatrów z żyrandolem zwisającym z plafonu sprzed oświetlonego świeczkami domowego teatru-modelu.

Model jest pośrednikiem, obiektem z pogranicza imaginacji i rzeczywistości. To pozwala na projekcje zarówno w jednym, jak i w drugim kierunku.¹²

Portale z łóżami tworzone dla teatrów papierowych, dla teatrów-modeli głównie w Wielkiej Brytanii, poza tym we Francji, na północy włoskich krajów i też w Stanach Zjednoczonych Ameryki.¹³ Patrząc na ramę portalową można dowiedzieć się wiele o całym teatrze. Tak rzecz też ma się z teatrami papierowymi. Ich, tworzone w wymienionych krajach, portale miały sprawiać wrażenie, iż zawierają one w sobie ową „całość”, której tym obiektom brak. Co miał przed oczami widz znalazłszy się na parterze sali wielkiego teatru? Na przykład w Warszawie pod koniec XVIII stulecia dostrzegał

[...] owal mający cztery rzędy łóż w czterech piętrach, a urządzenie jego uderza prostotą i dobrym smakiem. Parter do połowy ławkami zajęty, a pół bez ławek. Scena sama obszerna, pięknie przyozdobiona, ma urozmaiconą i sprawną maszynię.¹⁴

Machiny wprawiano w ruch dopiero po otwarciu kurtyny, ale i przed podniesieniem zasłony stojąc, siedząc na parterze było na co popatrzeć. Biorący udział w spektaklu małego teatru patrzył na jego scenę „z innego świata”. W pokoju, w saloniku brakowało nie tylko „czterech pięter łóż”, ale i „parteru stojącego”. Dlatego łoże prosceniowe w miniaturowych teatrach z Brytanii i portalowe z Francji oraz Italii (rozdzielenie na prosceniowe i portalowe zostanie objaśnione niebawem), łoże te sprawiały, że rama sceny, na której je rysowano, drukowano, w domowym zaciszu kolorowano, zastępowała brakującą do całości teatru salę z dziesiątkami kopiących świec osadzonych w kinkietach i w żyrandolu.¹⁵ Taki portal był i jest dla oka jak Piazza San Marco – i sceną, i widownią.

W okolicach, do których tradycja łacińska docierała z niejakimi trudnościami, w których obcowaniu towarzyskiemu, dopełniającemu rozmaite formy kultury, nie przypisywano decydującego o smaku życia znaczenia, portale teatrów papierowych były łóż pozbawione. Felix Austriam także – o dziwo – zaliczyć trzeba do tych stron. Próżno szukać łóż prosceniowych w portalach z niemieckich krajów i z Danii.¹⁶

Wszelako i w oddalonych od centrów kultury łacińskiej stronach zwracano uwagę na „zewnętrzne ozdoby“ portali.

Ponieważ [...] ładna fasada teatru [papierowego – Z. M.] robi dobre wrażenie i ma przygotowywać i zwiększać zainteresowanie widza nadchodzącymi przyjemnościami, pewną wagę należy przywiązywać również do ozdoby zewnętrznej części teatru. W tym celu wydawnictwo Schreibera w Esslingen n. Neckarem opublikowało kilka tak zwanych „arkuszy prosceniowych“, które mają na celu obramowanie otworu sceny od strony publiczności.¹⁷

Tak autor podręcznika budowy teatrów z papieru wskazywał na znaczenie portalu i zarazem reklamował produkty wydawcy swoich instrukcji; J. F. Schreiber Verlag wydrukował sześć różnych „arkuszy prosceniowych”.¹⁸

Na początku był Teatro Farnese (XVII wiek) ze swoim portalem sceny. Droga ram scenicznych wiodła od niego ku wielu nowobudowanym i w drewnie i w kamieniu budynkom teatrów, w których

[...] z widowni nie było już widać całej powierzchni sceny, można było ukryć maszyny techniki, przykładowo urządzenia do iluzji nieważkich, zdawałoby się, lotów, do szybkich zmian dekoracji, niewidocznych pojawień się na scenie i zejść z niej.¹⁹

Następnie droga od portali teatrów dworskich prowadziła do protodioram (XVIII wiek) Martina Engelbrechta. Wytwarzane przez niego *diorami teatrali* i te o tematyce religijnej, i te o świeckiej dysponowały, w przeciwieństwie do gołych ścian z małymi otworami pudełek osobiowości, dysponowały obficie zdobionymi ramami, niczym szanujące się budynki operowe w początkach barokowych czasów. Później gościniec, by pozostać przy metaforze, stał się bardzo szerokim traktem – jeśli nie wszystkie, to znaczną większość scen *all'italiana* wyposażono w ramy portalowe. Scena z portalem przybierała coraz doskonalszą postać. Jako *la boîte à miracle* służyła (jak zawsze) „do wytwarzania i oglądania cudów“. Odchodząca od szerokiego traktu sceny pudełkowej wąska ścieżka doprowadziła portale (XIX wiek) do teatrów papierowych w dwóch ich nader różnych odmianach: brytyjskiej i „kontynentalnej“.

Jedną ze znaczących różnic między teatrami papierowymi drukowanymi w Londynie i drukowanymi w innych częściach Europy jest ta, że wiele angielskich scen z kartonu posiadało i posiada proscenia. Ramy scen wytwarzanych na wyspach zajmowały część proscenium, nie w takim stopniu, jak rzecz miała się przy ramie portalowej w teatrze w Parmie, ale i one w części „wysuwały się“ z przestrzeni sceny na obszar proscenium. Możliwe było to, ponieważ ramy portalowe z Brytanii w większości pomyślane były i są jako obiekty półplastyczne. *Archi scènici* na kontynencie odtwarzały wprawdzie bogaty często repertuar kolumn, nisz z posągami, łuków, portyków, innych ozdób architektonicznych różnych stylów i smaków, ale wszystkie te portale były płaskimi jak sam papier litografiami naklejanymi podczas budowania teatrów papierowych na karton albo drewno. Londyńskie portale drukowano, rzecz jasna, także na papierze, acz na początku XIX wieku w mniejszych formatach.²⁰ Wszelako już od połowy stulecia brytyjskie ramy sceny miały wymiary podobne do tych z Épinal, bądź Moguncji. Dodatkowo na drukach

londyńskich zaznaczane były linie cięć, zgięć oraz wyznaczone powierzchnie do podklejania zagiętych fragmentów arkusza tworzących w rezultacie trójwymiarowe kontury obramowania sceny.

Twórcy londyńskich ram sceny dla teatrów z kartonu posługiwali się w sposób wyszukany „grą w dwa i trzy wymiary“. Ramy te były, choć brzmi to paradoksalnie, plastyczne i zarazem płaskie. Na zdjęciu (fot. 111) widać ową dwoistość bardzo dobrze. Istnieją przynajmniej dwa portale



111. { JOHN REDINGTON: *the Neptune Theatre* Z DEKORACJAMI I FIGURAMI DO SPEKTAKLU WEDŁUG: *The Miller and his Men* Isaaca Poccocka, ok. r. 1870 }

wydrukowane przez Johna Redingtona (1819-1876)²¹ różniące się barwami, przedstawionymi na portalu obrazkami, ilością osób w łożach, płaszczami Arlekina. Łączy te portale przedstawiony w ich górnej części Neptun i jego rumaki rozpruwające fale. Boczne części portalu *The Neptune Theatre* po wzmocnieniu kartonem, a przed montażem zginano wzdłuż w dwóch miejscach. Pokazywał się tym sposobem wąski, często przedstawiający kolumnę, fragment przedni ramy scenicznej, wysunięty na proscenium, od tego fragmentu odchodził ustawiony pod kątem w stosunku do linii kurtyny fragment portalu z wyobrażeniem łoż prosceniowych i na koniec dopełniał całości portalu fragment równoległy do linii kurtyny połączony z płaszczem Arlekina. Podobnie „złamana“ była górna część portalu: jej przedni fragment łączył się z wąskim

fragmentem części bocznej, zaś znajdujący się pod kątem fragment „odskakujący“ w głąb wiązał się z tym wypełnionym lożami, ostatni fragment części górnej tuż przed linią kurtyny łączył się z płaszczem Arlekina. Ozdoby architektoniczne portalu, jak i loże oraz drzwi wiodące z kulis na proscenium, nie mówiąc o płaszczu Arlekina, były rysunkami na papierze, wszelako załamania ramy scenicznej potęgowały iluzję rysowanej architektury i wkomponowanych w nią osób. Widzowie przyglądający się zabawie właśnie dzięki półplastycznemu kształtowi portalu zapewne z ochotą ulegali złudzeniu, iż mają do czynienia z obiektem w pełni plastycznym. Kilka zgięć kartonu zmieniało w wyobraźni obserwatorów dwa wymiary rysunków w trzy wymiary, choć przecież każdy z widzów zdawał sobie sprawę z gry, jaką toczył z nim artysta projektujący zabawkę. Portal z narysowanymi lożami prosceniowymi stawał się, nie wiedzieć kiedy, drzwiami do „nowego świata wyobraźni“.

EKSKURS

La petite loge

Wpływ na wyobraźnię uczestników gier teatru z papieru miały też: wiedza, a nieraz i doświadczenie ich samych, ich dziadów, a może i pradziadów, związane z lożami wielkich teatrów *all'italiana*. Jedno z takich doświadczeń (?), zdarzeń (?) utrwalił Jean Michel Moreau le Jeune (1741-1814). Miedzioryt *La petite loge* według jego rysunku przedstawia scenę rodzajową z teatru w Paryżu z czasu, kiedy panował Louis XVI. Na obrazku dwaj panowie siedzą z nogami założonymi jedna na drugą na krzesłach zwróconych nie ku scenie, a ku wejściu do loży. Być może spektakl jeszcze nie rozpoczął się. Stojąca obok matrona zdaje się przedstawiać kawalerom tancerkę (?), aktorkę (?), śpiewaczkę (?) zapewne tylko co rozpoczynającą karierę, a w tym momencie skłaniającą się z wdziękiem i szeroko otwierającą ramiona przed siedzącymi w loży mężczyznami. Jeden z panów ujmuje w dwa palce podbródek dziewczyny – ot, zwykła sytuacja towarzyska ze świątyni sztuki i z czasu, gdy świat był jeszcze w porządku, a impresariowie mieli opartą o rachunek wpływów i wydatków „koncepcję“ zarządzania scenami.

Camerini wprowadzone na początku XVIII wieku były znaczącym uzupełnieniem owej koncepcji teatralnej. Te niewielkie pomieszczenia oddzielone były od loż jedynie wąskim korytarzem i urządzone przez właścicieli loż według własnych pomysłów jak prawdziwe salony. Tutaj spotykano się, również podczas przedstawień, dla rozrywki, dla gier i spotkań intymnych.²²

Kto wie, jakie skojarzenia (wspomnienia?) pojawiały się u osób siedzących albo stojących (byli to zwykle panowie) przed teatrami z papieru i spoglądających na ich „małe loże“ (prosceniowe bądź portalowe) przed rozpoczęciem akcji albo podczas ciągnącej się dłuższą chwilę zmiany dekoracji przy opuszczonej kurtynie. Nie da się wykluczyć, że wtedy w myślach pań i panów zjawiały się dobrze zapamiętane, pełne gości, loże wielkich teatrów, a nawet *camerini* z ich grammi różnymi. Nie da się także wykluczyć że asocjacje (bądź wspomnienia) były przyjemne.

KONIEC EKSKURSU

Półplastyczne ramy sceny były specjalnością brytyjską.²³ Ich twórcy umiejętnie rozgrywali linie, cienie, perspektywy; dawali tym samym

obserwatorom domowych teatrów odczuć głębię małych przestrzeni. W wydawnictwach francuskich równie chętnie rysowano łoże na portalach, które po wycięciu i zamontowaniu pozostawały nadal płaskie, ale w pełnych wyrazu dwóch wymiarach dawały i one namiastkę brakującej przestrzeni sali widowiskowej. „Kontynentalnych“ scen z papieru nie wyposażano w proscenia. Tym samym łoże teatrzyków z Francji oraz z Włoch nie mogły być wysuwane na przedscenia, bo ich nie posiadały. Dla porządku należy więc łoże teatrów papierowych z kontynentu nazywać łożami portalowymi. Dobrym przykładem takiego rozwiązania jest portal sceniczny N° 1541, *Théâtre Français* (fot. 112), drukowany w Épinal, dla scen poświęconych komedii i dramie, co zapowiadają napisy u góry ramy. Identyczny portal z wydrukowaną u dołu akuszu instrukcją i schematem montażu teatru wydała też oficyna Olivier-Pinot.²⁴ Za jej przykładem poszło mediolańskie wydawnictwo E. De-Castiglione & C. drukując wraz z instrukcją montażu (i z orkiestrą) portal: *Teatro Italiano*.²⁵ Wieńczy



112. { PELLERIN & C^{IE} IMP. – ÉDIT.:
PORTAL SCENICZNY N° 1541,
Théâtre Française
Z ŁOŻAMI PORTALOWYMI I ORKIESTRĄ;
FIGURY COMMEDII DELL'ARTE: MAURICE
SAND }

go herb Królestwa Włoch. Odbiega natomiast od praktyki francuskiej wytworzony również w Épinal *stage front* naśladowujący w sposób mało wyszukany portale z Brytanii. Łoże owego teatru powstałego w firmie Pinot & Sagaire (fot. 113) są do ramy scenicznej „przyfastrygowane“, nie łączą się organicznie z kolumnami portalu oraz innymi jego ozdobami. Zwraca uwagę, że grafik rysujący widzów w łożach zadbał o to, by oddać familijny charakter zabaw teatrem papierowym. Jako znak tego obyczaju narysował w każdej z łoż dzieci siedzące razem z osobami dorosłymi.²⁶ Różni projektanci portali z Épinal używali w swych projektach tych samych ozdób, jak na przykład masek u podstawy tympanonu i rysunków siedzących po obu jego bokach maluchów z instrumentami muzycznymi i dodatkowo maską. Graficy nie zadawali sobie trudu, jeśli idzie o emblematy widowiska teatralnego – maska zadowalała ich w pełni.



113. { PINOT & SAGAIRE: PORTAL
SCENICZNY
ZE „SKRZYDELKAMI“ ŁÓŻ }

Powracając do angielskich portali: przedstawiano na nich łoże w sposób dość różnorodny. Można go uporządkować tak:

- łoże rysowane i malowane na jednej kondygnacji (rzadkość),²⁷
- łoże rysowane i kolorowane na dwóch kondygnacjach (to rozwiązanie występowało najczęściej),²⁸
- łoże rysowane i kolorowane na trzech kondygnacjach,²⁹
- podwójne łoże na trzech kondygnacjach (rzadkość);³⁰

jeśli idzie o „obsadę“ poszczególnych łoż, to i w tym wypadku można mówić o tak przez miłośników teatru papierowego lubianej różnorodności. Były:

- łoże z siedzącą w nich jedną osobą,
- łoże z parą widzów,³¹
- łoże z trzema lub więcej osobami.

Trzeba też wspomnieć o wyłamywaniu się z brytyjskiej tradycji. Ekspansji wydawców niemieckich pod koniec XIX stulecia na rynku wrażeń w Zjednoczonym Królestwie usiłował przeciwstawić się A. How Mathews (1856-1940) drukując *New Stage Front* do użycia jako płaska albo półplastyczna rama sceniczna.³² W roku 1946 wydany został *toy theatre* firmy Benjamin Pollock Ltd. z portalem bez łoż!³³

Golfo mistico

Brzezi prosceniów londyńskich teatrów papierowych od strony widzów miały formę owalu (fot. 174, 190) albo linii prostej (fot. 111). Tym samym przednie ścianki podstaw niektórych teatrzyków wybrzuszały się nieco, inne pozostawały całkiem płaskie. W obu wypadkach były dobrymi powierzchniami, by narysować na nich, a potem rozmalować mniej lub

Orkiestron
kanal orkiestry (PL)
orchestra pit (GB)
fosse d'orchestre (F)
buca dell'orchestra (I)
Orchestergraben (D)
fossa d'orchestra (I)
golfo mistico (I)
„mystischer Abgrund“ (D)

bardziej kameralne zespoły orkiestrowe, którym przewodził skrzypek a nieraz i dyrygent. Pojawiały się one na większości portali brytyjskich teatrów papierowych. Dlaczego graficy z Londynu jako część portalu sceny tak chętnie rysowali muzyków siedzących, stojących „w orkiestronie“? Ma to swoją przyczynę w repertuarze często na papierowej scenie pokazywanym, choć nie tylko w tym. George Speaight przygotował spis utworów wydrukowanych z myślą o wystawianiu ich na scenach brytyjskich teatrów papierowych. Na liście tej znajduje się między innymi siedemnaście utworów Williama Shakespeare'a „przykrojonych“ dla miniaturowych scen oraz pięćdziesiąt osiem odpowiednio spreparowanych scenariuszy pantomim.³⁴ Tu należy przypomnieć, co Brytyjczycy w XVIII i XIX wiekach nazywali pantomimą.

EKSKURS

Pantomima

Była to mieszanka farsy, widowiska muzycznego i bajki mająca swe źródła w komedii improwizowanej z Półwyspu Apenińskiego. Lubiane były w pantomimach angielskich przebieranki mężczyzn za kobiety i na odwrót, a fabuła zwykle opierała się na baśni z odniesieniami do mitologi starożytności lub na znanej legendzie. Elementami widowiska były rozbudowane działania fizyczne: skoki, akrobacje, bijatyki, pościgi, a nawet eksplozje. Nie mogło zabraknąć tańców i śpiewów. Pantomimy cieszyły wszystkie grupy wiekowe i stany wyższe oraz niższe. Od połowy

XVIII wieku w widowiskach z Arlekinem pojawił się dialog, posługiwano się mową potoczną, jak również gwarami ulicznymi, Nierzadko dało się słyszeć zawile kalambury i aluzje erotyczne przeznaczone dla dorosłych. Mimo to całe rodziny odwiedzały widowiska pantomim, stąd ich popularność w repertuarze teatrów papierowych. Nie bez znaczenia dla scen z papieru było, że dekoracje widowisk zaskakiwały barwnością i efektami wytwarzanymi z pomocą machin, co stosunkowo łatwo dało się **odtworzać, przetwarzać, naśladować na miniaturowych scenach po obejrzeniu spektaklu** (na przykład **w Covent Garden Theatre³⁵ albo w Drury Lane Theatre.**³⁶ Jest zrozumiałym, że nim nastąpiło odtworzenie, przetworzenie, naśladowanie wielkiego spektaklu na miniaturowej domowej scenie, wypadało pójść do „prawdziwego“, wielkiego teatru. Nader często osoby kierujące w stuleciu światła teatrami publicznymi, tymi które utrzymywały się głównie z przychodu, kierownicy więc tych scen wsłuchiwali się chętnie w oczekiwania potencjalnych widzów. W latach pięćdziesiątych XVIII wieku publiczność Londynu z chęcią oglądała widowiska: *Harlequin Sorcerer; with the Loves of Pluto and Proserpine* (rok 1752), *Fortunatus* (rok 1753), *Proteus; or, Harlequin in China* (sezon 1754 / 1755), *Mercury Harlequin* (1756).³⁷ Nie pozbawieni odwagi kierownicy trup zapuszczali się czasami w rewiry zarezerwowane dla wybranych scen i tak w sezonie 1758 / 1759 zespół teatru Drury Lane pod kierunkiem Davida Garricka (1717-1779) poświęcał się Shekespeare'owi. Już w następnym sezonie wszelako antreprenier ten

[...] sam napisał pantomimę „Najazd Arlekina, czyli Bożonarodzeniowe Koziółki” i wymyślił do niej „maszynię i sztuczki techniczne, a także wprowadził do widowiska satyrę na pantomimę i postacie w niej występujące. W „Najeździe Arlekina” bohaterowie, po raz pierwszy w angielskiej pantomimie, porozumiewać się zaczęli przy pomocy słów. Wytrawni znawcy pantomimy [...] należeli już widać w tych czasach do rzadkości. Ani mówiący Arlekin, ani kpiny z niego nie wywołały oburzenia widowni, i Drury Lane wystawiał „Najazd Arlekina” aż do 1773 r., dodając tylko czasem nowe sceny.³⁸

Arlekin przemówił, ale nie przestał śpiewać³⁹, co chętnie czynili także inni bohaterowie pantomim i wcześniej, i w połowie XVIII stulecia, i później, a do śpiewów i tańców przydatny był zespół muzyczny, choćby kameralny. Warto przypomnieć, że powód umieszczania piosenek, a nawet rozbudowanych „ilustracji muzycznych” w przedstawieniach dawanych onego czasu w Londynie był przyziemny: chęć obejścia zarządzeń lorda chamberlaina.⁴⁰ W pierwszej ćwierci XIX stulecia ciągle jeszcze tylko dwa teatry w Londynie mogły wystawiać „poważne” sztuki: Theatre Royal Haymarket i Lincoln's Inn Fields Theatre. Dlatego publiczność Londynu od dawna nawykła do widoku muzyków przed wieloma scenami oferującymi „lżejszą strawę”, co skutkowało z czasem obecnością zespołów muzycznych na portalach teatrów papierowych. Poza wszystkim porządnie inscenizowane widowisko pantomimiczne wcześniejszymi czasy, a także w okresie działania Davida Garricka, Henry'ego Woodwarda (1714-1777), a i później w czasie aktywności scenicznego Josepha Grimaldiego (1778-1837), uważanego nad Tamizą za największego clowna jego generacji, widowisko pantomimiczne więc domagało się nie tylko „ilustracji muzycznej”, ale także uwertury.⁴¹ Gorącą atmosferę towarzyszącą spektaklom pantomim i oczekiwaniom na nie oddał wydawca pamiętników „największego clowna”.

Ku teatrowi papierowemu

Każdy drugi dzień świąt Bożego Narodzenia zastaje nas w tym samym stanie wysokiego podekscytowania i oczekiwania. W tym obfitującym w wydarzenia dniu, kiedy w dwóch wielkich teatrach i dwudziestu lub trzydziestu małych gra się po raz pierwszy nowe pantomimy, wciąż gapimy się, jak dawniej, na afisze, które rzucającymi się w oczy czerwonymi i czarnymi literami kusząco opisują dekoracje i wciąż, wraz z innymi mężczyznami i chłopcami, padamy na kolana na bruk przy drzwiach sklepu, aby odczytać afisze do ostatniej linijki.⁴²

Tak to w zgodzie z tradycją drugi dzień świąt Bożego Narodzenia⁴³ roku 1806 przyniósł na scenie Covent Garden premierę „komicznej pantomimy”: *Harlequin and Mother Goose; or, The Golden Eg.*⁴⁴

Spektakl ten miał osiągnąć niespotykany dotąd w historii pantomimy poziom popularności i zająć szczególne miejsce w pamięci ówczesnej publiczności teatralnej.⁴⁵

Właśnie to widowisko było, jak okazało się kilka lat później, nie bez znaczenia dla powstania i rozwoju teatru papierowego. Słowa powyżej cytowane należą do występującego w tym widowisku Josepha Grimaldiego. Gwarancji, co do ich dokładności mieć nie można, bo wspomnienia aktora, tancerza i clowna opracowywał najpierw Thomas Egerton Wilks (1812-1854), potem niejaki «BOZ», a w niemieckich krajach w XX stuleciu dodatkowo Heinrich Böll (1917-1985).⁴⁶ Wszelako opinię zawartą w powyższym cytacie potwierdziła badaczka z Warszawy.



114. { LAURIE & WHITTLE: PAPIER LISTOWY (LONDYN, r. 1807) Z ILUSTRACJAMI DO GRANEJ WTEDY (THEATRE DRURY LANE) PANTOMIMY THOMASA DIBDINA: *Harlequin and Mother Goose; or, The Golden Eg* }

odniesionemu na wielkiej scenie w Covent Garden mógł objawić się światu (Londynu) **toy theatre w niepozornym, mogło zdawać się, druku** (fot. 115).

Widzowie, którzy oglądali w Covent Garden dzieje Clowna, Arlekina i Mateczki Gąski, nie posiadali się z zachwytu. Długo na widowni bito brawa. Od wielu lat żadna pantomima nie cieszyła się tak wielkim powodzeniem. [...] Dzieje Mateczki gąski zapragnął bowiem oglądać cały Londyn. Lord kanclerz Edlon, który nigdy przedtem nie oglądał pantomimy, a namówiony przez przyjaciół udał się do Covent Garden, powrócił tam jeszcze jedenaście razy, po to tylko by napatrzeć się do syta grze Klowna. A w całym mieście pojawiły się ryciny przedstawiające poszczególne sceny pantomimy. Kupowali je wszyscy.⁴⁷

Jeden z takich druków (papier listowy) wytworzyła firma Laurie & Whittle, 53 Fleet Street (London) w marcu roku 1807 (fot. 114).⁴⁸ Musiało przejść kilka lat nim dzięki sukcesowi Josepha Grimaldiego

Człowiekiem odpowiedzialnym za to był handlarz sztychami o nazwisku William West, który w 1811 roku opublikował arkusz z ośmiu małymi postaciami do pantomimy *Mother Goose*. Pomysł się przyjął i w następnym roku West opublikował kilka arkuszy z postaciami i scenieriami dla całkiem sporej ilości teatralnych sukcesów londyńskich teatrów.⁴⁹



115. { WILLIAM WEST: ARKUSZ TEATRU PAPIEROWEGO Z FIGURAMI DO *Harlequin and Mother Goose; or, The Golden Eg*, (SZTYCH, 1811), FIGURA JOSEPHA GRIMALDIEGO PIERWSZA Z PRAWEJ W DOLNYM RZĘDZIE }⁵⁰

To kolejny przykład świadczący o tym, że grafika popularna, a nawet konfekcja papiernicza, jak ów papier listowy wytwarzany w Londynie, przybliżały lubicieli sceny do gry zwanej: *toy theatre*. Zainteresowanie nad Tamizą nowościami rzemiosła dostarczającego wrażeń w latach owych (1811/1812) nie malało, mimo odgłosów armatnich dochodzących zza kanału oraz bezrobocia w stolicy, uciekania się do przemocy, niszczenia krosien oraz innych maszyn.⁵¹ Nowy wynalazek techniki: prasy do druku litografii zostały w stolicy Brytanii w tym samym roku szczęśliwie oszczędzone i tak londyńska codzienność pokazywała także dobre strony.

[...] w bok od The Strand, przy Exeter Street, w 1811 roku William West prowadzi swój „Theatrical Warehouse”, w którym na ladzie oferował swoje arkusze teatralne, a spod lady najnowsze zeszytiki pornograficzne, również przez niego wytwarzane.⁵²

Jest to jeszcze jedno potwierdzenie bliskości kultury teatralnej i obyczaju towarzyskiego, bliskości znanej nie tylko w Londynie.⁵³ Z braku odpowiednich narzędzi i wiedzy omówienie „zeszytików pornograficznych” Pana Westa zostanie na tym miejscu pominięte i pozostawione badaniom kompetentnych osób. Jeśli natomiast idzie

o zdecydowane twierdzenie George'a Speaighta na temat pierwszego w ogóle druku figur dla teatru z papieru, to nad Dunajem i nad Renem nie było i nie jest owo twierdzenie przyjmowane z entuzjazmem. Można wszelako, patrząc na te spory z boku, z niejaką ostrożnością przyjąć, że **około roku 1811 William West** (1783-1854) prócz innych druków **wydawał także arkusze graficzne z figurami przeznaczonymi dla teatrów z papieru**, co jest odnotowane w wielu publikacjach.⁵⁴ Warto przy tym nie zapominać, że arkusze Mr Westa były na dobry ład pierwocinami, nieledwie zapowiedziami, swego rodzaju prologiem albo mówiąc w przenośni: *lever de rideau*. Bez wątplenia zaliczyć je można do teatralnych *souvenirów*. Tym samym wypełniały jedną z funkcji scen z papieru. Wszelako na orkiestry rysowane przez grafików w fosach dla muzyków w teatrach papierowych, tych „z prawdziwego zdarzenia“, trzeba było jakiś czas poczekać. „Nadreńskie“ stanowisko w kwestii pierwszeństwa zawarte jest w opini badacza z Niemiec.

Bezpośrednio do teatru papierowego odsyłają arkusze z figurami, mające na celu wierne odtworzenie teatralnej rzeczywistości, z których najstarsze zachowane pochodzą z roku 1811 [...]. Początkowo figurki te służyły wyłącznie do oglądania i wizualnego uzmysłowienia, ale były też wycinane, przyklejane do kartonu, grupowane w zespoły i rozstawiane.⁵⁵

W roku 1812 poza „figurkami do oglądania“ do listy druków Williama Westa dołączone zostały – jak zapewniał George Speaight – arkusze graficzne z portalami papierowych scen. Niestety produkcje firmy z tego początkowego okresu, jak utrzymuje wielu badaczy, nie dochowały się. Herbert Zwiauer podawał, że w latach 1811 – 1831 West wydał arkusze graficzne do prawie stu pięćdziesięciu sztuk teatralnych.⁵⁶ W późniejszych latach, kiedy *toy theatre* stał się rozrywką dobrze już znaną w edukowanych kręgach Zjednoczonego Królestwa, kilku innych wydawców zaopatrujących w grafikę popularną miłośników sztuki scenicznej czuło się w obowiązku wydrukowania dla miniaturowych teatrów arkuszy z figurami bohaterów pantomimy *Harlequin and Mother Goose; or, The Golden Eg*.⁵⁷

Nie można wykluczyć, że na popularność pantomim i w konsekwencji na rysunki muzyków na prosceniach teatrów papierowych drukowanych w Londynie mogła wpływać swobodna atmosfera na spektaklach widowisk pantomimicznych w wielkich teatrach, co poświadczyła gazeta „The Times“ w czasie gdy *toy theatre* stał w rozkwicie, a pantomimy miały się na wielkich scenach nadal jak najlepiej. Zdarzało się, że już w trakcie grania uwertury „publiczność bawiła się świetnie razem z artystami“.

Nowy zwrot w popularnych zachowaniach dał początek uwertury do pantomimy, którą to uwerturę Mr. Levely bardzo umiejętnie skonstruował z popularnych melodii, plebejusze wśród publiczności kultywowali ostatnio sztukę towarzyszenia ulubionym melodiom granym przez orkiestrę muzyką własnych słodkich głosów. [...] W sobotę akompaniament wokalny do uwertury był, jak zawsze, głośny i precyzyjny [...].⁵⁸

Dla przypomnienia w domowym zaciszu podobnych wrażeń (lub działań) *toy theatre* powinien, nieledwie musiał być zaopatrzony w rysowaną fosę z siedzącą w niej orkiestrą.

KONIEC EKSKURSU

Zespoły muzyczne umieszczane na portalach teatrów papierowych z Londynu przedstawiano rozmaicie. W „orkiestronach”, nieraz dość schematycznie, rysowano kilku, kilkunastu muzyków a nawet orkiestrę kameralną z dwudziestu dwoma instrumentalistami i z prowadzącym dyrygentem. Za barierką między sceną a widownią można było widzieć:

- zespół kameralny bez kierownika,⁵⁹
- zespół kameralny kierowany przez skrzypka,⁶⁰
- orkiestrę kameralną z dyrygentem.⁶¹

Teatry papierowe nie aspirowały, jak to już wspomniano, do roli awangardy wielkich scen, tym samym kapele rysowane przez artystów londyńskich nawiązywały do praktyki rozmieszczania muzyków pomiędzy sceną i salą znanej z poprzedniego stulecia – instrumentalistów można było „z sali” (czyli z krzesel ustawionych w saloniku, pokoju dzieciennym, etc.) widzieć doskonale, mimo narysowanej barierki. Przy tym strzeżono zasady, by ani instrumenty, ani grające na nich osoby nie wychylały się ponad linię podłogi sceny.

Orkiestron

Muzyków umieszczano również na płaskich ramach scen papierowych z Francji i Włoch. Za barierkami między sceną a widownią „sadzano” kameralne zespoły z dyrygentem. Kontrabasy i puzon wystające nad poziom sceny, jak na przykład w *Théâtre Français* (fot. 112), nie przeszkadzały widzom w oglądaniu akcji w najmniejszym stopniu – były wrysowane w powierzchnię łóż portalowych. Także w tym wypadku szło o odbłask kanałów orkiestry wielkich scen. Orkiestrony z początku XIX wieku różniły się zdecydowanie od „mystycznej otchłani” [„mystischer Abgrund“], którą ufundował muzykom Richard Wagner. Nie trzeba przy tym zapominać, że pierwszą fosę orkiestry, prefigurację „otchłani”, jaka miała powstać w Bayreuth, znacznie wcześniej zaprojektował Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) dla budowanego w latach 1778 – 1784 teatru w Besançon.⁶² Architekt ukrył orkiestrę w fosie, której fragment rozciągał się na przestrzeń pod sceną. Nim wszakże orkiestron, jak ten z Besançon, ale w mniej radykalnej formie zadomowił się w teatrach dwudziestowiecznych, zespoły muzyków siadywały przed sceną za drewnianą ścianką, jak ją przedstawiali graficy z Londynu albo podobną. W teatrze w Drottningholm odgródzenie orkiestry od przestrzeni widzów dodatkowo przykryte jest (nawet obecnie) materia zakończoną frędzlami w kolorach królewskich. W pierwszym Teatrze na Wyspie w Łazienkach w stolicy Rzeczypospolitej muzyków ukrywano za malowanymi skałami.⁶³ Najczęściej członkowie orkiestr teatralnych w XVIII wieku nie musieli szukać ukrycia, siedzieli na tym samym poziomie, co widzowie parteru. Uzupełniając ten wywód należy dodać, że w sztukach pięknych zostało po wielokroć utrwalane, jak w wielkich teatrach miejsca dla muzyków, oddzielające sceny od sal dla publiczności, wyglądały i jak zmieniały się w ciągu długiego stulecia światła i równie długiego XIX wieku. Tu przywołanych jest tylko kilka przykładów. Pietro Domenico Olivero (1679?-1755) namalował wewnątrz królewskiego teatru w Turynie w trakcie spektaklu operowego.⁶⁴ Torsy stojących po obu stronach kanału orkiestry muzyków i siedzących przy klawesynach, wystają ponad linię podłogi sceny, podobnie jak torsy wiolonczelistów ukazane na sztychu Charlesa-Nicolasa Cochina Młodszeo (1715-1790) przedstawiającym spektakl na dworze w Wersalu.⁶⁵ Drewniana

przegroda oddzielająca kapelę teatralną od widzów parteru na miedziorycie Valeriana Funcka (1732-1805)⁶⁶ z przekrojem podłużnym widowni Residenztheaters w Monachium dozwalała widzieć instrumentalistów doskonale. Jeszcze na płótnie Edgara Degasa (1834-1917) z drugiej połowy XIX wieku przedstawiającym sceną tańca mniszek z *Roberta Diabla*⁶⁷ instrumenty (fagoty) muzyków siedzących za barierką na tym samym poziomie co widzowie parteru, wystają ponad podłogę sceny.

Warto przywołać jeszcze jeden wyjątek dotyczący się orkiestr w teatrze papierowym. Tym razem idzie o ramę sceny – jak to mawia się w Wielkiej Brytanii – z kontynentu. Wydawca z południa niemieckich krajów odważył się pod koniec XIX wieku na pewien eksperyment. Verlag J. F. Schreiber jedyny raz odstąpił od zdobień architektonicznych, a ściślej: od ich części, na drukowanych w tej oficynie portalach sceny. Na miejscu tych



116. { VERLAG von J. F. SCHREIBER in ESSLINGEN & MÜNCHEN:
Großes Proscenium mit Musikkapelle,⁶⁸ (FRAGMENT) }

ornamentów na arkuszu graficznym nazwanym: *Großes Proscenium mit Musikkapelle* (fot. 116) pomieścił zespół grających dzieci. Ten właśnie portal silnie wrył się w pamięć pewnego chłopca z Berlina. Jeszcze po długim czasie *stage front* własnego teatru stawał mu przed oczyma, gdy w roku 1946, będąc w niewoli, Hans Wiesecke (1893-?) spisywał swoje doświadczenia i wspomnienia związane z domową scenką z lat przed Wielką Wojną.

Portal nr 1 oflankowany z obu stron kolumnami, zwieńczony kapitelem z 2 spoczywającymi alegorycznymi figurami i u dołu zamknięty małą rokokową orkiestrą dziecięcą był do roku 1905/06, największym, jaki ukazał się w wydawnictwie Schreibera dla dużego formatu dekoracji.⁶⁹

Termin wojskowy w tym akapicie tekstu inżyniera Wieseke wskazuje na czas i okoliczności, w jakich tekst był pisany. Na ten „wielki portal z kapelą”⁷⁰ wydawnictwa z Esslingen warto spojrzeć właśnie z uwagi na wyrysowane i pokolorowane u dołu portalu muzykujące chłopięta z perukami na głowach, we fraczkach jak te, które nosił kilkuletni Wolfgang Amadé podczas występów dworskich i koncertów publicznych.⁷¹ Całkiem z prawej strony artysta grafik narysował muzyka z kotłem i pałkami, obok siedzą dzieci grające na skrzypcach, wiolonczeli i być może altówce (prawie jej nie widać zza pulpitu). Centralne miejsce zajmuje dyrygent stojący przez pulpitem z partyturą, ale zwrócony w stronę widzów. Za

dyrygentem artysta umieścił dwóch chłopców dmących w ustniki instrumentów. Nieopodal wyrysowani są: chłopiec z beretem na czole i swym puzonem barokowym, flecista i chłopczyna dmący w rożek. Dzieci bardziej koncentrują się na leżących, stojących przed nimi zeszytach pełnych nut niż na batucie dyrygenta. Chłopiec bębniący w kocioł zdaje się wcale nie potrzebować kontaktu z kierującym muzyką podobnie jak pacholeta z instrumentami dętymi. Artysta tworzący ów portal umieścił zespół poniżej budki suflera i świateł dolnej rampy, w swego rodzaju otwartej fosie orkiestry. Tym samym dał kapeli chłopców znacznie więcej przestrzeni, niż ofiarowali jej muzykom graficy pracujący nad zespołami orkiestrowymi w Londynie.

**Bombastes
Furioso**

Jeśli idzie o związki teatrów papierowych z muzyką, to rzecz dotyczy nie tylko instrumentalistów rysowanych i kolorowanych na portalach scen, ale i muzykowania podczas domowych widowisk. Zacząć trzeba od tego, że William Barnes Rhodes (1772-1826) stworzył w roku 1810 dla sceny utwór *Bombastes Furioso* nie tylko z piosenkami, ale i ze znaczącym podtytułem: *A Burlesque Tragic Opera*. Premierę sztuki dał Haymarket Theatre.⁷² Potem zainteresowali się nią wydawcy teatrów papierowych.⁷³ Pewnemu nad wiek rozwiniętemu i niepozbanionemu talentów chłopcu z Londynu tragiczna burleska mogła przypaść do gustu, a nawet poruszyć wyobraźnię. Richard Doyle (1824-1883), bo o nim mowa, w dorosłych latach karykaturzysta, malarz, ilustrator „Puncha”⁷⁴ i książek między innymi Charlesa Dickensa⁷⁵ i Johna Ruskina (1819-1900), już jako dziecko dużo rysował, grał na skrzypcach,



117. { RICHARD DOYLE: „ORKIESTRA“ PODCZAS DOMOWEGO WIDOWISKA *Bombastes Furioso* }

zajmował go też, podobnie jak i rodzeństwo *toy theatre*. Świat sztuk przybliżał dzieciom ich ojciec, John Doyle (1797-1868). Mając piętnaście lat Richard prowadził, przeznaczony dla taty, dziennik uzupełniając zapiski wieloma rysunkami piórkim. W nim zdał relację z wieczoru

teatralnego w rodzinnym domu. Wpis dotyczy wtorku 21 kwietnia 1840 roku.

Przez większość dnia robiłem małe figurki do pantominy, którą Frank zamierza zagrać dziś wieczorem. Po całym dniu harówki wybiegłem na krótki czas, a kiedy wróciłem do domu, znalazłem w nim małą istotę zwaną Grandville, która przybyła, by być świadkiem przedstawienia *Bombastes Furioso* i nowej pantomimy komicznej w dwóch aktach. Wszystkie postacie mają być obsługiwane przez Mistrza Franka Doyle'a. Pierwsza część wypadła dość skromnie, ale pantomima wywołała takie salwy wesołości, dzięki pokazanemu w niej dowcipowi, który został uwarzony na miejscu przez energicznego kierownika, że nie wiem, co by się stało, gdyby nie zapowiedziano kolacji.⁷⁶

Richard utrwalił na rysunku z dziennika młodych ludzie grających na wiolonczelach i samego siebie dyrygującego od skrzypiec domową „kapelą” (fot. 117). Widowisko teatru papierowego z towarzyszeniem „muzyki” na żywo (by to jeszcze raz przywołać) urządził z rodzeństwem w Dreźnie prawie trzydzieści lat wcześniej Wilhelm von Kugelgen, liczący sobie wtedy lat jedenaście.

Drzwi portalu

Inną różnicą między teatrami papierowymi drukowanymi w Londynie i drukowanymi na kontynencie były rysunki drzwi umieszczane na portalach brytyjskich. Takich drzwi nie miały portale tworzone w Alzacji i



118. { GEORGE CRUIKSHANK: BENEFIS JOSEPHA GRIMALDIEGO (DOBRE WIDOCZNE DRZWI I ŁOŻE PROSCENIOWE, ORAZ ZESPÓŁ MUZYCZNY TOWARZYSZĄCY WIDOWISKU), ILUSTRACJA Z: *Memoires of Joseph Grimaldi* }

Lombardii. Zaś rysowane przez grafików z Brytanii były nawiązaniem do zamykanych wejść i wyjść rzeczywiście umieszczanych w ramach scenicznych wielkich teatrów królestwa. Drzwi takich od dawna chętnie używano w akcjach scenicznych (fot. 118).

[...] drzwi prosceniowe należą do najważniejszych cech charakterystycznych sceny z czasów Restauracji. Jak wskazują liczne wzmianki z początków dziewiętnastego wieku, nadały one grze aktorów specjalny styl, tak że projekt skasowania ich wywołał nieomal bunt.⁷⁷

Obyczaj umieszczenia drzwi w portalu sceny przeniesiono do kolonii.

Z wczesnych teatrów Nowego Jorku, ten przy John Street był wprawdzie zbudowany tylko z

drewna, ale miał też według wzoru z Londynu [...] po bokach sceny charakterystyczne drzwi prosceniowe z łóżkami nad nimi.⁷⁸

W teatrach papierowych owe drzwi nie miały żadnego praktycznego znaczenia, były wszelako świadectwem żywych powiązań wielkich

scen z naśladowymi je scenami-modelami oraz wyrazem przywiązania do tradycji. Wierność szczegółom z wielkich scen, zarówno ich wystroju, jak i przedstawianych, opowiadanych historii, miała znaczenie dla ambitnych „impresariów“ teatrów papierowych.

Zwieńczenia portali

Większość portali z kontynentu, jako wspomniano, obywatela się bez łóż. Linie zwieńczeń portali miały formę owalu mniej lub bardziej wypukłego albo tworzyły kąt rozwarty (w różnych wariantach). Dodatkowo na zwieńczeniu rysowano na przykład boginkę z motylimi skrzydłami, nieraz było tam dosyć miejsca dla kilku boginek. Wystarczało też przestrzeni dla obrazków waz z obfitością kwiatów albo z płomieniami. Czasami „zza portalu“ teatru można było dostrzec jego kopułę (fot. 109). W tympanonach portali było dość miejsca, by rysować w nie ozdoby albo przypisywać teatry różnym nacjom (*Teatro Italiano, American Theatre, Théâtre Français*). Często nadawano im nazwy własne (*Thalia, Adelphi, Concordia, Urania*, bądź po prostu *Mon Théâtre*). Nie należy zapominać o portalach kończących się u góry prostą linią fryzu, jak w klasycznych budowlach dawnej Grecji.⁷⁹ Ambitny majsterkowicz potrafił zaopatrzyć portal w dwa tympanony (fot. 106). Szczyty często podtrzymywały kolumny: pojedyncze lub podwójne. W niszach między kolumnami rysowano chętnie dziewczęta w tunikach bądź innych szatach kojarzonych ze starożytnością. Nierzadko rysunki pańien podtrzymujących kapitele zastępowały rysunki kolumn. U stóp portali artyści chętnie rysowali najróżniejsze ornamenty w kolistych, prostokątnych, kwadratowych ramach. Były to, między innymi, ornamenty roślinne w wijących się symetrycznie liniach, płynnie łączących się z motywami figuratywnymi – zwierzętami, owocami, stworzeniami mitycznymi, kwiatami; popularne były również twory groteskowe (mile widziane gryfy).

Jeden z takich dobrze zaopatrzonych w ozdoby portali z dwujęzyczną nazwą: *Proscenium im Rokokostil, Avant-scène en style rococo*⁸⁰ spoczywa w magazynie Muzeum Etnograficznego w Warszawie. Trzeba wierzyć, że kiedyś portal ów zostanie wydobyty z mroku i pokazany osobom zainteresowanym teatrem, bądź ciekawym wszystkiego mieszkającym w stolicy i do niej przyjeżdżającym. Póki co wystarczyć musi poniższy opis tego – jak można przypuszczać – jednego z nielicznych znajdujących się w Rzeczypospolitej portali teatru papierowego. Druk utrzymany jest w żółciach i brązach z dodatkiem czerwieni. Autorem portalu był Theodor Guggenberger.⁸¹



119. { GUGGENBERGER, THEODOR: *Proscenium in Rokokostil, Avant-scène en style rococo*, 1893, (FRAGMENT) }

Artysta ze względu na oszczędność papieru rozdzielił ramę sceny na arkuszu graficznym na pięć części (szczyt portalu, dwie części belki poprzecznej, dwie ściany boczne; jedna część belki poprzecznej ma wydzielony fragment oznaczony literami „a” i „b”). Projektant umieścił na arkuszu wzór montażu i krótkie objaśnienie.

„Rokokostil“

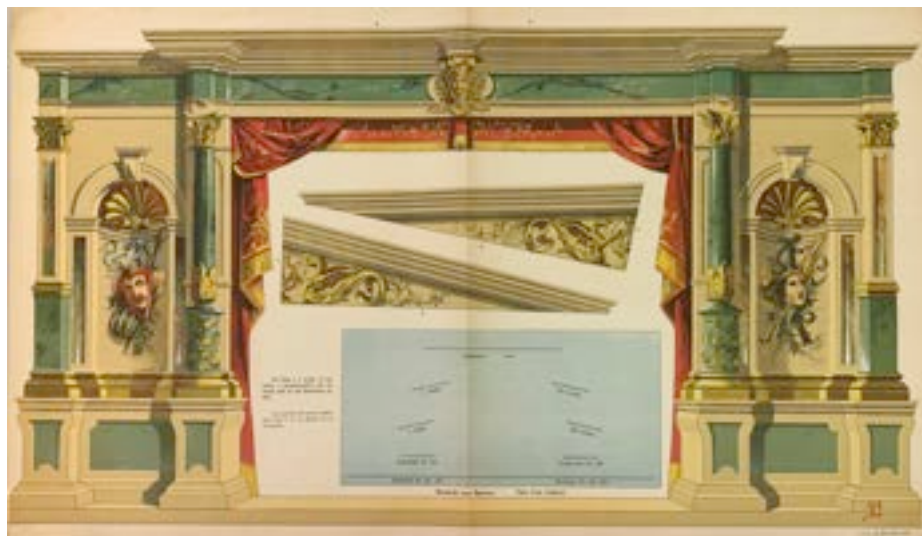
Poprzez dodanie lub pominięcie fragmentu a-b, można wedle potrzeby wykonać większy lub mniejszy portal.⁸²

Tym samym mógł on służyć tak zwanym większym i mniejszym kulisom oraz prospektom wydawnictwa J. F. Schreiber. Portal ten nie ma podstawy (cokołu),⁸³ a także (w przeciwieństwie do innych portali z tego samego wydawnictwa) nie wdrukowano weń płaszczka Arlekina. W centrum zakończonej owalem szczytowej części portalu malarz połączył formy naturalne ze sztucznymi. Umieścił lirę między gryfami w otoczeniu liściastych gałązek i dwóch ozdobnych pochodni z „żywym ogniem”. Powyżej liry głowa uśmiechającego się fauna (?) wystaje ponad linię owalu zwieńczenia. Rysunki skręconych ornamentów, przypominających baranie rogi, otaczają głowę tego fauna (?) z kozią bródką i wąsem. Elementom bocznym portalu plastyczności nadają ozdoby rocaille, których wnętrza utrzymane są w ciemniejszych barwach niż fragmenty poza ramami i przez to wyraziście oddzielają się od tła. Powierzchnie wewnątrz ram imitują płyty marmuru oddane w czerwieniach z żyłkowaniem. Centralne miejsca bocznych ścian portalu zdobią rysunki wyjść do ciągnącego się za nimi ogrodu. Artysta pomieścił za wyjściem lewej ściany okazałą wagę z kwiatami, dalej drzewa, a między nimi krąg zachodzącego słońca na tle „błękitnego nieba”. Główną ozdobą prawej ściany portalu (fot. 119) jest biust fauna wychylający się z ozdobionego z nadmiarem postumentu. Prócz fauna można zobaczyć „instrumenty muzyczne”, a nawet wypisane na rysowanej szarfie nuty. Widoki na ogród odsłaniają zarzucone na karnisze wyjść-wejść kotary. Dobrze oddają one owoczesną (lata dziewięćdziesiąte XIX wieku) manierę dekoracji wielkich teatrów. Podobne, udrapowane na sztankietach zasłony służące inscenizacjom teatralnym, ale i jako ozdoby mieszkań oferował Hugo Baruch (1848-1905), producent teatralnych mebli oraz innych elementów dekoracji i rekwizytów z główną siedzibą w Berlinie (filie w Londynie i Wiedniu). Firma Hugo Baruch & Cie. w katalogu wydanym już po śmierci założyciela przedstawiła podobizny takich draperii.⁸⁴ W tym przypadku widać jeszcze jedno powiązanie wielkich scen z teatrami papierowymi. Ponad wyjściami do ogrodu znalazło się na portalu miejsce dla podobizn dwóch męskich głów (kompzytorów?, dramaturgów?) w otoczeniu ram w manierze – jakże by inaczej – rocaille. Na belce poprzecznej ramy scenicznej artysta umieścił rysunki masek: tragicznej i komicznej oraz dwa putta muzykujące (lewa strona) i dwa unoszące się pośród chmur (prawa strona), jedno z maską teatralną w dłoni, drugie z kaduceuszem (fot. 4⁸⁵).

„Renaissance-Stil“

Portal „renesansowy”⁸⁶ wydawnictwa J. F. Schreiber zaprojektował także Theodor Guggenberger (fot. 120). W prawym dolnym rogu arkusza widoczny jest monogram autora. Belka poprzeczna ramy, kolumny, podstawy pilastrów oraz ich niewielkie powierzchnie wewnętrzne są zielone, reszta portalu utrzymana jest w beżach. Na arkuszu pomieszczono rys podłogi sceny z napisami po niemiecku i po francusku. Na rzucie zaznaczono miejsca rozmieszczenia szali płaszczka Arlekina,

pozycje dwóch zestawów kulis (ukośne w stosunku do rampy) i miejsce ustawienia prospektu.⁸⁷



120. { GUGGENBERGER, THEODOR: PORTAL SCENY: „Renaissance-Stil“, R. 1891 }

Warto zwrócić uwagę na kolejne powiązanie teatrów z papieru z wielkimi teatrami. Na niewielu z portali dla scen papierowych z północnych okolic Europy rysowano i kolorowano elementy fasad znanych teatrów. Det Kongelige Teater z Kopenhagi uwidoczony jest na arkuszu z portalem scenicznym wydany przez Alfreda Jacobsena (1853-1924) (fot. 209), zaś Alte Oper z Frankfurtu nad Menem uwieczniona jest w teatrze papierowym Johanna Georga Kuglera (fot. 106). Szczyt jednego z portali oficyny J. F. Schreiber zdobią wydrukowani na złoto jeźdźcy przywołujący kolosalne figury z fasady Wiener Staatsoper.⁸⁸ Warto przypomnieć, że w wykonanym przez Monikę Graban i Radka Dębniaka teatrze papierowym rama sceniczna przedstawia wariacje na temat fasady budynku, w którym mieści się Wrocławski Teatr Lalek (fot. 105). Kopiowano też portale wielkich scen. Jak wyglądała rama sceniczna w Königlichen Hoftheater w połowie XIX stulecia w Dreźnie można zobaczyć na arkuszu graficznym (N^o 1208) wydawnictwa Oehmigke & Riemschneider z Neuruppin.⁸⁹ Rama sceniczna z Drezna została dla potrzeb teatru papierowego skopiowana.

Minion-
Theater

Do portali scenicznych wytwórcy teatrów papierowych przywiązywali wagę i poświęcali im dużo czasu. Większość z nich wypuściła na rynek po kilka „prosceniów“. Nie można też zapominać o wielu portalach tworzonych indywidualnie w domowych warunkach, nie ujętych w drukach reklamowych, obecnych natomiast w zbiorach muzealnych albo prywatnych. Papierhandlung G. Honrath u początku XX wieku posiadała na składzie piętnaście ram scenicznych różnych wydawnictw. Przegląd wspomnianych już, wybranych portali, uzupełniony jest poniżej o te, które Trentsensky Verlag, wiodący około połowy XIX stulecia w wytwarzaniu dekoracji do gier teatralnych, oferował do własnych scen. Dla „dużych teatrów“ drukowano trzy różne ramy sceny. Jedną z nich przyjęło się wśród miłośników teatru papierowego nazywać ramą „w manierze francuskiej“. Wydawnictwo mieszczące się przy Domgasse

posiadało dla miłośników przedstawień wielkich scen Wiednia i scen papierowych:

- portal „w stylu francuskim”,⁹⁰
- portal „w stylu rokoko”,⁹¹
- portal „w stylu egipskim”.⁹²

Mignon-Theater tego samego wydawnictwa z Wiednia dysponował również trzema ramami sceny. Były to:

- portal „w stylu pseudoklasycznym”,
- portal „w stylu barokowym”,
- portal „w stylu francuskim”.

Oba portale „w stylu francuskim” trzeba zaliczyć do najbardziej ozdobnych ram sceny wydawnictwa Trentsensky’ego. Na płaskiej, imitującej trzy wymiary, większej z tych dwóch ram sceny (fot. 121) oddane są rozmaite elementy architektoniczne (będącego wtedy w modzie) neogotyku, z



121. { TRENTSENSKY VERLAG: PORTAL W STYLU FRANCUSKIM,⁹³
NA SCENIE DEKORACJA *Pejzaż Bitynii* I FIGURY do *Święta pasterzy*
Z *Opowieści zimowej* WILLIAMA SHAKESPEARE'A }

pełnymi fantazji wpleceniami romańskich łuków i z nadmiarem orientalnych zdobień. Boki portalu przedstawiają budowle, które mogą przywołać na myśl budki dla straży przed wjazdem do pałacu jakiegoś indyjskiego maharadży, który nim zbudował siedzibę, odbywał wojaże po

średniowiecznej Francji. Zamiast strażników w budkach namalowano młode damy w pallis,⁹⁴ w jakie przybierały się do wyjścia z domu matrony w okresie cesarstwa rzymskiego. Belka poprzeczna zamykająca portal z jej czterema uskokami tworzącymi rodzaj baldachimu ozdobiona jest trzema okazałymi chwostami. Płaszcz Arlekina, który przybrał formę pompatycznej draperii w czerwieniach, ozdabiają złote frędzle. Portal w stylu francuskim dla mniejszej sceny nie miał szczytu i był węższy (fot. 151). Płaszcz Arlekina stanowiły integralne części wszystkich ram scenicznych Mignon-Theater. Rama „pseudoklasyczna” (fot. 148) przy ramie „francuskiej” jest wzorem prostoty. Na arkuszu widać rysunek bramy wiodącej raczej do pałacu sprawiedliwości za rządów Pierwszego Konsula, by pozostać przy architekturze francuskiej, niż „wejście” do przybytku muz. Z błędu wyprowadza umieszczony na górnej części bramy napis w majuskułach: MIGNON THEATER. Boniowanie zdobi ściany boczne portalu. Odzielają się od nich kolumny w porządku zbliżonym do jońskiego, po jednej z każdej strony. Płaszcz Arlekina – skromny, acz wyrazisty i z przynależnymi frędzlami – zapowiada już okres cesarstwa. Kolumny portalu „barokowego” pozostając oddzielnymi od ścian, przybrały na wadze, smukłość jest im obca (fot. 122). Portal ów to już nie brama do



122. { TREITSENSKY VERLAG: MIGNON-THEATER, „Portal w stylu barokowym”, Z TEKSTEM REKLAMOWYM W ŚRODKU ARKUSZA, ok. r. 1840 }

świętyni sprawiedliwości albo muz, to łuk triumfalny sztuk, odpowiednio głęboki z wieloma gzymsami i uskokami, nie tak głęboki, jak na projekcie ramy scenicznej Karla Schinkla z roku 1813 dla teatru królewskiego w Berlinie,⁹⁵ ale monumentalny. Pośrodku ramy (w miejscu, w którym tajny starszy asesorski budowlany z Prus umieścił zegar) daje się widzieć w „barokowym” portalu z Wiednia sztyl, którego ozdoby ułożone są, jak na barok przystało, symetrycznie – z maską teatralną w centrum. Wydaje się, że został on wyjęty z protodioram Martina Engelbrechta.

Płaszcz Arlekina, który nie obrósł jeszcze okazałymi fałdami, dopełnia całości. Podobnie mocarne kolumny, w tym wypadku po dwie z każdej strony, podtrzymują szczyt portalu „w stylu egipskim“ (fot. 123), który drukował Trentsensky Verlag dla większych teatrów. Kolumny te przypominają kształtem filary z rysunku Juliusza Słowackiego (1809-1849) oddającego świątynię w Denderze,⁹⁶ acz kapitele z rami sceny drukowanej w Wiedniu nawiązują wyraźnie do budowli bliższych Atenom. Zdobienia kolumn są tworem fantazji grafika i być może chęci trafienia do upodobań klienteli wiedeńskiej w związku z powracającym co jakiś czas zainteresowaniem egzotyką Wschodu. Podróże do Egiptu i Ziemi Świętej



123. { TRENTSENSKY VERLAG: PORTAL SCENICZNY „W STYLU EGIPSKIM“ Z KURTYNĄ GŁÓWNĄ (W CENTRUM KURTYNY APOLLO) }

stały się w latach trzydziestych stulecia parowców nieledwie obowiązkiem towarzyskim Europejczyków. A utrwalanie wrażeń w obrazach od dawna (od zawsze?) było dość powszechne w kręgu śródziemnomorskim, także wśród literatów. Potrzeba wyrażania emocji w szkicach ołówkiem była u Johanna Wolfganga Goethego równie silna jak u Juliusza Słowackiego. Piramidy rysowali obaj: Johan Wolfgang piramidę Cestiusa w Rzymie (r. 1788),⁹⁷ Juliusz piramidy w Gizie (r. 1836).⁹⁸

Rysowałem wiele, słowa bowiem były niedostateczne do wydania wszystkiego, co uderzało w oczy.⁹⁹

Wiedeński portal „w stylu egipskim“ też pewnie niejednego „uderzał w oczy“. Nie wszystkich miłośników egzotyki i teatru stać było na wyprawę na Wschód, ale na teatr papierowy z orientalnym portalem nawet w sakiewce nauczyciela, drukarza, cukiernika znalazłoby się dość grosza. Kilkanaście lat po zimie spędzonej przez Juliusza Słowackiego nad Nilem i w okolicach Jerozolimy rama sceny w manierze „egipskiej“ przydawała się w Wiedniu do zabaw teatrem papierowym szczególnie dobrze. W roku 1851 wystawiono w stolicy cesarstwa operę *Der verlorene Sohn*, którą skomponował Daniel François Esprit Auber.¹⁰⁰ Trentsensky Verlag wydał

po tej premierze figury i „egipskie“ dekoracje odpowiednie do przypominania sobie we własnych czterech ścianach, a to wnętrza świątyni Izydy,¹⁰¹ a to widoków Memfis i Nilu,¹⁰² całkiem takich, jakimi widziało się je w wielkim teatrze albo chciałoby się widzieć podczas rzeczywistej wycieczki w odległe strony. Portal sceny „w stylu egipskim“ był przy takich dekoracjach i pragnieniach bardzo na miejscu.

Wiek XX przyniósł zmiany w wyglądzie niektórych portali teatrów z papieru. *Mon Théâtre* z wyróżniającym się pośród drukowanych we Francji portalem objawił się paryżanom na krótki czas, jak płomień ognia targany podmuchem wiatru z okładki czasopisma „Chimera“.¹⁰³ *Mon Théâtre* stworzył Albert Émile Méricant (1868-1928), literat, dbający o reklamę (fot. 124) właściciel oficyny drukarskiej i periodyku-chimery ukazującego się podczas jednego sezonu¹⁰⁴ z mówiącym tytułem *Mon Théâtre: Les Jouets Illustres*.¹⁰⁵ Za skromną sumę otrzymywało się „un



124. { PLAKAT REKLAMUJĄCY *Mon Théâtre* ALBERTA ÉMILE'A MÉRICANTA }

Jouet en même temps qu'un Journal",¹⁰⁶ a konkretnie teatr papierowy z czasopisma, jakie znali już wcześniej Duńczycy. Teatr-zabawka, jak i journal, miały być dla bawiących się „Amusant, Instructif, Artistique“.¹⁰⁷ *Mon Théâtre* spełniał więc wszystkie funkcje, jakie scena papierowa powinna na siebie brać. Portal „mego teatru“ utrzymany był w jasnej, stonowanej kolorystyce zieleni, żółci. Deseń kwiatowy, rytm powtórzeń i owalność zdobień, wskazywały na wzornictwo charakterystyczne dla secesji. Był więc to portal odpowiadający modzie obowiązującej na początku XX stulecia w wielkich miastach (Paryż, Wiedeń) i małych ośrodkach (Kraków, Trzebiatów). Zmiany, jakim ulegała rama sceniczna (wybranych) teatrów papierowych u początku XX stulecia można

dostrzec porównując ze sobą francuski portal drukowany w Paryżu (lata 1904/1905, fot. 124) i portal „w stylu francuskim“ (fot. 121) wydrukowany po raz pierwszy około pięćdziesiąt lat wcześniej w Wiedniu.

W państwowych zbiorach sztuki w Dreźnie znajduje się obiekt, na który składają się: pudełko teatralne i portal sceny.¹⁰⁸ Całość została wytworzona w fabryce Hugona Roithnera w Świdnicy na Dolnym Śląsku około roku 1900. Szczyt portalu zdobią motywy roślinne, a wieńczy muszla. Poniżej można dostrzec dwa muzykujące małe fauny. Na podstawie zaś portalu narysowane są, jakby dla równowagi, dwa putta: jedno bawiące się wiolonczelą, drugie – werblem. Muzykują też dwie



125. { ROITHNER & CO FABRIK (ŚWIDNICA):
Proscenium, ok. r. 1900 }

panny wrysowane w nisze bocznych części portalu (ich auloi¹⁰⁹ dobrze są na rysunku widoczne). Czy portal ten był przeznaczony dla amatorów wyłącznie teatru muzycznego? Rama daje się rozebrać na części. Przyjrzenie się przechowywanemu w Dreźnie obiektowi pozwala dostrzec, jak używanych i przechowywanych było (zapewne) wiele innych portali. Boczne części portalu, jak również jego tympanon zaopatrzone są z tyłu w drewniane listwy, które przy montowaniu powinny być wkładane w odpowiednie otwory utworzone z tyłu portalu i także w pudełku teatralnym. Część spódni portalu przyklejona jest do lica pudełka. Po demontażu sceny części boczne i szczyt mogły być przechowywane w pudełku teatralnym. Na zdjęciu portalu (fot. 125) można dostrzec także otwory w podłodze sceny przeznaczone do mocowania kulis.

¹ *Grand Théâtre Nouveau. Imagerie d'Épinal*, papier, ręcznie kolorowana litografia, wielkość arkusza: 64,0 cm x 78,0 cm, rok 1889, Imagerie Pellerin à Épinal, No 1625; w zbiorach: Staatliche Sammlungen Dresden, Puppentheatersammlung, Inv. Nr. 1549. Portal wydrukowany z okazji wystawy światowej w Paryżu w roku 1889.

² (łac.): RANUCCIO FARNESE, KSIĄŻĘ PARMY I PIACENZY, 4 KSIĄŻĘ CASTRO W KSIĄŻĘCEJ ŚWIETNOŚCI OTWORZYŁ TEATR BELLONY I MUZYKI W ROKU 1618. Z inskrypcją tą umieszczoną w górnej części portalu sceny w Palazzo della Pilotta nieco pospieszono się. Rozpoczęte pod koniec roku 1617 (albo w roku 1618 – jak piszą niektórzy badacze) prace budowlane związane były z odwiedzinami w Parmie wielkiego księcia Cosimy II (1590-1621). Kulminacyjnym punktem uroczystości ku czci Medyceusza miał być wielki spektakl w powstającym teatrze. Wizyta z powodu choroby gościa została odwołana. Prace stolarskie trwały jeszcze w roku następnym. Na koniec przerwano je, choć teatr był prawie ukończony. Badacze z Austrii i niemieckich krajów datują budowę teatru na lata 1617 – 1619 albo na lata 1618 – 1619. W opracowaniach z Rzeczypospolitej jako czas zakończenia budowy podawany jest rok 1620 (Barbara Król-Kaczorowska, Barbara Judkowiak). Poświęcenie teatru Bellonie związane było zapewne z tym, że wcześniej w sali tej odbywały się „turnieje i rycerskie zabawy”. Por. Grötz, Susanne / Quecke, Ursula: *Das Teatro Farnese in Parma, [in:] Teatro, Eine Reise zu den oberitalienischen Theatern des 16. – 19. Jahrhunderts*, Beiträge von Siegfried Albrecht, Ulrike Dembski, Susanne Grötz, Erwin Herzberger und Ursula Quecke, Jonas Verlag, Marburg 2001, s. 70. Napis zajmuje całą szerokość otworu sceny (szer. 12 m). Po nalotach bombowych aliantów w czasie II wojny światowej z teatru ostał się portal sceny. Teatr odbudowano w latach pięćdziesiątych XX wieku.

³ Galeria ma wysokość 12 m. Serliana: okno weneckie (również: „motyw Palladia”), element architektury. Jest to otwór półkuliście łukowy (okienny), który z obu stron flankowany jest wąskimi otworami prostokątnymi.

⁴ The toy theatre proscenium was a gateway to a new world of the imagination. Speaight, George: *Toy Theatre*, [in:] *Papiertheater*, Katalog zur Ausstellung der Puppentheatersammlung im Münchner Stadtmuseum, Februar / Juli 1977, Inhalt und Gestaltung: Dr. Günter Böhmer, s. 10.

⁵ Die Bühnenöffnung rahmt eine ausladende Proszeniumsarchitektur, die durch eine übergreifende korinthische Kolossalordnung gegliedert wird. Auf hohen Basen stehen Pilaster und Halbsäulen, die die zweigeschossige Palastfassade [...] rhythmisieren und das stark verkröpfte Gebälk tragen. Die eingestellten Nischen und Ädikulen waren ursprünglich mit Skulpturen besetzt. Das riesige Familienwappen im Zentrum des Bühnenrahmens und die darüberliegende Widmungsinschrift wurden zu Ehren des Auftraggebers angebracht. Grötz, Susanne / Quecke, Ursula: *Das Teatro Farnese in Parma, [in:] Teatro, Eine Reise zu den oberitalienischen Theatern des 16. – 19. Jahrhunderts*, Beiträge von Siegfried Albrecht, Ulrike Dembski, Susanne Grötz, Erwin Herzberger und Ursula Quecke, Jonas Verlag, Marburg 2001, s. 73. Zdjęcie portalu z czasu, gdy w odpowiednich miejscach całej konstrukcji stały jeszcze rzeźby: Król-Kaczorowska, Barbara: *Budynek teatru rozwój funkcji i form do roku 1833*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław / Warszawa / Kraków / Gdańsk 1975, il. 20.

⁶ *Va, pensiero, sull'ali dorate...* to początkowe słowa pieśni z III aktu opery *Nabucco* Giuseppe'a Verdiego z roku 1842. Chór Hebrajczyków, jeńców babilońskich, oplakuje w pieśni swoją daleką ojczyznę i woła do Boga o pomoc. W czasie prapremiery

[...] chór jeńców wywołał poruszenie na widowni:

Va pensiero, sull'ali dorate...
Pofruń myśli na skrzydłach złocistych,
przenieś duszę do gajów zielonych,
gdzie w błękitnie strumieni przeczystych
Isni się niebo mych rodzinnych stron...

Publiczność zerwała się z miejsc i wraz z artystami powtórzyła tę niezwykłą pieśń przepojoną tęsknotą za wolną ojczyzną, Ojczyzną Włochów. Podczas premiery, a także

w następnych przedstawieniach melodię tę powtarzano bez końca, aż wreszcie na scenę wszedł naczelnik policji i oznajmił: „Dość tego! Zabraniam dalszego bisowania! Orkiestra – grać dalej”. Kaczyński, Bogusław: *Dziki orchidee*, Wydawnictwo Radia i Telewizji, Warszawa 1983, s. 57 - 58.

⁷ Np. Mediolan (Teatro alla Scala), Padwa (Teatro Verdi).

⁸ *Proscenium*, papier, ręcznie kolorowana litografia, 33,0 cm x 41,4 cm, lata 1870/1880, Robrahn & Co, Magdeburg, Nr. 286; Staatliche Sammlungen Dresden, Puppentheatersammlung, Inv. Nr. 1320 c.

⁹ *Proscenium. Avent-scène.*, papier, chromolitografia, 34,0 cm x 42,9 cm, ok. roku 1900, C. Burckhardts Nachf., Wissembourg, No. 18; w zbiorach: Staatliche Sammlungen Dresden, Puppentheatersammlung, Inv. Nr. 2110 e.

¹⁰ Jest to portal ze zbioru, który stworzyli: Anna Feja Seitler i Hejno Seitler; chromolitografia, wielkość 48, 5 cm x 55,5 cm, z czasu ok. r. 1900. Donhofer, Norbert: *Papiertheater Die Sammlung Anna Feja Seitler und Heino Seitler*, Franz Deuticke Verlagsgesellschaft m. b. H. Buchhandlung und Antiquariat, Helferstorferstraße 4, 1010 Wien, s. LXXXVII.

¹¹ Judkowiak, Barbara: *Czarodziejskie sceny, Niccolò Sabbatini i jego „sprawa“ w europejskiej i polskiej teatrolologii*, [w:] Niccolò Sabbatini: *Praktyka budowania scen i machin teatralnych*, przekład i opracowanie Anastazja Kasprzak, wstęp Barbara Judkowiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 17. Warto zaznaczyć, że płaszcz Arlekina składał się z trzech części: paludamentu i bocznych „szali”.

¹² Das Modell ist ein Medium an der Schwelle zwischen Imagination und Realität. Das läßt Projektionen in die eine wie die andere Richtung zu. Lepik, Andreas: *Das Architekturmodell der frühen Renaissance Die Erfindung eines Mediums* [in:] Evers, Bernd (Hrsg.): *Architekturmodelle der Renaissance Die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo*, Prestel-Verlag, München / New York 1995, s. 20.

¹³ Łoże prosceniowe ma *Theatre Royal* wydany w roku 1894 przez McLoughlin Brothers w Nowym Jorku. Por. King, Constance Eileen: *Das grosse Buch vom Spielzeug*, Albatros Verlag AG, Zollikon 1978, s. 225. Praca niniejsza nie obejmuje teatrów papierowych z Ameryki Północnej. Jako przedsmak przyszłych opracowań warto tu przytoczyć jedną informację z tej samej książki.

Teatry dziecięce do lat siedemdziesiątych XIX wieku były drukowane w Ameryce tylko w niewielkich ilościach. Ale później Scott & Co. w Nowym Jorku opublikował „Seltz's American Boy's Theatre”, który kosztował 25 centów jako druk czarno-biały i 50 centów w kolorze. Kindertheater wurden in America bis 1870 nur in kleinen Mengen gedruckt. Dann aber gaben Scott & Co. in New York das «Seltz's American Boy's Theatre» heraus, das einfarbig 25 Cents und koloriert 50 Cents kostete. Idem: *Das grosse Buch vom Spielzeug*, Albatros Verlag AG, Zollikon 1978, s. 223.

¹⁴ Schulz, Fryderyk: *Podróże Inflantczyka z Rygi do Warszawy i po Polsce w latach 1791 – 1793*, przełożył Józef Ignacy Kraszewski, z oryginałem sprawdził, wstępem i przypisami opatrzył Wacław Zawadzki, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1956, s. 286. Widownia i scena Teatru Narodowego w Warszawie do roku 1830 nie zmieniły się znacząco, łoże i maszyny były na miejscu jak w roku 1793.

¹⁵ Z czasem były to płomyki spalanego gazu, a jeszcze później ukryte w kloszach żarówki.

¹⁶ Pośród 15 portali scenicznych oferowanych przez berlińską firmę G. Honrath, Papierhandlung na początku XX wieku nie ma ani jednego portalu z łożami prosceniowymi.

¹⁷ Da [...] ein hübsches Aeußere des Theaters einen guten Eindruck macht und das Interesse des Zuschauers für die bevorstehenden Genüsse gewissermaßen vorbereiten uns steigern soll, so ist auch auf den äußeren Schmuck einiger Wert zu legen. Zu diesem Zweck hat nun der Schreibersche Verlag in Eßlingen a. Neckar mehrere sog. „Proszenien-

Bogen“ herausgegeben, welche den Zweck haben, den Bühnenausschnitt gegen das Publikum einzurahmen. Eickmeyer, Max: *Das Kindertheater, sein Bau und seine Einrichtung*, Verlag von J.F. Schreiber, Esslingen / München o. J. [ok. r. 1905], s. 18
Jeszcze raz warto przypomnieć, że „proscenium“ oznacza w tym wypadku portal sceny.

¹⁸ Były to trzy portale dla większych z teatrów papierowych tej firmy, dwa portale dla mniejszego formatu teatrów i jeden portal z możliwością dostosowania go do mniejszego albo większego formatu sceny. Wybrane z tych portali zostaną omówione na następnych stronicach.

¹⁹ [...] wurde nicht mehr die ganze Bühnenfläche vom Zuschauerraum aus gesehen, sondern es konnten technische Maschinen versteckt werden, beispielsweise für scheinbar schwerelose Illusionen von Flugwerken, schnellen Verwandlungen und unsichtbaren Auf- und Abtritten. Newesely, Bri: *Das Bühnenportal im Theater der Gegenwart Fokussierung des Spielens – Distanzierung des Zuschauens*, Genehmigte Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades Doktorin der Ingenieurwissenschaften – Dr. Ing. – von der Technischen Universität Berlin Fakultät VI – Planen Bauen Umwelt, Berlin 2008, s. 150.

²⁰ Wielkość portali scenicznych z Londynu była zbliżona do portali scenicznych Mignon-Theater z Wiednia (ca. 23 cm x 28 cm).

²¹ Constance Eileen King tak przedstawiła londyńskiego wydawcę:

Redington był drukarzem, księgarzem, handlarzem artykułów papierniczych i tytoniowych w latach 1850 – 1876, sprzedającym wszelkiego rodzaju drukowane broszury, gry papierowe i zabawki. Początkowo sprzedawał arkusze graficzne różnych firm, w tym arkusze Webba. Był również przedstawicielem handlowym J.K. Greena. Około 1850 opublikował kilka własnych dość prosto narysowanych scen litograficznych. Redington war von 1850 – 1876 Drucker, Buchhändler, Schreibwaren- und Tabakhändler, der alle Arten von gedruckten Broschüren, Papierspielen und Spielzeugen verkaufte. Ursprünglich verkaufte er die Bogen verschiedener Firmen, unter anderem solche von Webb. Er war auch J. K. Greens Kleinhändlervertreter. Um 1850 herum veröffentlichte er einige seiner eher grob gezeichneten, lithographischen Szenen. King, Constance Eileen: *Das grosse Buch vom Spielzeug*, Albatros Verlag AG, Zollikon 1978, s. 225.

²² Die Einführung von *camerini* zu Beginn des 18. Jahrhunderts war eine bedeutende Ergänzung in der Theaterkozeption. Diese kleine Anräume waren nur durch einen schmalen Korridor von den Logen getrennt und wurden von den Logenbesitzern nach ihren eigenen Vorstellungen zu regelrechten Salons ausgestellt. Hier traf man sich auch während der Vorstellungen zur Unterhaltung, zum Spiel und intimen Beisammensein. S. G. [Grötz, Susanne]: *Das Publikum im Theater: drei Szenen*, [in:] Küster, Ulf (Hrsg): *Der Katalog Theatrum mundi Die Welt als Bühne*, erscheint aus Anlass der gleichnamigen Ausstellung im Haus der Kunst München vom 24. Mai – 21. September 2003, Edition Minerva Hermann Farnung, Wolfrarshausen 2003, s. 94.

²³ W XX wieku półplastyczne ramy sceny drukowało także wydawnictwo Seix & Barral z Barcelony. Wydany ok. roku 1925 *stage front* miał wymiary: 63 cm x 44 cm. Por. Baldwin, Peter: *Toy Theatres of the World*, A. Zwemmer Ltd, London 1992, s. 127.

²⁴ *Théâtre Français*, litografia kolorowa, 55,5 cm x 41 cm, egzemplarz z lat 1874 – 1886 przechowuje Raccolta Bertarelli w Mediolanie (M. 66-1).

²⁵ Litografia kolorowa, 40,5 cm x 30,5 cm, Officine Grafiche E. De-Castiglione & C. Mediolan, druk ok. 1906 – 1911, napisy u góry portalu: Commedia (lewa strona), Teatro Italiano (środek), Opera (prawa strona). Fotografie [in:] *Catalogo della mostra Fabbrica d'immagini gioco e litografia nei fogli della Raccolta Bertarelli* a cura di Alberto Milano con la collaborazione di Segio Ruzzier, Milano, Spazio Baj-Palazzo Dugnani, 13 magio – 13 luglio 1993, Vangelista Editori snc., Milano 1993, s. 32; Baldwin, Peter: *Toy Theatres of the World*, A. Zwemmer Ltd, London 1992, s. 130.

²⁶ Dzieci odwiedzały teatry razem z osobami dorosłymi przynajmniej od drugiej połowy XVIII stulecia, jak to miało miejsce na przykład w rodzinie Friedricha Schillera i Wilhelma von Kugelgena.

²⁷ Np. I. K. Green, stage front, r. 1812.

1 stycznia 1812 roku w oknie drukarni teatralnej przy St Martin's Lane prowadzonej przez H. Burtenshowa, niedaleko Exeter Street, pojawił się pierwszy zarejestrowany front sceny, który publikuje I.K. Green [...]. On 1 January 1812 the first recorded stage front to be published by I. K. Green appeared in the window of a theatrical print shop in St Martin's Lane run by H. Burtenshow, not far from Exeter Street [...]. Baldwin, Peter: *Toy Theatres of the World*, A. Zwemmer Ltd, London 1992, s. 22.

²⁸ Np. A. Park, toy theatre, ok. r. 1830.

²⁹ Np. W. G. Webb, *Fourpenny Stage Front*.

³⁰ Np. H. G. Clarke, *Large Theatre Proscenium*, wymiary arkusza: 44 cm x 57 cm, ok. roku 1880.

³¹ Portal: *Teatro Italiano* (wydrukowany w firmie: E. De-Castiglione & C.) zawiera niewinny żart grafika i ciekawy szczegół obyczajowy. Po obu stronach portalu w górnych łóżach można zobaczyć wrysowane dwie pary. Kobieta z łoża prawej spogląda na scenę podobnie jak mężczyzna siedzący w łożu z lewej. Dama obok tego mężczyzny posługuje się lornetką, ale nie skierowała jej na akcję sceniczną. Obserwuje przez lornetkę pana siedzącego w łożu z naprzeciwka. Także gentleman z tej łoży kieruje instrument powiększający nie na scenę, a na obserwującą go panią z łoża vis-à-vis. Pół wieku wcześniej grafik z Moguncji znalazł dobry podpis dla tego rodzaju żartów: *Was man sieht und nicht sieht* [Co się widzi i czego nie widzi]. Por. fot. 16 w części A.

³² A. H. Mathews: *New Stage Front to be used flat or built*, fot. [in:] Baldwin, Peter: *Toy Theatres of the World*, A. Zwemmer Ltd, London 1992, s. 62.

³³ Benjamin Pollock Ltd., *The Adelphi Theatre*, fot. [in:] Baldwin, Peter: *Toy Theatres of the World*, A. Zwemmer Ltd, London 1992, s. 57.

³⁴ Por.: Speaight, George: *The Juvenile Drama: A Union Catalogue comprising the holdings of five libraries or museums in England and three in America*, The Society for Theatre Research, London 1999, s. 9, 11 i 38 – 45.

³⁵ Covent Garden Theatre założył w roku 1732 John Rich (1682?-1761).

³⁶ Najstarszy teatr angielski ciągle używany został otwarty 7 maja 1663 roku. *The New Encyclopædia Britannica*, Vol. 4, Micropædia Ready Reference, 15th edition, Encyclopædia Britannica, Inc., Chicago / London / New Delhi / Paris / Seoul / Sydney / Taipei / Tokyo 2003, s. 236:2a.

³⁷ Za: Hera, Janina: *Z dziejów pantominy czyli pałac zaczarowany*, Przedmowa Zbigniewa Raszewskiego, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 106 i 320, przyp. 80.

³⁸ Hera, Janina: *Z dziejów pantominy czyli pałac zaczarowany*, Przedmowa Zbigniewa Raszewskiego, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 109. Tytuł oryginalny pantomimy: *Harlequin's Invasion: or A Christmas Gambol*.

³⁹ Muzykę do tego przedstawienia skomponował dr Boyce (The Music composed by Dr. Boyce, afisz [w:] „The Public Advertiser”, London 31 Dec 1759, Mon. s. 1, <https://www.newspapers.com/clip/594158/harlequins-invasion-31-dec-1759-dl/> [dostęp: 2022-09-05]).

⁴⁰ Rozwój teatrów w Londynie podupadł wskutek Licensing Act z 1737 r., który dał lordowi chamberlainowi szerokie uprawnienia do cenzurowania wszystkich sztuk i utrzymywania

w Londynie monopolu dwóch teatrów z przywilejami. Kierownicy teatrów znaleźli jednak sposób na obejście go, wypełniając swoje programy utworami muzycznymi. The growth of playhouses in London was discouraged by the Licensing Act of 1737, which gave the lord chamberlain extensive powers to censor all plays and to uphold the monopoly of the two patent theatres in London. Theatre managers, however, found a way around this by filling out their programs with musical items. K. G. R. / Ed. [Rea, Kenneth Grahame]: *The History of Western Theatre*, [in:] *The New Encyclopædia Britannica*, Vol. 28, Micropædia Knowledge in Depth, 15th edition, Encyclopædia Britannica, Inc., Chicago / London / New Delhi / Paris / Seoul / Sydney / Taipei / Tokyo 2003, s. 548.

⁴¹ Zwyczaj rozpoczynania spektaklu pantomimy angielskiej uwerturą utrwalił się w XIX wieku.

[...] gdy tylko rozlegały się tony uwertury poprzedzającej każdą pantomimę, a składającej się z motywów popularnych melodii, galeria dołączała się i „towarzyszyła orkiestrze swymi słodkim głosem”. Hera, Janina: *Z dziejów pantomimy czyli pałac zaczarowany*, Przedmowa Zbigniewa Raszewskiego, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 89 – 90.

⁴² Each successive Boxing-day finds us in the same state of high excitement and expectation. On that eventful day, when new pantomimes are played for the first time at the two great theatres, and at twenty or thirty of the little ones, we still gloat as formerly upon the bills which set forth tempting descriptions of the scenery in staring red and black letters, and still fall down upon our knees, with other men and boys, upon the pavement by shop-doors, to read them down to the very last line. *Memoirs of Joseph Grimaldi*, Edited by "Boz", with Illustrations by George Cruikshank, George Routledge and Sons London, Broadway, Ludgate Hill New York: 416 Broome Street, b. d. [1838], Introductory Chapter, s. VII, <https://archive.org/details/memoirsofjosephg00grimuoft/page/vi/mode/2up> [dostęp: 2022-09-12]; za pseudonimem «BOZ» krył się Charles Dickens.

⁴³ Boże Narodzenie było dobrym czasem na pierwsze spektakle nowych pantomim, ale też na premiery w teatrach papierowych.

⁴⁴ Janina Hera w książce *Z dziejów pantomimy* podaje tytuł sztuki jako: *Mateczka Gąska*, ale rzecz najprawdopodobniej nie była tłumaczona na język polski.

⁴⁵ Dieses Stück sollte einen Grad an Popularität erreichen, wie er in der Geschichte der Pantomime noch nicht dagewesen war, und es sollte einen ganz besonderen Platz in den Erinnerungen des Theaterpublikums der damaligen Zeit einnehmen. *Ich – der Komödiant Die Memoiren des Joseph Grimaldi Vorgelegt von »Boz«* (Charles Dickens) Ins Deutsche gebracht von Annemarie und Heinrich Böll Eingeleitet von Hilde Spiel, im Siedler Verlag, Berlin 1983, s. 170

⁴⁶ W polskim tłumaczeniu wyżej przytoczone zdanie z memuarów Josepha Grimaldiego może przedstawiać się tak:

[...] tej inscenizacji „Mother Goose” przeznaczone było zdobycie popularności niespotykanej w historii pantomimy i zajęcie miejsca w najwyborniejszych wspomnieniach bywalców teatralnych ówczesnych lat. [...] the production of „Mother Goose,” destined to acquire a degree of popularity quite unprecedented in the history of pantomime, and to occupy a place in the choicest recollections of the play-goers of the time.

Memoirs of Joseph Grimaldi, Edited by "BOZ.", with Illustrations by George Cruikshank, A New Edition, with Notes and Additions, Revised by Charles Whitehead., G. Routledge & Co., Farringdon Street., London 1853., s. 127, <https://archive.org/details/memoirsjosephned00grimuoft/page/128/mode/2up?view=theater> [dostęp: 2022-09-19].

Rosyjski przekład tego zdania jest bardzo zbliżony do polskiego. Por. *Записки Джозефа Гримальди под редакцией Чарльза Диккенса с иллюстрациями Джорджа Круикшенка*, Перевод с английского Г. А. Островской, Издательство Искусство, Москва 1979, s. 189.

⁴⁷ Hera, Janina: *Z dziejów pantominy czyli pałac zaczarowany*, Przedmowa Zbigniewa Raszewskiego, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 161.

⁴⁸ Por. <https://campuspress.yale.edu/lewiswalpole/harlequin-and-mother-geese-or-the-golden-egg/> [dostęp: 2022-09-10].

⁴⁹ The man responsible was a printseller called William West, who published a sheet of eight small characters for the pantomime *Mother Goose* in 1811. The idea caught on, and by the next year West had published several sheets of characters and scenery for quite a number of theatrical successes in the London theatres. Speaight, George: *Toy Theatre* [in:] Böhmer, Günter (Hrsg): *Papiertheater*, Katalog zur Ausstellung der Puppentheatersammlung im Münchner Stadtmuseum, Februar / Juli 1977, Karl M. Lipp Druckerei und Verlag, München, s. 6.

⁵⁰ Źródło: Trustees of the British Museum; za: <https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781003009702-4> [dostęp: 2022-09-18].

⁵¹ Teatr wojenny z pierwszych lat XIX stulecia dawany w kontynentalnej Europie – jego kampanie, zwycięstwa i klęski – oddziaływał także, choć pośrednio na życie codzienne w Zjednoczonym Królestwie.

Bezrobocie, spadek zarobków i wysoka cena chleba budziły rozpacz i gniew, które potęgowały jeszcze bardziej techniczne innowacje i nowe metody produkcji. [...] [...] robotnicy uciekli się do przemocy, niszcząc zniechęcone maszyny, które ich zdaniem były źródłem bezrobocia i przyczyną obniżania płac. [...] Ich ataki przybrały na sile i częstotliwości w drugiej połowie 1811 roku i do lutego 1812 roku zniszczono około tysiąca krosien do wyrobu pończoch. Zamoyski, Adam: *Urojone widmo rewolucji Tajne spiski i tłumienie ruchów wolnościowych 1789 -1848*, Przełożył Michał Roniker, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2016, s. 123 – 124.

⁵² [...] um die Ecke von The Strand, in der Exeter Street, betreibt William West 1811 sein „Theatrical Warehouse“, in dem er auf der Ladentheke seine Theaterbilderbogen und unter der Ladentheke die neuesten, von ihm ebenfalls hergestellten, pornographischen Heftchen anbot. Dröße, Dietger: *Mit Messer, Pistole und Degen – ein paar Gedanken zum englischen Toy-Theatre*, „PapierTheater“, Heft 1/2018 · Nr. 55 · 26. Jahrgang, s. 3. Chodzi o dom pod numerem 13 przy Exeter Street. William West interes przejął po matce, właścicielce sklepu z pasmanterią. Szyld nad wystawami sklepowymi lokalu nieopodal Lyceum Theatre informował: Circulating Library Haberdashery, była to więc mała wypożyczalnia książek za niewielką opłatą dla wąskiego kręgu subskrybentów połączona z pasmanterią.

⁵³ Na marginesie warto wspomnieć o jeszcze jednym przykładzie łączenia obyczaju i kultury zabawy z Londynu. Idzie w nim o lalki z papieru i o czas w Brytanii po zwycięstwie pod Waterloo. Niejaki John Castle, *agent provocateur* rządu w Londynie, a poza tym

[...] wytwórca papierowych lalek dla dzieci, był również fałszerzem, złodziejem, bigamistą i stręczycielem. Zamoyski, Adam: *Urojone widmo rewolucji tajne spiski i tłumienie ruchów wolnościowych 1789 – 1848*, Przełożył Michał Roniker, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2016, s. 206.

⁵⁴ Ralph Hyde był przy datach ostrożniejszy niż Dietger Dröße. Używa sformułowania „około“.

Pierwszy z tych teatrów w Brytanii został opublikowany przez Williama Westa ok. roku 1811. Początkowo składał się wyłącznie z figur; tematem była „Mother Goose”. W następnym roku West wydał portale sceniczne i drewniane sceny, a następnie dekoracje. The first of these theatres in Britain were published by William West in c. 1811. Initially it consisted of the characters only; the subject was 'Mother Goose'. The next year, West issued stage-fronts and wooden stages and then scenery. Hyde, Ralph: *The Story of Paper Peepshows*, [in:] idem: *Paper Peepshows The Jacqueline and Jonathan Gestetner Collection*, Antique Collectors' Club Ltd, Woodbridge, Suffolk 2015, s. 17.

Por. też: Baldwin, Peter: *Toy Theatres of the World*, A. Zwemmer Ltd, London 1992, s. 17 – 22; Powell, David: *William West and the Development of the Toy Theatre* [in:] *William*

West & the Regency Toy Theatre, Sir John Soane's Museum, London 2004, s. 12 – 13; Reid-Walsh, Jacqueline: *Interaktive Books Playful Media Before Pop-Ups*, Routledge Taylor & Francis Group, New York and London 2018, s. 162 – 165.

⁵⁵ Direkt auf das Papiertheater verweisen dann die auf getreue Wiedergabe von Theaterwirklichkeit abzielenden Figurenbogen, deren älteste erhaltene in das Jahr 1811 datieren [...]. Diese Figurinen dienten zunächst ausschließlich der Betrachtung und optischen Versinnlichung, wurden aber auch ausgeschnitten, auf Pappe geklebt, zu Ensembles gruppiert und aufgestellt. Brunken, Otto: *Theater für Kinder und Jugendliche*, [in:] Brunken, Otto / Hurrelmann, Bettina / Michels-Kohlhage, Maria / Wilkending, Gisela: *Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur Von 1850 bis 1900*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart / Weimar 2008, kol. 268. Autor tego zdania w następnym napisał, że kilkanaście lat wcześniej w Augsburgu wydrukowane zostały podobne arkusze odnoszące się do miniatur dramatycznych Christiana Felixa Weißego (1726-1804). Spór o początki teatru papierowego między badaczami z Niemiec i z Brytanii nie kończy się. Opinie na temat zachowania się najstarszych arkuszy Williama Westa są wśród specjalistów różne.

⁵⁶ Por. Zwiauer, Herbert: *Die kleine Welt der großen Bühnen*, [in:] *Papiertheater, Eine Soderausstellung aus Wiener Sammlungen*, Katalog mit 8 Farbabbildungen, Redaktion Dr. Franz Grieshofer, Im Selbstverlag des Österreichischen Museum für Volkskunde, Wien 1985, s. 18.

⁵⁷ *Mother Goose* (figury i arkusze za pensa z dużymi i małymi postaciami oraz dekoracjami wydrukowanymi na jednym arkuszu, co było cechą bardzo późnych publikacji) drukowali S. Marks, West, Bishop i H. G. Clarke. Arkusze dwóch ostatnich nie dochowały się. Egzemplarze pozostałych wydawców przechowują: Christ Church Library w Oksfordzie i Theatre Museum, Hinkins Collection w Londynie. Za: Speaight, George: *The Juvenile Drama: A Union Catalogue comprising the holdings of five libraries or museums in England and three in America*, The Society for Theatre Research, London 1999, s. 43.

⁵⁸ A new turn to the popular behaviour was given by the commencement of the overture to the pantomime very cleverly constructed out of popular melodies by Mr. Levely, the plebeians of the public having of late cultivated the art of accompanying the more favourite tunes played by the orchestra with the music of their own sweet voices. [...] On Saturday the vocal accompaniment to the overture was loud and precise as ever, [...]. *The Christmas Entertainments. The Theatres. Drury Lane.*, [in:] „The Times”, N^o 26,319; London, Monday, December 28, 1868.

⁵⁹ Przykład: rama sceny wydawcy A. H. Mathews: *Large Stage* z czternastoma muzykami. Fot. [w:] Baldwin, Peter: *Toy Theatres of the World*, A. Zwemmer Ltd, London 1992, s. 47.

⁶⁰ Portal wydrukowany przez Johna Redingtona z czternastoma muzykami i kierującym zespołem skrzypkiem, a także zespół umieszczony na wspomnianej już ramie scenicznej: A. H. Mathews: *New Stage Front to be used flat or built*, fot. [in:] Baldwin, Peter: *Toy Theatres of the World*, A. Zwemmer Ltd, London 1992, s. 63.

⁶¹ Przykład: portal z wydawnictwa Arthur Park: *New Stage Front* (między r. 1818 i r. 1835) z dwudziestu dwoma muzykami.

⁶² Por. Stadler, Edmund: *Bühne und Abstraktion von der Urzeit bis Heute*, [in:] Badenhausen, Rolf / Zielske, Harald (Hrsg): *Bühnenformen Bühnenräume Bühnendekorationen, Beiträge zur Entwicklung des Spielortes*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1974, s. 203.

⁶³ Por.: Król-Kaczorowska, Barbara: *Łazienkowski teatr w Pomarańczarni*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1961, s. 25.

⁶⁴ Olivero, Pietro Domenico: *Teatro Regio in Turin*, olej na płótnie, 128 cm x 114 cm, po roku 1740, [w:] Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, Turyn, Inv. 534/D.

⁶⁵ Sztynch przedstawia scenę z komedii-baletu Voltaire'a z muzyką Jean-Philippe'a Rameau: *Princesse de Navarre*, widowiska danego w Wersalu z okazji ślubu Louisa, delfina Francji z hiszpańską księżniczką Marie-Thérèse w Lutym roku 1745; sztynch w zbiorach prywatnych; reprodukcja w: Chatel de Brancion, Laurence: *Carmontelle's Landscape Transparencies: Cinema of the Enlightenment*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2008, s. 13.

⁶⁶ Valerian Funck / François Cuvilliés: *Längsschnitt durch das alte Residenztheater München*, miedzioryt 70 cm x 90 cm (r. 1771), [w:] Deutsches Theatermuseum, Monachium.

⁶⁷ Degas, Edgar: *Le ballet de Robert le diable*, olej na płótnie (1871), [w:] Victoria & Albert Museum, Londyn; więcej na temat tej opery Giacomina Meyerbeera w teatrze papierowym w części C1.

⁶⁸ Ten portal sceniczny miał trzy wersje. Przedstawiony na zdjęciu należy do drugiej albo trzeciej edycji (bez figur kobiecych między kolumnami); litografia barwna, podawana przez Kurta Pflügera i Helmuta Herbstą wielkość arkusza: 83,3 cm (szer.) x 85,3 cm (wys.). Pflüger, Kurt / Herbst, Helmut: *Schreibers Kindertheater. Eine Monographie*, Verlag Renate Raecke, Pinneberg 1986, s. 32.

⁶⁹ Das Proscenium Nr. 1 von Säulen beiderseits flankiert, im Kapitäl (*Kapitell*) von 2 ruhenden allegorischen Figuren bekrönt und unten durch ein kleines Rokoko-Kinderorchester abgeschlossen, war bis zum Jahre 1905/06 etwa, das größte, das – im Verlag Schreiber – für das große Dekorationsformat erschienen war. Wieseke, Kurt: *Meine Begegnung mit dem Kindertheater. Historisches und Persönliches*, s. 7, https://www.papiertheater.eu/forum_archiv/bilder/wieseke_kinder.pdf, [dostęp: 2022-05-19].

⁷⁰ Portal ten, podobnie jak inne, miał kilka wydań. Wszystkie w katalogach ukrywają się pod nazwą-liczbą: „300”. W ofercie Papierhandlung G. Honrath portal sprzedawany był jako „Proscenium No. 1”, arkusz miał wymiary: 74 cm x 83,5 cm; kosztował ok. roku 1919 M. 0,75. *Verzeichnis über Kinder-Theater-Artikel Modellierbogen, Ankleidepuppen, Bilderbogen usw.*, G. Honrath, Papierhandlung Berlin W. 8, Charlottenstrasse 62, s. 4. Museum Europäischer Kulturen posiada arkusz tego portalu, wymiary: 79,2 cm (szer.) x 75 cm (wys.); otwór sceny: 45,8 cm (szer.) x 39,2 cm (wys.).

⁷¹ Bardzo podobny „zespół muzyczny” wydrukowany jest na okładce książki z „mechaniką” wydawnictwa Schreibera: *Theater-Bilderbuch*. Następne wydanie książki nosiło tytuł: *Allerneustes Theaterbilderbuch*. Zespół muzyczny drukowany był też jako abażur do lampy.

⁷² Por. Baldwin, Peter: *Toy Theatres of the World*, A. Zwemmer Ltd, London 1992, s. 64.

⁷³ *Bombastes Furioso* (figury i dekoracje) wydali dla potrzeb teatrów papierowych: H. G. Clarke, J. Murray, G. Skelt. Arkusze pierwszego z wydawców nie dochowały się. Egzemplarze pozostałych arkuszy przechowują: Christ Church Library, Oxford; Theatre Museum, Hinkins Collection, London; Theatre Museum, Stone Collection, London; Toronto University, Rare Books Library, Canada. Za: Speaight, George: *The Juvenile Drama: A Union Catalogue comprising the holdings of five libraries or museums in England and three in America*, The Society for Theatre Research, London 1999, s. 35. George Speaight w roku 1969 utrzymywał, że utwór nie wzbudził zainteresowania wydawców teatrów papierowych (por. Speaight, George: *The History of the English Toy Theatre*, Revised edition, Studio Vista Ltd, London 1969, s. 100: *Bombastes Furioso*, which was a famous burlesque, was never published by any real Juvenile Drama publisher [...]), ale późniejsze własne badania skłoniły go do skorygowania opinii.

⁷⁴ Współpracę z „Punchem” (grafika, karykatury, szkice traktalne) rozpoczął w roku 1843, zakończył w roku 1850 po zamieszczeniu w piśmie antykatolickich wystąpień. Richard Doyle pochodził z katolickiej rodziny. Por. *The New Encyclopædia Britannica*, Vol. 4, Micropædia Ready Reference, 15th edition, Encyclopædia Britannica, Inc., Chicago / London / New Delhi / Paris / Seoul / Sydney / Taipei / Tokyo 2003, s. 206.

⁷⁵ Ilustrował m. in. Christmas books Dickensa. Poza wszystkim w dorosłych latach został wujem Arthura Conan Doyle'a (1859-1930).

⁷⁶ Doyle, Richard: *A journal kept by Richard Doyle in the year 1840* ; illustrated with several hundred sketches by the Author, with Introduction by J. Hungerford Pollen and a Portrait, Facsimile reprint of 1841 ed. ; Cover title: Dick Doyle's journal., Scribner and Welford, New York 1886, s. 49 - 50, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=osu.32435078550092&view=1up&seq=72> [dostęp: 2022-10-16].

⁷⁷ Nicoll, Allardyce: *Dzieje teatru*, Tłumaczył Antoni Dębicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1959, s. 156.

⁷⁸ Von den frühen Theatern in New York war dasjeniger in John Street zwar nur aus Holz gebaut, erhielt aber nach Londoner Muster [...] seitlich der Bühne auch die bezeichnenden Proszeniumstüren mit Logen darüber. Frenzel, Herbert A.: *Geschichte des Theaters Daten und Dokumente 1470 – 1840*, Kiepenheuer & Witsch, München [o. J.], s. 228.

⁷⁹ Przykład: portal firmy A. Jakobsen z największej serii „A” z roku 1906 (106 cm x 80 cm).

⁸⁰ Museum Europäischer Kulturen w Berlinie przechowuje arkusz graficzny z tym portalem, który ma wielość: 71,7 cm x 43,3 cm. W prawym dolnym rogu arkusza wydrukowano: J.F.S. i E. N^{ro}: 400. a b.

⁸¹

Oryginalny projekt 400a/b sygnowany przez Guggenberga powstał w tym samym roku [1893 - Z.M.] co dekoracja: pokój rokokowy. Der Originalentwurf von 400a/b trägt Guggenbergers Signatur und ist im gleichen Jahr [1893 – Z. M.] entstanden wie die Dekoration Rokoko-Zimmer. Pflüger, Kurt / Herbst, Helmut: *Schreibers Kindertheater. Eine Monographie*, Verlag Renate Raecke, Pinneberg 1986, s. 34.

⁸² Objaśnienie, podobnie jak tytuł, napisane jest w dwóch językach.

Durch Hinzufügen oder Weglassen des Stückes a-b kann je nach Bedarf ein größeres oder kleineres Proscenium hergestellt werden.
En adjoutant ou omettant la pièce a-b on peut faire une grande ou une petite avant-scène.

[Okno sceny razem z odcinkiem a-b miałyby wymiary: 40,2 cm (szer.) x 34,6 cm (wys.), zaś bez odcinka a-b: 32,2 cm (szer.) x 34,6 cm (wys.).]

⁸³ Portal „w stylu francuskim” bez cokołu jak i z cokołem drukował Trentsensky Verlag.

⁸⁴ *Hugo Baruch & Cie. Abteilung für Theater-Moebel*. Musterkatalog. Berlin 1909; draperie na sztankietach, dodatkowo obficie zdobione, opatrzone są w katalogu numerami: 56/5, 56/4, 56/2, 56/6, 56/3. Por. Haberland, Irene / Winzen, Matthias (Hrsg.): *Schein oder Sein Der Bürger auf der Bühne des 19. Jahrhunderts*, Katalog der Ausstellung 30. März bis 8. September 2019, Museum für Kunst und Technik des 19. Jahrhunderts, Baden-Baden, ATHENA-Verlag, D-46047 Oberhausen 2019, s. 302, 320 i 325. Zasłonę na sztankiecie umieścił m. in. na płótnie *Invented Man Revealing Still Life* z roku 1975 lubujący się w kurtynach David Hockney.

⁸⁵ Na portalu z tego zdjęcia zamienione są boczne ściany, lewa na miejscu prawej, prawa na miejscu lewej.

⁸⁶ Autor z Austrii daje portalowi drukowanemu od roku 1891 przydomek „Renaissance-Stil” zaraz po Nr. 401/402, czyli tak, jak ten portal określany jest w broszurach z tekstami wydawnictwa. Donhofer, Norbert: *Papiertheater Die Sammlung Anna Feja Seitler und Heino Seitler*, Franz Deuticke Verlagsgesellschaft m. b. H. Buchhandlung und Antiquariat, Helferstorferstraße 4, 1010 Wien, s. XI.

⁸⁷ Arkusz z tym portalem firma G. Honrath z Berlina przed Wielką Wojną sprzedawała jako „Proscenium No. 14” za M. 0,30 (wymiary arkusza: 71 cm x 46 cm).

⁸⁸ Jest to Proscenium a/b, tzw. „Großes Proscenium“, arkusz: 64 cm x 68 cm. Por. Donhofer, Norbert: *Papiertheater Die Sammlung Anna Feja Seitler und Heino Seitler*, Franz Deuticke Verlagsgesellschaft m. b. H. Buchhandlung und Antiquariat, Helferstorferstraße 4, 1010 Wien 1992, s. IX; Zwiauer, Herbert: *PapierTheater Bühnenwelt en miniature*, Herold Verlag, Wien 1987, s. 61.

⁸⁹ Por. Garde, Georg: *Theatergeschichte im Spiegel der Kindertheater; Eine Studie in populärer Grafik*, Borgens Forlag, Copenhagen 1971, s. 21. Portal ten zdobi teatr papierowy (44,5 cm x 40,5 cm x 35 cm), który przechowuje Münchner Stadtmuseum, Nr. Inv. 35717.

⁹⁰ Por. Donhofer, Norbert: *Papiertheater Die Sammlung Anna Feja Seitler und Heino Seitler*, Franz Deuticke Verlagsgesellschaft m. b. H. Buchhandlung und Antiquariat, Helferstorferstraße 4, 1010 Wien, s. 34, i Zwiauer, Herbert: *PapierTheater Bühnenwelt en miniature*, Herold Verlag, Wien 1987, s. 10.

⁹¹ Arkusz z tym portalem ma wymiary: 56 cm x 84 cm. Za: Donhofer, Norbert: *Papiertheater Die Sammlung Anna Feja Seitler und Heino Seitler*, Franz Deuticke Verlagsgesellschaft m. b. H. Buchhandlung und Antiquariat, Helferstorferstraße 4, 1010 Wien, s. 34.

⁹² Arkusz z tym portalem ma wymiary: 56 cm x 84 cm. Za: Donhofer, Norbert: *Papiertheater Die Sammlung Anna Feja Seitler und Heino Seitler*, Franz Deuticke Verlagsgesellschaft m. b. H. Buchhandlung und Antiquariat, Helferstorferstraße 4, 1010 Wien, s. 34.

⁹³ Wielkość portalu: 72,5 cm x 77 cm.

⁹⁴ Palla, ae (łać.): bardzo szeroka i obfita w fałdy szata w formie zarzutki.

⁹⁵ Por. Fig. 24 [in:] Forster, Kurt W.: *Day at the Office, Night at the Opera with Karl Friedrich Schinkel*, <https://www.cca.qc.ca/cca.media/files/1489/1390/Mellon10-KWF.pdf>, [dostęp: 2023-03-01].

⁹⁶ Por. Słowacki, Juliusz: *Dziennik niektórych dni życia mego*, Antologia zapisów dziuryszowych, pomysły i opracowanie Marek Troszyński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2019, s. 133.

⁹⁷ Goethe, Johann Wolfgang: *Cestius-Piramide, Grabmonument des Gaius Cestius Epulo*, grafit, piórko i pędzel na papierze ze śladami uwydatnienia białą, 13,6 cm x 38 cm, (rok 1788), w zbiorach: Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv.-Nr. GG z/0717.

⁹⁸ Fot. [w:] Słowacki, Juliusz: *Dziennik niektórych dni życia mego*, Antologia zapisów dziuryszowych, pomysły i opracowanie Marek Troszyński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2019, s. 125.

⁹⁹ Z listu Juliusza Słowackiego do matki z 17 lutego 1837, [w:] Słowacki, Juliusz: *Listy do matki*, Opracowała Zofia Krzyżanowska, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich Wydawnictwo, Wrocław / Warszawa / Kraków / Gdańsk / Łódź 1987, s. 247.

¹⁰⁰ *L'enfant prodigue*, operę w pięciu aktach z baletem po raz pierwszy wystawiono w Paryżu 6 grudnia 1850 roku. *Encyklopedia Muzyczna PWM, ab*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979, s. 89.

¹⁰¹ Arkusz z prospektem do dekoracji świątynia lzydy przechowuje Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze (Inventarnummer: SZ1113/1). Fotografia i więcej informacji: <https://objektkatalog.gnm.de/objekt/SZ1113%2F1> [dostęp: 2023-03-04].

¹⁰² Arkusz z przecięciem do dekoracji: Miasto Memphis (Nr. 56) przechowuje Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze (Inventarnummer: SZ1112/2). Fotografia przecięcia i więcej informacji: <https://objektkatalog.gnm.de/objekt/SZ1112%2F2> [dostęp: 2023-03-05]. Herbert Zwiauer podawał, że Trentsensky Verlag był jednym z pierwszych wydawnictw, które zastosowały przecięcia na scenach teatrów papierowych. Por. Zwiauer, Herbert: *PapierTheater Bühnenwelt en miniature*, Herold Verlag, Wien 1987, s. 33.

¹⁰³ Twórcą tej okładki (XI/1902) był oddany manierze secesji Edward Okuń (1872-1945).

¹⁰⁴ Sezonu 1904/1905. Por. Baldwin, Peter: *Toy Theatres of the World*, A. Zwemmer Ltd, London 1992, s. 125.

¹⁰⁵ *Les Jouets Illustres: świetne zabawki*.

¹⁰⁶ „jednocześnie zabawkę i journal”.

¹⁰⁷ „Zabawny, edukujący, artystyczny”. Za: Baldwin, Peter: *Toy Theatres of the World*, A. Zwemmer Ltd, London 1992, s. 125.

¹⁰⁸ Roithner & Co Fabrik: *Proszenium*, litografia kolorowa, drewno, karton, metal, ca. 55 cm x 55,7 cm, w: Puppentheatersammlung, Staatliche Sammlungen Dresden, Inv. Nr. 21818,2.

¹⁰⁹ Aulos – instrument piszczalkowy popularny w starożytnej Grecji. Por. Słownik wyrazów obcych PWN, Warszawa 1972, s. 58.



126. { VERLAG v. C. BURCKARDT'S NACHF., WEISSENBURG (ALZACJA):
N° 1 Rideau Vorhang Curtain Cortina Cortina }

B(5).

O KURTYNIE



127. { HOCKNEY, DAVID: ŻELAZNA KURTyna W WIENER STAATSOPER, SEZON 2012/2013 }

EKSKURS: „Żelazna kurtyna”

Kurtyna przeciwpożarowa, zwana żelazną, nawet wśród najbardziej postępowych artystów teatru z poprzedniego stulecia nie miała przeciwników, całkiem inaczej niż kurtyna główna, skazana przez czas jakiś na wygnanie. Spora część teatralu ucieszyła się, kiedy zasłona powróciła z banicji i pełni swą służbę w czołowych teatrach po obu stronach Atlantyku. Od roku 1998 ważąca szesnaście ton żelazna kurtyna w Wiener Staatsoper na zlecenie międzynarodowego jury w ramach inicjatywy *museum in progress* malowana jest co sezon przez innego artystę. Tak ozdobioną żelazną kurtynę widzowie mogą oglądać, opuszczaną z uwagi na bezpieczeństwo, w każdej przerwie spektaklu. Na kolejne sezony tę żelazną kurtynę malowali między innymi: Richard Hamilton (2001/2002), Giulio Paolini (2002/2003), Jeff Koons (2007/2008), Cy Twombly (2010/2011), Martha Jungwirth (2019/2020). Pomysł jest nawiązaniem do liczącej sobie ponad trzysta lat tradycji malowania kurtyn.

David Hockney, mającego upodobanie do zasłon i draperii, zapewne cieszyło zaproszenie do ozdobienia wiedeńskiej żelaznej kurtyny, ale głównie – jak można przypuszczać – radował go utrzymany w różach, oranżach i niebieskościach, mierzący 176 metrów kwadratowych obraz jego autorstwa na żelaznej kurtynie opery, pokazywany publiczności w sezonie 2012/2013. Malowidło przeniesione zostało z iPada, na którym artysta je sporządził. Obraz na żelaznej kurtynie przedstawia scenę teatralną! Scenę, jaką malarz nie tylko akceptował, ale lubił, czyli tak zwaną scenę pudełkową (fot. 127). Za deskami proscenium, zaopatrzonego w typowe dawniej dla scen *all'italiana* osłony świateł dolnej rampy, widać poły rozsuniętej kurtyny, które układają się w fałdy i pozwalają spojrzeć w głąb przestrzeni scenicznej. Jej środek zajmuje czerwony kubek namalowany w perspektywie rozbieżnej, co łatwo daje się przedstawić na powierzchni, a znacznie trudniej – jeśli w ogóle – w przestrzeni sceny „pudełkowej”. Na kubku znajduje się obiekt, który mógłby kojarzyć się lubiącym słodczyce mieszkańcom Wiednia z ciastem albo tortem. Na „cieście” artysta umieścił trójwymiarowe litery tworzące wyraz: „WIEN”. Zaś na szkarłatnym kubku brytyjski „dekorator” postawił napis: Musik. Całość układa się w tytuł: *Wien Musik*.¹

Kurtyna wolno
W górę się wznosi.
O, cudowności,
teatralności!²

Noc odchodzi, ale na niebie widać jeszcze księżyc. W wersji nowszej przedstawiony jest wschód słońca. Nieboskłon pokrywają chmury, po lewej stronie ciemne, im bliżej ku prawej, tym jaśniejsze. Najciemniejsze są te widoczne u dołu rysunku, z nich wynurzają się w locie bobasy z motylimi skrzydłami. Główna postać obrazka ma na skroni błyskający promieniami klejnot. Kolor sukni kobiety pozwala przypuszczać, że chodzi o Jutrzenkę,³ która zamierza powitać zbliżającego się Apolla, boga światła i sztuk. Wzór na sukni Jutrzenki wskazuje na nią jako na matkę gwiazd, a rozwiane: włos i szal – jako na matkę wiatrów. Powiew odślania umieszczoną w diademie na czole gwiazdę zaranną. Bobasy z motylimi skrzydłami w oddaleniu przeobrażające się w motyle przedstawiają pierwsze chwile zaranka. Aurora jako przyjaciółka muz niesie lirę Apolla. W orszaku ma Jutrzenka uskrzydłone geniusze: teatru (z maską) i poezji (z wieńcem laurowym).⁴ W sukni Jutrzenki wczepił się amerek. Wskazuje na boje Aurory na miłosnym polu. W starszej wersji rysunek otoczony jest owalnym ornamentem, a tło ma niebieskie (fot. 128). Można przypuścić, że ten obrazek umieszczony w centrum kurtyny dla teatru papierowego z oficyny J. F. Schreiber⁵ miał wyrażać przekonanie: sztuki przynoszą światło – rozjaśniając codzienność. Kurtyny dla teatrów papierowych drukowano na tkaninie⁶ (płótno, len) albo (znacznie częściej) na papierze. Na czarno-białe druki nakładano, nie tylko w tym wydawnictwie, kolory. Różne na identycznych podkładach z Jutrzenką rozłożenie tonów dopuszczało odmienną interpretację. Czerwień sukni i róż szala kobiety znajdującej się w centrum obrazka pozwalały dojrzeć w niej, na przykład, personifikację muzyki.⁷

Kurtyny tworzyły i tworzą programy teatrów. Kurtyny mogły i mogą być „kartami wizytowymi”, a nawet obrazowymi manifestami ukazującymi w plastycznym skrócie przesłania kierowników scen.

Kurtyna jest fenomenem przestrzeni gry. Aby kurtyna była skuteczna w swej funkcji, przestrzeń gry powinna spełniać dwa warunki wstępne: musi być ona albo podzielona sama w sobie, albo odgraniczona od innej fikcyjnej lub rzeczywistej przestrzeni.⁸

Przestrzeń domowych gier teatralnych i przestrzeń teatrów *all'italiana* wypełniają drugą z tych przesłanek, a po części i pierwszą.

W teatrze papierowym kurtyna była zawsze.⁹ Znakiem początku oraz nieuchronnie zbliżającego się końca (*final curtain*) spektaklu była i jest nie tylko w teatrze z papieru. Umieszczano ją w kinoteatrach, jest obecna w kinach. Występowała w filmach, w video-obrazach, w malarstwie, by przypomnieć jedynie zasłonę z *Adoracji pasterzy*, którą utrwalił na płótnie Hugo van der Goes (ok. 1430/1440-1482).¹⁰

[...] Ach ta kurtyna! [...] o szerokim zakresie problemów, które ona obejmuje, przez długi czas nie zostało napisane tak wiele, jak na przykład o nowej poezji dramatycznej, a przecież tkwi w kurtynie

tysiąc razy więcej głębokiej magii i tajemnicy teatru niż w nowej dramaturgii.¹¹

Omówione poniżej: funkcje i sposoby użycia kurtyn w ostatnich dwustu latach odnoszą się zarówno do scen wielkich teatrów państwowych, miejskich, prywatnych, jak i do scen teatrów z papieru (choć dotyczy to nie wszystkich z opisanych poniżej funkcji i sposobów, co zostanie w odpowiednich miejscach zaznaczone). Na początek, przed zajęciem się szczegółami technicznymi, wypada, dla równowagi niejako, przypomnieć niektóre z zawartych w literaturze wyznań miłosnych składanych kurtynie.

Trudno mi wypowiedzieć, jak chętnie bywam w teatrze! Już słowo „teatr” sprawia, że jestem prawie szczęśliwy... [...] Mógłbym siedzieć godzinami w bezruchu i patrzeć na zamkniętą kurtynę...¹²



128. { VERLAG J.F. SCHREIBER: *Kurtyna C* (dawna seria) ok. r. 1879, (ZA PORTALEM Z: KGL. HOF-STEINDRUKEREI U. VERLAGSHDL. HOFL. SR. MAJ. D. KÖNIGS INH. AD. ENGEL¹³ }

Wielbiciele kurtyny (otwieranej, zamykanej) jako znaku teatru iluzji, teatru ze sceną „pudełkową” byli wśród dorosłych, ale też wśród osób młodocianych, acz początki emocji związanych z kurtynami bywały czasami trudne. Jeśli rodzice prowadzali dziecko często do kościoła, a znacznie rzadziej albo wcale do teatru, to mogło ono łatwo pomylić oponę kościelną skrywającą święty wizerunek z zasłoną teatralną.

Buchnęło światło tam, gdzie wielki ołtarz. Rozsunęła się zasłona, jak ta, co w Kalwarii Zebrzydowskiej kryje obraz cudowny, na który tylko podczas podniesienia, gdy trąbią i dzwoneczki zabrzmiały, wolno pokornie

patrzeć. Przeżegnałem się i ukląknęłam. Mówią mi, żebym tego nie robił. To nie kościół, tylko teatr.¹⁴

Ziarno trafiło na podatną glebę.

Chcę to codziennie oglądać. Prowadzą mnie tam coraz częściej. Lecz to mało.¹⁵

Klamka zapadła. W chłopcu z Krakowa pasja teatralna została rozbudzona. To była sytuacja prawie jak z literatury. Inny chłopiec, tym razem bohater powieści, miał z powodu już rozwiniętej „namiętności dla sceny” wręcz kłopoty ze snem.

Gdyby mógł choć raz na tydzień ujrzeć tę salę przed rozpoczęciem przedstawienia, usłyszeć strojenie instrumentów i bodaj przez chwilę przyglądać się zapuszczonej kurtynie! Kochał bowiem w teatrze wszystko: zapach gazu, fotele, muzyków, kurtynę...¹⁶

Postacie literackie można stosunkowo łatwo nakłonić do manifestowania uczuć („kochał kurtynę”), by więc zwrócić uwagę, na dość rozpowszechnione w XVIII i XIX stuleciach przywiązanie osób z różnych warstw społecznych do kurtyny jako do znaku „teatralnych czarów”, przypomniane tu są – jako przykłady – wyznania złożone kurtynie przez osoby jak najbardziej rzeczywiste.

Kurtyny, żelazna, dwie malowane, jedna za drugą płyną w górę, tuż blisko, że prawie ręką można sięgnąć. Już przygasł żyrandol. [...] Poruszyła się ostatnia kurtyna – faldzista i purpurowa rozstąpiła się na boki. Zza niej wywiała na salę smuga świetlistego pyłu. [...] Niesytemu sercu młodości, które nie nauczyło się jeszcze wyrzekać, które nie dotknęło jeszcze twardego musu rezygnacji – zdawało się, że wszystko najpiękniejsze, najbardziej dziwne, najtkliwiej muzyczne, zostaje po tamtej zakrytej, okrutnie odciętej stronie scenicznego objawienia.¹⁷

Tak pisał o kurtynach Teatru Miejskiego we Lwowie Tymon Terlecki, krytyk i nauczyciel w PIST. Zaś dobrych sto lat wcześniej aktor, dramaturg i dyrektor teatru August Wilhelm Iffland, który w Berlinie pośród wielu innych ról grał Hetmana w sztuce Augusta von Kotzebue *Hrabia Beniowski czyli Sprzysiężenie się na Kamczatce*¹⁸ (fot. 44), wspominał dziecięcą zabawę, oddawał się jej po pierwszej wizycie w teatrze.¹⁹

Muzyka, podnoszenie się, znikanie wielkiej kurtyny wydało mi się czarnoksięstwem. [...] Na każdej firanie okiennej wypróbowałem w domu unoszenie się z szelestem magicznej zasłony i jej opuszczanie [...]. [...] Ciągałem firanki w górę i w dół potajemnie, bo wyśmiewano mnie za to, że tą zabawą chciałem odnawiać tamto czarnoksięstwo.²⁰

Małemu chłopcu z protestanckiego domu strawy duchowej dla przyjemności, która stała mu się drogą, do marzeń o „czarnoksięskim” oddziaływaniu kurtyny dostarczały nawet „biblijne opowieści Hübnera”,²¹ a głównie ich ilustracje.

Na niektórych przód obrazka tworzy rozchylona kurtyna. Te historie czytałem najchętniej ze względu na kurtynę i ze względu na wynurzające się zza niej obrazy.²²

W drugiej połowie XX wieku autor kilku malowanych dla teatru zasłon wspominał początki jednej ze swych fascynacji.

Forma kurtyny najpierw mnie zainteresowała jako motyw, a potem przyszło mi do głowy, że może być jeszcze ciekawiej, bo jest płaska [...]. Kurtyna w końcu jest dokładnie jak obraz; obraz można zdjąć z blejtramu, powiesić jak kurtynę; więc malowana kurtyna może być bardzo realna.²³

David Hockney, autor tych słów zaprojektował kilka zasłon do przedstawień dawanych w Zjednoczonym Królestwie i w Stanach Zjednoczonych. Nigdy wcześniej kurtyn nie malowało tak wielu artystów znaczących na rynku sztuki jak w ciągu XX wieku: Pablo Picasso (1881-1973), Oskar Kokoschka (1886-1980), Marc Chagall (1887-1985), Salvador Dali (1904-1989), Ernst Fuchs (1930-2015), Jörg Immendorf, Jeff Koons, Richard Hamilton. Wbrew dość rozpowszechnionemu mniemaniu kurtyny w XX stuleciu z teatru nie wypędzono bezpowrotnie, na przekór podejmowanym usiłowaniom. Zadaniem w tym fragmencie będzie okazanie, że kurtyny aż do początku obecnego stulecia pełnią swe funkcje zarówno w wielu teatrach wielkich, jak i w papierowych.

Kurtyna:

ruchoma zasłona z różnych materiałów, w rozmaitych formach, funkcjach i sposobach poruszania stosowana w budynkach oraz inscenizacjach teatralnych.

Malowanym dawniejszymi czasy kurtynom, zarówno tym z obrazami alegorycznymi, jak i tym z wysmakowanymi draperiami kres położyła w gruncie rzeczy druga wojna światowa. Znaczna ich część spłonęła po prostu w czasie walk oraz celowego niszczenia miast. Nie oznacza to wszakże, iż od tamtej pory teatry nie były zaopatrywane w kurtyny ozdobne. Zarówno nowo wznoszone budynki, jak i dawne, restaurowane w ostatnich kilkudziesięciu latach wyposażane są nie tylko w kurtyny służące bezpieczeństwu, ale też w kurtyny, których jednym z zadań jest zdobienie sali widowni. Kto wie, czy nie najbardziej spektakularną z nich jest kurtyna główna zaprojektowana przez Pae White dla Opery w Oslo otwartej w roku 2008. Pokażna zasłona powstała, jak się to ostatnimi czasy w sztukach pięknych upowszechniło,

w wyniku gestu artystki-projektodawczyni. Jej fotografia zgniecionej folii aluminiowej, jaką znają gospodynie domowe, została cyfrowo przeniesiona do maszyny tkającej. Materiałem, z którego została utkana kurtyna jest bawełna. Iluzję obiektu trójwymiarowego, cieni i załamań osiągnięto przez odpowiednie użycie koloru. Można je wręcz porównać z załamaniami szat Marii i Archanioła Gabriela z ołtarza Jana van Eycka (ok.1390-1441) z Gandawy. Powstała kurtyna główna, którą można otwierać na sposób „grecki” i „włoski”.²⁴ Iluzja aluminiowego wzornictwa jest tak doskonała, jak za barokowych czasów efekty malarstwa *trompe-l'œil*. Nowe kurtyny pojawiły się w ostatnich latach na tych między innymi scenach: Royal Opera House (Londyn), Theater des Westens (Berlin), Teatro del Liceo (Barcelona), Teatro Real (Madryt), Grand National Theatre (Pekin), Teatr Powszechny (Łódź). Są to naturalnie przykłady. Jak na obiekt w teatrze niepotrzebny kurtyna ma się w nim całkiem dobrze.

Do kurtyn używanych w teatrach od połowy XIX stulecia należą (wytłuszczonym drukiem oznaczone są kurtyny, które można spotkać w dobrze urządzonych teatrach papierowych):

kurtyna główna, zwana też przednią, ozdobną albo portalową
kurtyna antraktowa,
 kurtyna główna do konkretnej inscenizacji,
 kurtyna „jubileuszowa”,²⁵
kurtyna manewrowa,
kurtyna tylna (prospektowa),
 kurtyнки we fragmentach dekoracji,
 kurtyna akustyczna,
 półkurtyna,
 kurtyna przeciwpożarowa („żelazna”)
 kurtyna wodna,
 kurtyna świetlna
kurtyna tiulowa zwana też welonem portalu
kurtyнки w łóżach widowni.²⁶

Do wykonania wszystkich tych kurtyn używano i używa się odpowiednich materiałów. W teatrze papierowym były to karton, papier, farby, płótno lniane albo bawełna.

**Kurtyna
główna**

W kurtynę główną wyposażony jest każdy szanujący się teatr opery i baletu,²⁷ posiadał ją także prawie każdy teatr papierowy sto i dwieście lat temu. Niektóre z nich były miniaturowymi kopiami zasłon wielkich scen, jak kurtyna z Akroplem oddanym w tle, którą wydrukował



129. { AAGAARD, CARL FREDERIK: KURTYNA Z AKROPELEM, NR. 102, r. 1900²⁸ }

Alfred Jacobsen. Namalowane na niej putta z trudem próbują rozsunać na boki ogromną, w stosunku do ich wzrostu, draperię odsłaniając widok na taras z posągami. W oddaleniu daje się już widzieć Akropolis (fot. 129, 209). Taką samą kurtynę, naturalnie znacznie większą, odsłaniano (przynajmniej do lat dziewięćdziesiątych XX wieku) na początku przedstawień w teatrze królewskim w Kopenhadze.²⁹

Najważniejszą funkcją kurtyny głównej było i jest przygotowanie, usposobienie do odbioru spektaklu. Nawet mimowolne skupienie uwagi na kurtynie przed rozpoczęciem spektaklu wytwarzało i wytwarza specjalny rodzaj oczekiwania, może nawet przyjemnego napięcia, które kulminuje wraz z uniesieniem zasłony...



Manteau d'Arlequin

Warto przypomnieć, jaką funkcję pełnił w teatrach z papieru – stanowiąc ważną część wyposażenia – płaszcz Arlekina.³⁰ Za tą nazwą kryje się pożyteczny obiekt służący w wielkich i miniaturowych teatrach wielu dekoratorom oraz aranżerom widowisk. Architekt Manfred Semper (1838-1913) opisał płaszcz Arlekina w prostych słowach.

Do wyposażenia sceny należy też zawieszenie kurtyn i draperii powodujących odpowiednie obramowanie dekoracji i zamknięcie sceny od strony widowni; utworzona z bogatego obfitego układu fałdów górna część draperii nazywana jest »Manteau d'arlequin« [sic!] (płaszczem Arlekina). Części na pozór zwisające po bokach, w mowie tapicerów nazywane Chales [poprawnie: »châles« - Z.M.], zwie się tutaj [w Saksonii - Z.M.] »spodniami«.³¹

„Pozór zwisania“ części draperii zwanych nad Łabą „spodniami“ brał się stąd, że owe części, zwane w tej pracy szalami, zwykle nie wisały, a wzmocnione listwami stały w kulisach, tuż za portalem albo w pewnym od niego oddaleniu, stąd ich niemieckojęzyczna nazwa: *feststehende Gardine*³² [ustawiona na stałe zasłona]. Zarówno one jak i górne fałdy płaszcza Arlekina były często malowane na blejtramach.³³ Największa część „płaszcz” zwisała istotnie podwieszona pod górną częścią portalu sceny. Według Manfreda Sempera płaszczem Arlekina jest tylko górna część draperii. Inne zdanie w tej kwestii ma Bri Newesely.

Płaszczami Arlekina są szerokie kawałki materiału udrapowane po bokach, obramowujące wycięcie portalu.³⁴

Gdyby to objaśnienie nie było całkiem jednoznaczne, już kilka zdań wcześniej Bri Newesely nie pozostawiała żadnej wątpliwości, co miała na myśli:

[...] przy bokach portalu płaszcze Arlekina.³⁵

Leksykon pojęć filmowych opracowany na Uniwersytecie Christiana Albrechta w Kilonii godzi oba stanowiska i tak definiuje **płaszcz Arlekina**:

Nazwa prostego rodzaju ramy scenicznej do pomniejszania i powiększania otworu scenicznego w teatrze stosującym kulisy. Składała się z dwóch części bocznych (zwanych też draperiami albo kulisami), a także z odpowiedniego paludamentu jako zamknięcia u góry. Wszystkie trzy części obramowania można było poruszać oddzielnie. Mimo stałej odległości między widzom a sceną *Manteau d'Arlequin* dawał możliwość manipulowania wielkością powierzchni gry, a także proporcjami w jakich ukazywała się wysokość i szerokość przestrzeni gry. Należy on do

pochodzących z techniki scenicznej prekursorów zmiennych dystansów kamery, a też relacji szerokości do wysokości obrazu filmowego.³⁶

Przy tej definicji należałoby pozostać, zachowując dla bocznych draperii wspomnianą już nazwę: szale. Płaszcz Arlekina spełniając swą rolę w wielu teatrach papierowych potwierdza tę definicję.³⁷ Nie we wszystkich teatrach Europy i nie we wszystkich europejskich teatrach papierowych używane były stale i niezmiennie wszystkie trzy części płaszcza Arlekina. Stosownie do okoliczności zawieszana była a to jedynie część górna, a to obie boczne albo wszystkie trzy razem. Od czasu zastosowania na scenach ruchomych portali technicznych (wertykalnie przesuwanych mostów portalowych i horyzontalnie przesuwanych wież portalowych z oświetleniem), co nastąpiło w pierwszym dziesięcioleciu po Wielkiej Wojnie,³⁸ ozdobne draperie malowane na odpowiednio wyciętych: paludamencie i obu szalach³⁹ powoli łądowały w magazynach dekoracji, ale w wielu teatrach wiszą i stoją po dziś dzień spełniając swoją funkcję, bądź tylko zdobiąc portal



130. { J. SCHOLZ VERLAG, MOGUNCJA: Feststehende Gardine No. 10 }

sceny. W teatrach papierowych używane były i są bardzo często. Draperie dla miniaturowych scen były najpierw rysowane na kamieniu litograficznym, potem drukowane, ręcznie kolorowane, wycinane i wzmacniane kartonem, a nieraz dodatkowo listewkami. Zazwyczaj na arkuszu oprócz płaszcza Arlekina umieszczano kilka „ruchomych dekoracji“, by należycie wykorzystać całą przestrzeń karty do druku. Ciekawy wydaje się arkusz z wydawnictwa Jos. Scholz (fot. 130), na którym oprócz płaszcza Arlekina podzielonego na dwie symetryczne części wydrukowano budkę suflera i „afisze teatralne”.

Pomysł na wykonanie płaszcza Arlekina domowym sposobem podsunął Max Eickmeyer.

[...] Portale mają czasem nieco za duże okna sceniczne. Dlatego przed przyklejeniem takiego portalu do grubego kartonu, a następnie wycięciem go, upewnij się, czy okno nie jest zbyt duże, a jeśli tak, to wycina się z arkusza z kurtyną, lub ze specjalnie do tego celu wydane arkusza z ruchomymi elementami kurtyny pasujące jej części i wkleja je odpowiednio w zbyt duże wycięcie w portalu, aby zachować otwór sceny 28:40 cm (lub 24:32 cm) określony na planie sceny. Ten otwór sceny powinien być zachowany w każdych okolicznościach, ponieważ został wypróbowany w praktyce i jeśli dekoracje są ustawione prawidłowo, ten wystarczający otwór nie pozwala widzom siedzącym z boku dojrzeć prześwitów [między kulisami – Z. M.].⁴⁰

Verlag J.F. Schreiber miał w programie jeden płaszcz Arlekina w dwóch wersjach, dla „dużego teatru” i dla „małego teatru”. Obie wersje, w kolorze czerwonym ręcznie nakładanym albo nadrukowywanym, wykonywane były od roku 1880.⁴¹ U dołu szali przyciągał uwagę ornament i frędzle w tonach czerwieni. Wszystkie trzy części zdobione były sznurem z chwostem. Prócz osobnych arkuszy z płaszczem Arlekina na obu kurtynach głównych oraz antraktowych wydawnictwa Schreibera, a także innych wydawców nadrukowywano uzupełnienia, dodatki, rozwinięcia niejako płaszcza Arlekina w różnych wariantach. Te arkusze były przeznaczone dla „dyrektorów” papierowych scen nie przywiązujących nadmiernej wagi do iluzji tworzonych w ich teatrach. Płaszcz Arlekina zniknął w tym wypadku po uniesieniu kurtyny wraz z nią w nadsceniu i nie wypełniał swej podstawowej funkcji. By temu kłopotowi choć w ograniczony, niepełny sposób zaradzić wydawca z Esslingen drukował **płaszcz Arlekina** jako część (uzupełnienie, dodatek) wielu ze swych portalu.⁴² Podobnie czynili inni wydawcy.⁴³ Ponieważ płaszcze były „połączone” z portalami, mogły je wprawdzie zdobić, ale jedynie po części wypełniały swoje **podstawowe zadanie**, czyli „**manipulowanie wielkością powierzchni gry, a także proporcjami w jakich ukazywała się wysokość i szerokość przestrzeni gry**”. Berlińska Papierhandlung G. Honrath około roku 1910 oferowała sześć różnych płaszczy Arlekina w dwóch kolorach (czerwień, róż) i ośmiu wymiarach nadających się do użycia przy wielu portalach różnych wydawców.⁴⁴ Płaszcz No. 500⁴⁵ z wydawnictwa Jos. Scholz pasował do portalu No. 7 i No. 11 (Urania) z tego wydawnictwa. W informacji na arkuszu podawano, że płaszcz ten jest odpowiedni również dla portalu 301 z wydawnictwa J. F. Schreiber, ale handel Pana Honratha w katalogu takiej kombinacji nie wymieniał. Podobnie jak na innych arkuszach z płaszczem Arlekina także na tym arkuszu (fot. 130) wykorzystano przestrzeń umieszczając na nim „afisze teatralne”. Są wśród nich między innymi zapowiedzi ze spisem postaci do sztuk: *Der fliegende Holländer*,⁴⁶ *Oberon*, ale też do *Rotkäppchen*, *Der gestiefelte Kater*. Można było te afisze po wydrukowaniu i wycięciu umieszczać na przeznaczonych dla nich miejscach na portalu sceny tego samego wydawcy (fot. 142).

PRZYPISY DO CZĘŚCI B (5)

¹ Wyimek z tekstu *David Hockney – scenograf*, „Didaskalia”, 2017, nr 141, s. 93 – 102.

² Gałczyński, Konstanty Ildelfons: *Chryzostoma Bulwecia podróż do Ciemnogrodu*, [w:] *Strofy o teatrze*, antologia, wybór, opracowanie i posłowie: Katarzyna Madoń i Piotr Mitzner, Iskry, Warszawa 1982, s. 133.

³ Taką interpretację podsuwał Anthony Denning [w:] Pflüger, Kurt / Herbst, Helmut: *Schreibers Kindertheater*, Eine Monographie, Verlag Renate Raecke, Pinneberg 1986, s. 36.

⁴ Oba geniusze na kurtynie towarzyszące Jutrzence mogłyby wskazywać na nadciągający dzień z nieznanym jeszcze działaniem Apolla, nowym widowiskiem teatralnym albo wręcz „teatrem jutra (?)”.

Jutro to przede wszystkim światło. W różnie brzmiących językach europejskich (jutro, *tomorrow*, *Morgen*, *demain*) zakodowane jest – co łatwo sprawdzić w rozlicznych słownikach etymologicznych – prymarne doświadczenie czasu zanikającego w niezmiennej ciemności i przybywającego na nowo wraz ze świtem, jutrenką, blaskiem wschodzącego słońca lub wcześniej nawet – o brzasku – gwiazdy zarannej. Bohdziewicz, Janusz: *Pochwała nieciągłości, czyli re-kreacja*, „Konteksty” 2022 rok LXXVI, nr 1–2, s. 170.

⁵ Wydawnictwo J. F. Schreiber, rok 1878, litografia kolorowa na papierze, 36 cm (wys.) x 43,2 cm (szer.), druk posiada w swych zbiorach Deutsches Historisches Museum w Berlinie (Inventarnummer: AK 93/259.4). Kurtyna z Aurorą ma znaki „C” i „403”. „C” to oznaczenie większej wersji, a „403” - mniejszej wersji zarówno w starszym (r. 1879, 1878) jak i w nowszym (r. 1889, 1887) wydaniu tej kurtyny. W broszurach z tekstami była określana jako „kurtyna z obrazem”, w katalogach: „kurtyna główna czerwona”.

⁶ Egzemplarz omawianej kurtyny z oficyny J. F. Schreiber wydrukowanej na materiale (43 cm x 53,8 cm) przechowywany jest w: Papiertheatersammlung Walter Röhler, Insitut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt.

⁷ Tak Irene Haberland interpretowała postać kobiecą narysowaną w centrum owej kurtyny w katalogu wystawy w Baden-Baden. (IH) [Haberland, Irene]: *Theater im Wohnzimmer*, [in:] *Schein oder Sein Der Bürger auf der Bühne des 19. Jahrhunderts*, Haberland, Irene / Winzen, Matthias (Hrsg.): *Schein oder Sein Der Bürger auf der Bühne des 19. Jahrhunderts*, Katalog der Ausstellung 30. März bis 8. September 2019, Museum für Kunst und Technik des 19. Jahrhunderts, Baden-Baden, ATHENA-Verlag, D-46047 Oberhausen 2019, s. 137.

⁸ Der Vorhang ist ein Phänomen des Spielraums. Für den Spielraum gelten zwei Voraussetzungen, damit ein Vorhang funktional wirksam werden kann: Er muß entweder in sich geteilt sein oder gegenüber einem anderen fiktiven oder realen Raum abgegrenzt werden. Radke-Stegh, Marlis: *Der Theatervorhang. Ursprung, Geschichte, Funktion*, Meisenheim a. Gl. : Hain, 1978, s. 370.

⁹ Do nielicznych wyjątków można zaliczyć teatry papierowe powstałe na początku tego wieku. Zob. w tej pracy część E.

¹⁰ Hugo van der Goes: *Die Geburt Christi* (jak obraz oficjalnie w muzeum jest nazywany), ok. r. 1480, Staatliche Museen zu Berlin, w: Gemäldegalerie.

¹¹ ... der Vorhang! [...] über den weiten Probleme-Komplex, den er einschließt, wird lange nicht so viel geschrieben, wie etwa über die neue Dramendichtung, und doch steckt in ihm tausendmal mehr von Theaters tiefem Zauber und Geheimnis als in dieser. Polgar, Alfred: *Das Zeichen zum Beginn, der Vorhang und überhaupt*, [in:] idem: *Kleine Schriften*, Band 6, Theater II, herausgegeben von Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Ulrich Weinzierl, Rowohlt Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg 1986, s. 43.

¹² Ich kann gar nicht sagen, wie gerne ich im Theater bin! Schon das Wort „Theater“ macht mich geradezu glücklich ... [...] Ich könnte stundenlang stillsitzen und den geschlossenen Vorhang ansehen... Mann, Thomas: *Buddenbrooks Verfall einer Familie*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am main 2012, s. 286. Tłumaczenie z początku lat pięćdziesiątych poprzedniego stulecia przedstawia się następująco:

Nie potrafię wcale wypowiedzieć, jak lubię teatr! Już sam wyraz „teatr” uszczęśliwia mnie po prostu. [...] Mógłbym siedzieć godzinami i patrzeć na kurtynę... Mann, Tomasz: *Buddenbrookowie, Dzieje upadku rodziny*, Z upoważnienia autora tłumaczyła z języka niemieckiego Ewa Librowiczowa, t. I, „Książka i Wiedza”, Warszawa 1951, s. 214 - 215.

¹³ Portal wycięty z kolorowej litografii, bez numeru, ok. r. 1880, w zbiorach: Stiftung Stadtmuseum Berlin, Nr. Inven. TA 97/20 SD.

¹⁴ Schiller, Leon: *Jerzemu Leszczyńskiemu*, [w:] idem: *Droga przez teatr 1924 – 1939*, Opracował Jerzy Timoszewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy 1983, s. 197.

¹⁵ Ibidem, s. 197.

¹⁶ Mann, Tomasz: *Buddenbrookowie, Dzieje upadku rodziny*, Z upoważnienia autora tłumaczyła z języka niemieckiego Ewa Librowiczowa, t. II, „Książka i Wiedza”, Warszawa 1951, s. 116 - 117.

¹⁷ Terlecki, Tymon: *Wczesne urzeczenia*, [w:] idem: *Rzeczy teatralne*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984, s. 7 – 8.

¹⁸ Kotzebue, August von: *Hrabia Beniowski czyli Sprzysiężenie się na Kamczatce*, Drama w 5 Aktach z Niemieckiego P. de Koebue na Polski język przełożona przez Kamińskiego [Jana Nepomucena Kamińskiego (1777-1855)].

¹⁹ Było to, jak napisał w swych wspomnieniach August Wilhelm Iffland, najprawdopodobniej w roku 1765, a spektakl, który oglądał to zapewne widowisko według sztuki *Chory z urojenia*. Iffland, August Wilhelm: *Ueber meine theatralische Laufbahn*, Reprinted with the permission of B. Behr's Verlags GmbH, Hamburg by KRAUS REPRINT, A Division of KRAUS-THOMSON ORGANIZATION LIMITED, Nendeln / Liechtenstein 1968, s. 4 i 5.

²⁰ Die Musik, das Hinaufrollen, das Verschwinden des großen Vorhanges dünkte mich eine Zauberey. [...] An jedem Fenstervorhange probierte ich zu Hause das Hinaufrauschen der Zauberdecke und das Herabsenken [...]. [...] Ich zog heimlich die Fenstervorhänge auf und nieder, weil man mich auslachte, daß ich mit diesem Spielwerke den Zauber wieder herstellen wollte. Iffland, August Wilhelm: *Ueber meine theatralische Laufbahn*, Reprinted with the permission of B. Behr's Verlags GmbH, Hamburg by KRAUS REPRINT, A Division of KRAUS-THOMSON ORGANIZATION LIMITED, Nendeln / Liechtenstein 1968, s. 4 i 5 - 6.

²¹ Johann Hübner (1668-1731) był nauczycielem, autorem podręczników szkolnych, a także zbioru opowieści ze Starego i Nowego Testamentu dla dzieci i młodzieży wychowywanych w duchu protestantyzmu: *Johann Hübners hundert und zwey auserlesene biblische Historien aus dem alten und neuen Testamente. Der Jugend zum Besten abgefasset, nebst einer Vorrede eines hochehrwuerdigen Ministern der Stadt Hamburg*.

²² Auf einigen macht ein zurückgeschlagener Vorhang den Vordertheil des Bildes aus. Diese Geschichten las ich um des Vorhanges und um der Bilder willen, die daran sich reiheten, am liebsten. Iffland, August Wilhelm: *Ueber meine theatralische Laufbahn*, Reprinted with the permission of B. Behr's Verlags GmbH, Hamburg by KRAUS REPRINT, A Division of KRAUS-THOMSON ORGANIZATION LIMITED, Nendeln / Liechtenstein 1968, s. 7.

²³ The form of the curtain first made me interested in it as a subject, and then it dawned on me that it could be even more interesting because it was *flat* [...]. A curtain, after all, is exactly like a painting; you can take a painting off a stretcher, hang it up like a curtain; so a painted curtain could be very real [Hockney, David: *David Hockney by David Hockney. My*

Early Years, wydawca: Nokos Stangos, Thames & Hudson, London / New York 1976, s. 89.

²⁴ Wążącą 500 kg kurtynę o wymiarach 22,65 m x 11,00 m wykonała niemiecka firma Gerriets z Umkirch. Więcej informacji można znaleźć pod <http://www.gerriets.com/de/>.

²⁵ Termin przejęty od Susanne Fischer-Kauer.

Pod pojęciem „kurtyna jubileuszowa” rozumie się te (malowane) kurtyny teatralne, które z okazji szczególnego wydarzenia, takiego jak jubileusz, urodziny lub imieniny władcy lub ważne święto (otwarcie lub jubileusz jakiegoś teatru) pokazywano po raz pierwszy, a następnie jako kurtyny główne lub antraktowe i kurtyny na finał były przeważnie w ciągłym użyciu. Unter dem Begriff »Jubiläumsvorhang« werden jene (bemalten) Theatervorhänge gefasst, die anlässlich eines besonderen Ereignisses, wie Thronjubiläum, Geburtstag oder Namenstag eines Herrschers oder einer bedeutenden Feier (Eröffnung oder Jubiläum eines Theaters) erstmals gezeigt wurden und danach als Haupt- bzw. Zwischenakts- und Schlussvorhänge meist dauerhaft im Einsatz waren. Fischer-Kauer, Susanne: *Wiener Theatervorhänge Repräsentation, Kunstdiskurs und kulturelles Selbstverständnis um 1800*, Walter de Gruyter GmbH, Berlin / Boston 2020, s. 396.

²⁶ Trzeba już tu zaznaczyć, że w wypadku teatrów papierowych o kurtynkach w lożach może być mowa jedynie jako o rysowanych, rytowanych, malowanych zasłonkach łóż prosceniowych i portalowych. Warto zauważyć, że ku końcowi XVIII stulecia kurtynki w lożach teatrów francuskich zastąpiło *rouleau*. Pociągając z sznurek można było owo *rouleau* opuścić niczym kurtynę zasłaniając otwór łoży, by w rezultacie samemu nie być widocznym, ale by móc (jeśli pojawiała się taka potrzeba) przypatrywać się akcji scenicznej.

²⁷ Ramy tej pracy nie pozwalają na spisanie choćby rysu do historii kurtyn. Jeśli idzie o pojawienie się kurtyny głównej zasłaniającej scenę warto przypomnieć uwagi Marlis Radke-Stegh na ten temat.

Architekci-malarze [na początku XVI wieku - Z.M.] po raz pierwszy we Włoszech uformowali obraz rzeczywistej przestrzeni według zasad perspektywy. Dekoracja sceniczna stała się „obrazem” w najprostszym tego słowa znaczeniu, symulując większą głębię i rozległość, niż mogła objąć rzeczywista przestrzeń. [...] Udana przestrzeń wymagała kurtyny-obrazu, która otwierała się na początku spektaklu, by zaskoczyć publiczność. Często sama stawała się obrazem odwołującym się do aktualnych wydarzeń lub miejsca przedstawienia. Ta zasłona-obraz mogła wisieć przed powierzchnią obszarem gry i być identyczna z zasłoną główną. Ale jej zadanie spełniło się wraz z odsłonięciem obrazu perspektywicznego, rzeczywista powierzchnia gry nie wymagała - jeszcze - zasłony. Ponieważ nie da się określić, gdzie dokładnie znajdowała się kurtyna w pierwszej połowie XVI wieku, ze względu na nieliczne informacje, możemy tu mówić o „kurtynie głównej”. Po połowie stulecia zapanowała nowa koncepcja przedstawiania przestrzeni na scenie. Manierizm od roku około 1550 do roku 1610 usiłował objąć ująć cały obszar gry w scenie-obrazie. Gra nie powinna już toczyć się przed reliefową architekturą ramy o prostych kątach, ale pośrodku tej architektury. Scena-obraz rozciągała się teraz organicznie od pierwszego planu do ła. Przy takim kształcie sceny dominowała prawdziwa kurtyna główna, która wisiała przed sceną i oddzielała iluzjonistyczny świat gry od realnej przestrzeni widowni. To nie przypadek, że właśnie w tej epoce wieści o kurtynie przedniej mnożą się.

Malerarchitekten formten erstmals [am Anfang des 16. Jahrhunderts – Z. M.] in Italien ein Bild des realen Raumes nach den Regeln der Perspektive. Die Bühnendekoration wurde im reinsten Sinne „Bild“, täuschte eine größere Tiefe und Weite vor, als der eigentliche Raum umfassen konnte. [...] Der Vorgetäuschte Raum erforderte einen Bildvorhang, der sich zu Beginn der Vorstellung öffnete, um das Publikum zu überraschen. Häufig wurde er selbst zu einem Bild, das auf aktuelle Ereignisse oder den Ort der Aufführung Bezug nahm. Dieser Bildvorhang konnte vor der Spielfläche hängen und mit dem Hauptvorhang identisch sein. Doch war seine Aufgabe mit der Enthüllung des Perspektivbildes erfüllt, die eigentliche Spielfläche bedurfte – noch – keines Vorhanges. Da es auf Grund spärlicher Angaben unmöglich ist, festzustellen, wo der Vorhang in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts seinen genauen Platz hatte, kann hier von einem „Hauptvorhang“ gesprochen werden. Nach der Jahrhundertmitte setzte sich eine neue Auffassung von der Raumdarstellung auf der Bühne durch. Der Manierismus von etwa 1550 bis 1610 war bestrebt, die gesamte Spielfläche in die Bildbühne einzubeziehen. Das Spiel sollte nicht mehr vor einer Winkelrahmen-Reliefarchitektur stattfinden, sondern inmitten dieser Architektur. Die Bildbühne erstreckte sich jetzt organisch vom Vordergrund bis in den Hintergrund. Mit dieser

Bühnenform setzte sich der echte Hauptvorhang durch, der vor der Bühne hing und die illusionistische Welt des Spiels von der realen Raum der Zuschauer trennte. Es ist kein Zufall, daß sich gerade in dieser Epoche die Nachrichten über den Vordervorhang häufen. Radke-Stegh, Marlis: *Der Theatervorhang. Ursprung, Geschichte, Funktion*, Meisenheim a. Gl. : Hain, 1978, s. 195 - 196.

²⁸ Papier, chromolitografia, 34 cm x 33,8 cm; arkusz z tą kurtyną przechowują Staatliche Sammlungen Dresden, Inventarnummer 679a.

²⁹ Por. Høeg, Peter: *Es ist nichts, nur Papier, und doch ist es die ganze Welt*, [in:] Weiler-Streichsbier, Doris (Hg): *Es ist nichts, nur Papier, und doch ist es die ganze Welt*, Katalog zur Ausstellung im Landesmuseum Oldenburg vom 6. September 1998 bis 28. Februar 1999, Littmann-Verlag, Oldenburg 1998, s. 99.

³⁰ Uwagę pań piszących o nim po polsku *manteau d'Arlequin* przyciągał ozdobnością.

Stałym elementem dekoracyjnym stał się tzw. płaszcz Arlekina – dekoracja górnej części i boków ramy scenicznej naśladująca bogatą draperię. Kuczyńska, Agnieszka: *Malowane kurtyny teatralne Henryka Siemiradzkiego*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2010, s. 27.

Bożena Frankowska podała dwie informacje:

Płaszcz Arlekina, manteau d'Arlequin, rodzaj kurtyny teatralnej. Ma kształt zasłony rozciętej w połowie, jej boki są na stałe podpięte i zwisają do podłogi.

W innym miejscu tej samej pracy napisała:

K. [...] rozsuwano [...] na boki (rozcięta w połowie), równocześnie jej krańce unosząc ku górze (k. francuska), by harmonizowały z ozdobnym upięciem nad górną częścią portalu zw. Płaszczem Arlekina (Manteau d'Arlequin). Frankowska, Bożena: *Encyklopedia teatru polskiego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 327 i 233.

Płaszcz ten był również „ozdobnym upięciem”, ale przede wszystkim zakrywał prześwity między portalem scenicznym (zamocowanym na stałe) i portalem technicznym (od pewnego czasu w niektórych teatrach ruchomym), a kulisami; pozwalał też regulować proporcje w jakich ukazywała się widzom szerokość i wysokość otworu scenicznego i to była – należy przypomnieć – jego podstawowa funkcja.

³¹ Zur Ausstattung der Bühne gehören auch die den Abschluß gegen den Zuschauerraum und die angemessene Einrahmung des Bühnenbildes bewirkenden Vorhänge und Draperien angefügt, derer oberer in reichem Faltenwurfe gebildeter Teil mit dem Namen »Manteau d'arlequin« [sic!] (Harlekinsmantel) bezeichnet wird. Die scheinbar an den Seiten herabhängenden, in der Tapeziersprache Chales genannten Teile nennt man hier die »Hosen«. Semper, Manfred: *Theater im Handbuch der Architektur*, IV Teil, 6 Halbband, Heft 5, Stuttgart 1904, s. 283, cyt. za: Bachler, Karl: *Gemalte Vorhänge in Deutschland und Österreich*, Verlag F. Bruckmann KG, München 1972, s. 129.

³² Tej nazwy używano w wydawnictwie Jos. Scholz. Oficyna J. F. Schreiber posługiwała się nazwą *Rahmengardine* [zasłona ramy], Nr. 429 (mała) i Nr. 28 (duża).

³³ Blejtram, [...] W teatrze element dekoracji stojącej, w postaci drewnianej ramy, obitej malowaną tkaniną. Szereg b., odpowiednio sprzężonych i zamkniętych w głębi malowanym płótnem (prospektem), tworzył kompletną dekorację sceny, która mogła być mechanicznie wymieniana [...]. Frankowska, Bożena: *Encyklopedia teatru polskiego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 45.

³⁴ Harlekinmäntel sind seitlich drapierte Stoffbahnen, die den Portalausschnitt einrahmen. Newesely, Bri: *Das Bühnenportal im Theater der Gegenwart. Fokussierung des Spielens – Distanzierung des Zuschauens*, Genehmigte Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades Doktorin der Ingenieurwissenschaften – Dr. Ing. – von der Technischen Universität Berlin Fakultät VI – Planen Bauen Umwelt, Berlin 2008, s. 113.

³⁵ [...] an den Portalseiten die Harlekinmäntel. Newesely, Bri: *Das Bühnenportal im Theater der Gegenwart. Fokussierung des Spielens – Distanzierung des Zuschauens*, Genehmigte Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades Doktorin der Ingenieurwissenschaften – Dr. Ing. – von der Technischen Universität Berlin Fakultät VI – Planen Bauen Umwelt, Berlin 2008, s. 111.

³⁶ Bezeichnung einer einfachen Art von Bühnenrahmen zum Verkleinern oder Vergrößern der Bühnenöffnung im Kulissentheater. Er bestand aus zwei Seitenteilen (auch Draperien oder Kulissen genannt) sowie aus einer entsprechenden Soffitte als oberem Abschluss. Die drei Rahmenteile waren einzeln zu bewegen. Trotz der fixen Distanz zwischen Zuschauer und Bühne gab der *Manteau d'Arlequin* eine Möglichkeit, die Größe der Spielfläche sowie das Seitenverhältnis, in dem der Spielraum erschien, zu manipulieren. Er gehört zu den bühnentechnischen Vorläufern der im Film veränderlichen Kameradistanzen sowie des Seitenverhältnisses. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2817>, [dostęp: 2021-10-13].

³⁷ Płaszcz Arlekina w teatrach papierowych na niemieckim obszarze językowym nazywano: *Gardine* (firana, kurtyna, zasłona), *Rahmengardine* (firana obramowania) albo *innere Gardine* (wewnętrzna zasłona, wewnętrzna kurtyna).

³⁸ Tu mowa o ruchomych portalach technicznych w Niemczech. Dwa patenty (DRP 359282 i DRP 428574) z roku 1923 strzegły prawa do urządzeń technicznych wprawiających w ruch portal sceniczny.

W Staatstheater w Schwerinie do 1928 r. boczne wystąpienie portalu składało się z wieży stałej i wieży poruszanej na wózkach kulis. Most oświetleniowy był podnoszony i opuszczany za pomocą ręcznej wciągarki. Od strony widowni ruchome powierzchnie pokryto czarnym aksamitem, który przylegał dostosowując się do każdej szerokiej lub wąskiej pozycji [ramy scenicznej – Z. M.] i pochłaniał światło rozpraszające się z kanału orkiestry. Im Staatstheater Schwerin bestand bis 1928 die Seitenabdeckung des Portals aus je einem festen und einem auf Kulissenwagen beweglichen Turm. Die Beleuchtungsbrücke wurde durch eine Handwinde gehoben und abgesenkt. Aus der Sicht des Zuschauerraumes waren die beweglichen Flächen mit schwarzem Samt verkleidet, der sich jeder weiten oder engen Stellung anschmiegte und das Steuerricht aus dem Orchesterraum absorbierte. Newesely, Bri: *Das Bühnenportal im Theater der Gegenwart Fokussierung des Spielens – Distanzierung des Zuschauens*, Genehmigte Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades Doktorin der Ingenieurwissenschaften – Dr. Ing. – von der Technischen Universität Berlin Fakultät VI – Planen Bauen Umwelt, Berlin 2008, s. 107.

³⁹ Do płaszcza (Arlekina) bardziej niż „draperia” pasuje „szal”.

⁴⁰ [...] Proszenien haben manchmal etwas zu große Bühnenausschnitte. Bevor man daher ein solches Proszenium auf dicken Kartonklebt und es dann ausschneidet, sehe man nach, ob der Ausschnitt nicht zu groß ist, und wenn das der Fall ist, schneide man von einem Vorhangbogen oder einem eigens zu dem Zweck erschienenen Versetzstückbogen mit Vorhangteilen, passende Vorhangteile aus und klebe sie entsprechend in die zu große Oeffnung im Proszenium, damit die auf dem Bühnenplan angegebene Bühnenöffnung von 28 : 40 cm (bzw. 24 : 32 cm) eingehalten wird. Man wolle diese Bühnenöffnung unter allen Umständen einhalten, da sie praktisch erprobt ist und bei genügender Oeffnung doch den seitlich sitzenden Zuschauern bei richtiger Auffstellung der Dekorationen keine Durchsichten zeigt. Eickmeyer, Max: *Das Kindertheater, sein Bau und seine Einrichtung*, Verlag von J. F. Schreiber, Esslingen / München o. J. [ok. r. 1905], s. 18.

⁴¹ Różniły się jedynie tym, że górna część płaszcza dla teatru małego była przycięta po bokach. Części boczne były identyczne w obu wersjach. Dla właściwego wykorzystania miejsca na arkuszu z płaszczem dla teatru dużego umieszczone były: ferm do dekoracji „las”, małe drzewo i polny mur łączący się z płótnem; zaś z płaszczem dla teatru małego drukowany był tylko skrócony ferm do „lasu”. Pflüger, Kurt / Herbst, Helmut: *Schreibers Kindertheater. Eine Monographie*, Verlag Renate Raecke, Pinnenberg 1986, s. 38 i 206.

⁴² W J. F. Schreiber Verlag były to portale: a/b (wczesne wydanie, bez chwostów i sznurów), a/b (późniejsze wydanie, bez chwostów i sznurów), 401/402 (dawna seria, z ośmioma chwostami i sznurami), 401/401 (portal w „stylu renesansowym, bez

chwośców i sznurów), 300 (nowa seria, z czterema chwoścami, bez sznurów), 301 (nowa seria, tylko górna część z dwoma chwoścami). Por. Pflüger, Kurt / Herbst, Helmut: *Schreibers Kindertheater*. Eine Monographie, Verlag Renate Raecke, Pinnenberg 1986, s. 31, 33, 35, 37, 40.

⁴³ Na przykład Jos. Scholz (Moguncja) uzupełniał o płaszcz Arlekina portale: *Urania* (tylko górna część z sześcioma chwoścami), 301 („mały portal”, tylko górna część, bez chwośców), *Thalia* Nr. 9 (tylko górna część, z sześcioma chwoścami). Por. Donhofer, Norbert: *Papiertheater Die Sammlung Anna Feja Seitler und Heino Seitler*, Franz Deuticke Verlagsgesellschaft m. b. H. Buchhandlung und Antiquariat, Helferstorferstraße 4, 1010 Wien, s. III, V, LXXXIII. Otwór sceniczny portalu wydawnictwa Trentsensky (Wiedeń) „w stylu francuskim” obramowuje trzyczęściowy płaszcz Arlekina z sutymi złotymi chwoścami i frędzlami, egzemplarz w: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv.Nr. SZ 1202/1-5.

⁴⁴ Najmniejszy z oferowanych płaszczy, w kolorze różowym tworzył ramę wielkości 38 cm x 26 cm i był przeznaczony dla portalu *Urania* (Nr. 11 z wydawnictwa Jos. Scholz), największy w kolorze czerwonym (63 cm x 44 cm) pasował do portalu *Urania* Nr. 5 gotowego do gry teatru z tego samego wydawnictwa; teatr taki o wymiarach wys.: 98 cm, szer.: 80 cm, głęb.: 70 cm, znajdował się w: *Sammlung Anna Feja Seitler und Heino Seitler*, obecnie w: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

⁴⁵ Wymiar: 43 cm x 31 ½ cm.

⁴⁶ Polskie tłumaczenie tego tekstu opracowanego dla teatru papierowego znajduje się w aneksie rozprawy.



131. { PRZEDSTAWIENIE DOMOWE¹ }

B(6).
O ARANŻACJI SCENY
TEATRU PAPIEROWEGO
I „WIDOWNI“ W POKOJU
MIESZKALNYM

EKSKURS: *Les enfants du paradis*²

Miłośnicy teatru, których stać było tylko na paradyz,³ kierowano w wielu teatrach (w XIX wieku, ale także obecnie) do oddzielnego wejścia i na oddzielne schody wiodące ich do teatralnego raju. Osoby zmierzające na galerię nie powinny były stykać się z widzami mającymi większe kiesy. Już w XVIII stuleciu, a i wcześniej

[...] każda trochę lepsza rodzina [chciała Z. M.] mieć własną stałą lożę, [...].⁴

Dyrektorzy teatrów papierowych natomiast wpuszczali (i wpuszczają) na salę wprawdzie „samiych swoich“, ale pośród nich nie było (i nie ma) osób kierowanych do „własnej stałej loży“ albo na jaskółkę. Być może z tego powodu, że w salonach galerie widywało się i widuje co najwyżej w pałacach arystokracji.

Wiele lat wcześniej lubiciele sztuk teatralnych zaprzyjaźnieni z antreprenerem, a zwłaszcza ci zaprzyjaźnieni z osobą panującą mogli zasiadać, dla obejrzenia spektaklu, na scenie.⁵ Nie tracili tym sposobem bliskiego kontaktu z przedstawianą opowieścią, z aktorkami i aktorami, a głównie z tancerkami, co dobrze w miedziorycie ujął Charles Nicolas Cochin (1715-1790).⁶ Jednym z dyrektorów teatrów, którzy przyczynili się do zaniknięcia tego obyczaju, był David Garrick.⁷ Jeśli z kolei wierzyć informatorom hrabiego Augusta Fryderyka Moszyńskiego (1731-1786), mogło dochodzić i do gorszących zdarzeń, jak na przykład w Prowansji, w związku z praktyką zajmowania przez widzów miejsc na scenie.

Pewnego razu publiczność na parterze wszczęła kłótnię z grupą młodych oficerów, którzy byli w teatrze i tarasowali scenę, której nie chcieli opuścić, mimo że parter wzywał ich do tego. Wreszcie widzowie z parteru wdrapali się na orkiestrę i rozpoczęli krwawą walkę na samej scenie, której bronili oficerowie. Było z tuzin rannych w tym zajściu.⁸

Wobec takich wypadków trudno dziwić się, że zasiadanie widzów na scenach teatrów papierowych było (i jest) z zasady wykluczone.

Od lat sześćdziesiątych XIX stulecia w *heiligen Hallen*, *heiligen Mauern*⁹ teatrów następowały radykalne zmiany. Na parkiecie ławki zastępowano fotelami. Twórcy ambitni patrzyli na te przemebrowania sceptycznie.

[...] wszystko pyszni się złotem i aksamitem, a szeroko otwarty, wygodny fotel zdaje się przygotowany do tego by stać się główną przyjemnością wieczoru teatralnego.¹⁰

Nie bacząc na krytykę artystów znacznie ograniczano także „parkiet stojący“. W nowo wznoszonych budynkach teatralnych ograniczano liczbę łóż na korzyść „otwartych“ balkonów. W już istniejących teatrach ścianki dzielące loże były częściowo albo całkiem rozbierane. Likwidowano pokoje znajdujące się za lożami służące wygodzie i rozrywce użytkowników łóż, jeśli były przez nich wynajęte, bądź kupione. Wszystkie te zmiany nie dotyczyły salonów, saloników, izb, altan, w których dawano spektakle teatru papierowego. Poza wszystkim widzowie domowych spektakli najczęściej znali się, co jeszcze przed rozpoczęciem spektaklu wprowadzało „na widowni“ rodzinną (w każdym sensie) atmosferę. Nie można wykluczyć, że widzowie teatrów papierowych przed widowiskiem i w jego trakcie doznawali wrażeń, które wydawały się zarezerwowane dla tych, których zwano: *les enfants du paradis*.

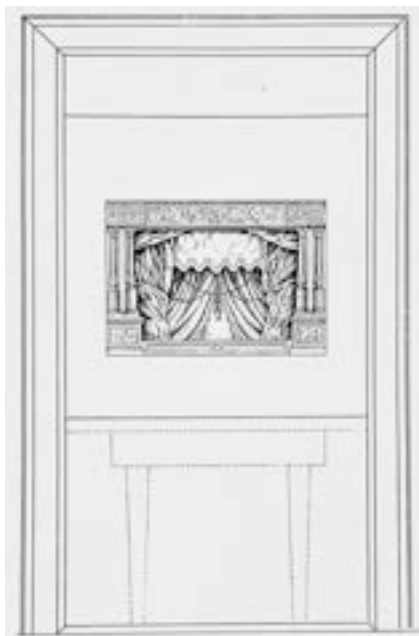
Gdy konstrukcja sceny razem z ozdobionym portalem była gotowa, ustawiano ją w pomieszczeniu, w którym miała odbywać się gra. Przy tym należało brać pod uwagę zarówno miejsce przeznaczone dla widzów i osób działających jak też przestrzeń dla papierowej sceny z dekoracjami i z całym pozostałym wyposażeniem. Przyjmując, że budynek teatru *all'italiana* dzielił się na strefę widzów i obszar przeznaczony dla wykonawców, to „salą teatralną” podczas widowisk teatru papierowego było wnętrze zdolne zapewnić wygodę w oglądaniu kilku, a przy wyjątkowych okazjach kilkanastu osobom. Stosownym wydawał się salon w domu przedstawicieli wolnych zawodów, ale też sala w domu szlachetnie urodzonych, równie odpowiednim był salonik drobnomieszczan, izba wiejskiego rzemieślnika, a także pokój dziecienny w domach różnych stanów. Pokoje mieszkalne, sale, izby, w których dawane były domowe widowiska różniły się tak, jak rozmaite były pozycje społeczne osób biorących udział w zabawie. Źródła obrazowe potwierdzają, że teatr papierowy bawił w bardzo skromnych pokojach i w salach pałacowych. Wiek XIX stał się „erą mieszczaństwa”. Dla ułatwienia dalszych wywodów przy „sali teatralnej” przywoływany będzie więc najczęściej salon wykształconych mieszczan. Gdy wyda się to niezbędnym dla opisanie szczegółów gry, przywołane będą odpowiednio: pokój jadalny drobnomieszczan, sypialnia dziecięca, biblioteka pana domu, kuchnia mieszkalna, pałacowa sala, etc.

Do zabaw teatrem papierowym, do podobnych i całkiem odmiennych wydarzeń towarzyskich, jak również do uroczystości, w tym ceremonii świątecznych, aż do połowy XIX wieku przeznaczony był w rodzinach mieszczan salon. Naśladował on zwykle, *toutes proportions gardées*, miejsce spotkań towarzyskich arystokracji rodowej i pieniężnej, nieraz też naśladował salon literacki, arenę dla artystów, intelektualistów, przy udziale „aktorek, tancerek, dziewcząt z opery”, w którym to salonie bywali również *dandies* i *flaneurs*. W rodzinach mniej zamożnych tę samą funkcję pełniła wspólna rodzinna izba z jej głównym obiektem – piecem.¹¹ Już od dawna pomieszczenie, w którym znajdowały się: kominek, piec, kuchnia do gotowania, światło (zwykle w tej kolejności) – czyniły to pomieszczenie centrum domu. Poza specjalnymi okazjami, pokoje spełniające funkcję salonu nie były przez rodziny mieszczańskie używane na co dzień.¹² Spory czas w ciągu roku salony świeciły pustką. Praktyka owa trwała mniej więcej do połowy stulecia. Tym bujniejszym wydawało się panujące w salonach ożywienie podczas przygotowań do domowego widowiska.

Zachowane dziewiętnastowieczne sztychy pozwalają dostrzec, jak rozstawiano scenki teatralne do przedstawień w różnych pomieszczeniach mniej lub bardziej zamożnych domów. Zrozumiała niejako sama z siebie była rodzinna atmosfera oddawana na tych sztychach. Natomiast dwudziestowieczne rysunki i fotografie często ukazują teatr papierowy jako grę odbywającą się w przestrzeni publicznej, co nie znaczy, że widowiska dawane w domach prywatnych w ostatnim stuleciu nie odbywały się, ale nie utrwalano tego w grafikach, na rysunkach w takim stopniu, w jakim działo się to w „erze mieszczaństwa”. Być może dlatego, że w wielu miejscach cywilizacyjnie

rozwinętej Europy zaznaczał się powolny, ale stały zmierzch zabaw domowych. W obu stuleciach: postępu i totalitaryzmu sztychy, fotografie, etc. z teatrem papierowym jako motywem tworzono w dużej części po to, by zachęcić do nabywania scen z kartonu dla potomstwa, w poszukiwaniu na rynku wrażeń coraz to nowej klienteli. W związku z ową funkcją perswazyjną, mającą nakłonić do kupna, w omówionych tu obrazkach z aranżacjami teatrów w salonach, zwraca uwagę, że osobami „działającymi” w domowych widowiskach były (i obecnie są) dzieci. Wszelako dorośli bywali (i obecnie są) w równym stopniu osobami „działającymi” w grach teatru papierowego (fot. 131). Poznać i zrozumieć – znaczy porównać.¹³ Niżej porównanych jest kilka sposobów rozmieszczania „krzesel widowni” i scen papierowych w salonach.

U początku wieku XX Max Eickmeyer proponował **pełne rozdzielenie przestrzeni widzów od przestrzeni osób grających**, nawiązując do „podziału stref” znego ze scen *all'italiana* tamtego czasu, z na stałe zamocowanymi rzędami krzesel, z pilnującymi porządku bileterami, lożmajstrami, z wygaszaniem światła na widowni, z opadaniem na czas przerw żelaznej kurtyny. Dokładne powtórzenie tego schematu w domowych warunkach nie było możliwe. Krzesel w pokoju nie mocowano do podłogi na czas gry teatralnej. Mimo to należało starać się, by całość była zaaranżowana tak, „jak w prawdziwym teatrze i nawet jeszcze piękniej”.



132. { MAX EICKMEYER: SPOSÓB UŻYCIA FUTRYNY DRZWI, KTÓRE ŁĄCZĄ DWA POKOJE DO ROZMIESZCZENIA TEATRU PAPIEROWEGO }

deskami [...].¹⁴

Ten sposób (fot. 132) umieszczania miniaturowego teatru w domowych warunkach miał w niemieckich krajach swoją tradycję. Być może bawiącym się teatrem rodzinom, grupom przyjaciół, Maxowi Eickmeyerowi i autorom wcześniejszych podręczników budowy scen z papieru uświadomił ją opis przedstawień teatru marionetek sycylijskich w domu głównego bohatera powieści *Lata nauki Wilhelma Meistra*.¹⁵

[...] wiem, jak osobliwym mi się wydało, kiedy po przyjęciu zwykłych podarków bożonarodzeniowych polecono nam usiąść przed drzwiami, które prowadziły do innego pokoju. Otwarty się, tylko nie jak zwykle, by można było biegać w tę i z powrotem, wejście było wypełnione

nieoczekiwanym przepychem. W górę wznosił się portal zakryty mistyczną kurtyną. Na początku staliśmy wszyscy w oddaleniu i gdy wzrastała nasza ciekawość, by ujrzeć, co też lśniącego i pobrzękującego mogłoby się kryć za tą na pół przezrystą zasłoną, każdemu wskazano jego krzeselko i kazano nam cierpliwie czekać.¹⁶

Więcej szczegółów dotyczących aranżacji i wystroju portalu scenicznego teatru lalek, który oglądał mały Wilhelm, zawiera tekst wczesnej wersji powieści, którą udostępniono czytelnikom wiele lat po śmierci poety.

Drzwi prowadzące z pokoju obok otwały się, tylko nie jak zwykle, by móc biegać w tę i z powrotem, wejście było wypełnione nieoczekiwanym przepychem, zielony dywan zwisający ze stołu zakrywał całkiem dolną część otworu, powyżej wznosił się portal zakryty mistyczną kurtyną, to co ponad nim mogło jeszcze do wysokość drzwi pozostawać, przykrywał kawałek ciemnozielonego materiału i wieńczył całość. Na początku wszyscy stali w oddaleniu i gdy wzrastała ich ciekawość, by ujrzeć, co też lśniącego się mogłoby kryć się za kurtyną, każdemu wskazano krzeselko i kazano im grzecznie i cierpliwie czekać.¹⁷

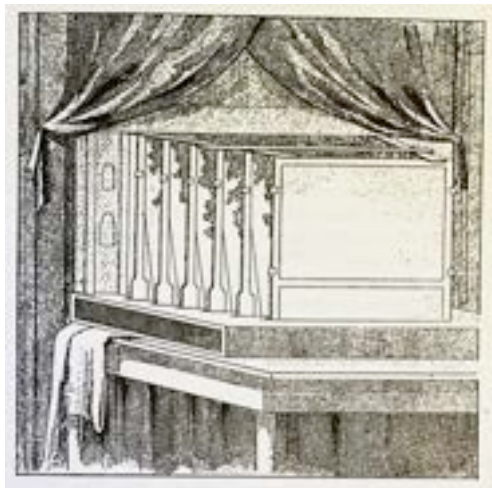
W tym wypadku futrynę drzwi wypełniał nie tylko portal teatru, ale też dywan w jej dolnej części i materiał zakrywający przestrzeń między portalem i górnym kantem futryny. Granica między sceną a widzami była zamknięta. Nic nie stało na przeszkodzie, by w niemieckich krajach pomysł z wysłonięciem dywanem przestrzeni pod teatrem przejąć z nieukończonych powieści Johanna Wolfganga von Goethego do gier i zabaw teatrami z papieru. Nie bez wpływu na radykalne oddzielenie widowni i sceny domowych gier mogła też być opinia Richarda Wagnera (1813-1883) zawarta w jego tekście dotyczącym wielkich scen.

Brzydziła mnie [...] swoboda w bezwstydnym ukazywaniu gapiom tajemnic scenicznych.¹⁸

Wracając zaś do propozycji Maxa Eickmeyera dotyczących przygotowywania teatru papierowego do gry trzeba zauważyć, iż **postawienie gotowej konstrukcji teatru na stole** (jak we wspomnianej powieści i jak pokazano na fot. 132, 133) albo innym meblu, czy wręcz na koziolkach przykrytych deskami, ale o pożądanej wysokości, **gwarantowało właściwe oddziaływanie iluzji scenicznej** i efektów inscenizacyjnych na zgromadzone osoby. Autor podręcznika proponował wysokość 80 cm, zakładając, że siedziska krzesel dla widzów miały wysokość 49 – 50 cm (nieco większą niż mają siedziska krzesel u początków XXI wieku). Gdyby mebel, na którym ustawiona byłaby scena, posiadał wysokość ponad 85 cm, widzowie mieliby przy podniesionej kurtynie wgląd w prześwity między paludamentami, co oczywiście burzyłoby iluzję. Podobne szkody ponosiłaby scena, gdyby ustawiono ją na czymś nie wyższym niż 70 cm. Wtedy widzowie traciliby z oczu część dekoracji, a już niedopuszczalnym byłoby, aby dostrzegali otwarte zapadnie. Mebel o wysokości 80 cm gwarantował przy opisywanej tu konstrukcji scenicznej optymalne efekty iluzji, które można było zaproponować publiczności.¹⁹

Gdy futryna drzwi, w której ustawiony został teatr z papieru, była całkowicie wykryta deskami, należało pomyśleć o odpowiednim

malunku bądź wyklejeniu desek tapetą w dobranym do koloru futryny odcieniu i ewentualnie wzorze. Podobnie przedstawiała się sprawa, gdy odzielenie przestrzeni dla widzów od przestrzeni scenicznej wykonane zostało z pomocą kuponów materiału, zasłon, kilimów, dywanów, etc. Wszystkie one powinny być tak gęsto tkane, by światło albo cienie z „przestrzeni scenicznej“ (czyli z mniejszego pokoju) nie przenikały do „strefy widzów“. Proponowano także dla wysłonięcia prześwitów między



133. { HUGO ELM: DRAPERIE WYŚLANIAJĄCE PRZEŚWITY MIĘDZY TEATREM PAPIEROWYM A FUTRYNĄ DRZWI (WIDOK Z POMIESZCZENIA DLA „PERSONELU“) }

futryną a sceną upinanie draperii, jednej powyżej teatru (fot. 133), drugiej – poniżej i zdobienie całej aranżacji roślinami.²⁰ Dobór kolorystyki wysłoneń grał pewną rolę, bo surową ścianę frontową teatru należało wcześniej ozdobić portalem z papieru. Wydawnictwa zajmujące się teatrami papierowymi, miały na składzie po kilka takich portali z papieru, które należało w odpowiednim miejscu przedniej deski konstrukcyjnej nakleić. Alternatywą było namalowanie portalu na drewnie. Zdarzało się to rzadko. Całość wystroju powinna ze sobą harmonizować i być dostosowana do scenicznego portalu i kurtyny.

Głównie one powinny przyciągać wzrok widzów biorących udział w grze. Hugo Elm proponował **ustawianie pierwszego rzędu krzeseł** dla widzów w odległości pięciu kroków od portalu teatru, zaś w pracy *Jugend-Theater* sugerowano ustawianie pierwszych krzeseł około metra do półtora metra przed sceną.²¹ Podręcznik Maxa Eickmeyera nie zawierał żadnej informacji na ten temat.

Całkiem inne podejście do aranżacji teatru papierowego w izbach oraz pokojach miało kilkadziesiąt lat wcześniej – jak można sądzić na podstawie zachowanych sztychów. Są to prace ujmujące gry teatru papierowego w manierze rodzajowej albo w manierze – by tak to ująć – „rodzajowo-reklamowej“. Sposób ustawienia teatru papierowego w pokoju mieszczańskim z czasu około połowy XIX wieku przedstawiony jest na litografii pochodzącej z tego czasu. Jej tytuł: *Abend* wskazuje na czas odbywania się domowej gry (fot. 134). Tekst pod kolorowaną litografią głosi:

Mali kuzyni przynieśli ku rozrywce swój mały teatr, z figurami prowadzonymi z pomocą drutu przedstawiają na teatrze wszelkiego rodzaju sztuki i wspaniale zabawiają dziewczęta.²²

Brak tu proponowanego w późniejszym czasie ścisłego oddzielania strefy widzów od strefy „personelu“. Nie ma wysłoneń sceny, draperii, gobelinów, etc. Działające pacholęta znajdują się w jednym pomieszczeniu z obserwującymi akcję panienkami. Przy stole z umieszczonym na nim teatrze skupiła się czwórka dziewcząt oraz kobieta z dzieckiem na ręku. Jedna z panienek klęczy na krześle, inne stoją tuż

przed portalem sceny. Zastąpiły być może widok figur i dekoracji dziecinie i dlatego zapewne pani domu (?), bona (?), wzięła maleństwo na ręce i teraz najmłodsza z osób biorących udział w przedstawieniu nie tylko widzi wszystko, ale i wyciąga dłonie, jakby chciała wziąć aktywny udział w grze. Kuzyni przynieśli teatr z ozdobnym portalem, trzema parami kulis i prospektem, oraz sporo figur. Spoczywają one w pudełku umieszczonym obok teatru. Jeden z kuzynów, stojąc na krześle, już porusza figury na scenie, podczas gdy drugi ciągle jeszcze ustawia w kulisach lichtarze z płonącymi świeczkami, by można było dobrze widzieć akcję. Poza praktyczną funkcją poświata razem z przemieszczaniem figur sprawiają, że pudełko osobliwych działań



134. { G. P. BUCHNER (NORYMBERGA): *Abend, PRZEDSTAWIENIE TEATRU PAPIEROWEGO* }

przykuwa uwagę patrzących, a dzieje się to dzięki „światłom sceny” i sprawności dłoni animatora. Umieszczanie pomiędzy wykonanymi z papieru i kartonu kulisami świec wiązało się z ryzykiem pożaru, ale jednocześnie gra nabierała blasku nie tylko w dosłownym znaczeniu. Przynajmniej jedna osoba dorosła podczas zabawy z tymi „żywymi światłami” powinna być obecna, co litograf – jakże słusznie – ujął w swojej pracy.

Podobnie „otwarty teatr” papierowy przedstawiony jest na litografii z berlińskiego wydawnictwa Winckelmann & Söhne wydrukowanej ok. roku 1860 (fot. 72).²³ Nieoświetlona świeczkami scenka ustawiona jest w skromnie wyposażonym pokoju. Także tu widzowie skupieni są w bezpośredniej bliskości sceny. Także tu za portalem widoczne są trzy pary kulis i prospekt. Ta właśnie liczba kulis z czasem utrwali się jako najbardziej rozpowszechniona i najprostsza w użyciu w dekoracjach teatru papierowego.²⁴ Twórca litografii poświęcił wiele uwagi szczegółom kulis i portalu sceny. Można dostrzec, że dekoracja przedstawia małe miasto albo wieś z kościołem, można dojrzeć nawet intensywną czerwień spódnicy damskiej figury oraz jej biały fartuszek. „Na widowni”

oprócz jednej osoby dorosłej w chustce na głowie (opiekunka?, służaca?) grze teatralnej przypatrują się dzieci. Scena postawiona na stole nie jest niczym wysłonięta. Jeden z chłopców ogląda widowisko od strony kulis. Przed teatrem, w niewielkiej od niego odległości, stoi jedno tylko krzesło. Nie można więc mówić o jakimkolwiek nawiązaniu w domowych warunkach do widowni z rzędami miejsc siedzących znanymi z teatrów dworskich, miejskich, etc. Kulisy dekoracji, w pełni odsłonięte, niejako odarte z czaru iluzji, są co najwyżej zachętą do rozwijania się iluzyjnych obrazów w wyobraźni dzieci oglądających spektakl. Litograf dzięki wyróżnieniu kolorem ubrania siedzącego na stole chłopca podkreślił jego sprawczą rolę w tej zabawie. Ustawione na scenie kulisy nie są w ich górnej części połączone ze sobą listewkami, one z kolei nie są przymocowane do portalu, co wskazuje na prostotę konstrukcji teatru, a z drugiej strony na swobodny charakter tej gry. Być może zaniedługo dziecko przyglądające się akcji od strony kulis opowie z pomocą tej samej dekoracji i tych samych figur całkiem inną historię.

Autor innego obrazka (fot. 135) miał niejaki kłopoty z utrzymaniem właściwych proporcji przedstawianych osób i obiektów, podobnie jak – mówiąc na marginesie – autorzy omówionych już litografii. Mimo to



135. { WINCKELMANN & SÖHNE, (BERLIN): PRZEDSTAWIENIE TEATRU PAPIEROWEGO, AKWARELA, ok. roku 1860 }

malunek ten jest ciekawy z kilku powodów. Zabawie dzieci na nim także przygląda się jedna osoba dorosła lub dorastająca w sukni z dekoltem (matka jednej z pociech?, starsza, zamężna już siostra?). Także na tym obrazku (scenie rodzajowej) podstawą dla teatru jest stół. Również tu brak jest przy teatrze parawanów, czy innych wysłon dzielących strefę „widowni“ i strefę

„przestrzeni scenicznej“. Fałdy płaszcza Arlekina, którego to „płaszcz“ zasadniczą funkcją była ochrona przed niepożądanym „ukazywaniem gapiom tajemnic scenicznych“, tu ozdabiają jedynie portal teatru. Obserwatorzy gry nie znajdują się w takiej bliskości osób działających, jak w poprzednich obrazkach. Zwracają uwagę dziewczynka i chłopiec stojący z boku teatru. Zapewne czytają tekst granej sztuki. Na scenie widać dwie figury: męską i kobiecą. Figury animuje dwoje dzieci. „Personel“ rozrósł się w przedstawionej grze do czterech osób. Warto zauważyć umiejscowienie widzów w stosunku do sceny. Wskazywałoby ono na funkcję reklamową tego malunku. Wydaje się, że artystę zajmowało raczej pozowanie przedstawianych osób niż „podpatrywanie obrazka rodzajowego“. Kompozycja taka ukazuje działanie zamierzone i wcześniej przygotowane, a nie zabawę dzieci *ex tempore*²⁵. Objawia się sztuczność tak aranżowanej sytuacji. Intencją obrazka było zapewne zachęcanie do kupienia teatru z papieru, a nie podpatrywanie rodzinnych

gier teatralnych. Lepiej udało się uzyskać wiarygodność „podpatrywanego“ zdarzenia autorowi obrazka z fot. 72. Nie bez przyczyny artysta narysował na nim stół. Ten wskazywał na sposób, w jaki animator przysiadł był na stole, co przydawało całej scenie rodzajowej naturalności i prawdopodobieństwa.

Obrazek umieszczony na pokrywce pudełka z teatrem papierowym wydrukowanym we Francji (fot. 136) ukazuje sposób aranżacji sceny i miejsc dla widzów w salonie z czasów Napoléona III (1808-1873).²⁶ W



136. { B. COUDERT: THÉÂTRE MERVEILLEUX }

tym wypadku funkcja reklamowa obrazka jest zrozumiała i tylko nieznacznie maskowana. Teatr z tej litografii ustawiony został na szerokim stole o delikatnych, wygiętych nóżkach. Scenę oświetlają nie świece, a lampa naftowa umieszczona na stole, po lewej stronie przed portalem, (znak czasu, patrz też fot. 131). Przestrzeń nad i pod stołem nie jest wysłonięta. W głębi można zobaczyć okazałe lustro i ozdobny zegar. Ukosem w stosunku do stołu, w niejakiej od niego odległości, usadzeni są widzowie. Wrażenie oglądania nie sceny rodzajowej, a inscenizacji teatralnej z okresu drugiego cesarstwa wzmacniają draperie z obu stron obrazka. Całkiem po prawej stronie daje się zauważyć fragment pianina. Być może przedstawieniu towarzyszy muzyka. Widzów zebrała się okazała liczba, jak na widowiska teatru papierowego. Dziesięć osób, wśród nich pięcioro dorosłych, siedzi w dwóch rzędach na taboretach albo na kanapach z bardzo niskimi oparciami, bo na obrazku nie można ich dostrzec. Jedynie dama w pierwszym rzędzie (pani domu, babcia?) ułożyła ramię na oparciu kanapy. A chłopiec z drugiego rzędu zajmuje miejsce na krześle z wysokim tyłem. Na widowni zasiadła powiększona rodzina albo małe stadło, ale z zaprzyjaźnionymi dziećmi z innych zamożnych rodzin.

Dwóm dziewczynkom towarzyszą bony (nauczycielki, kuzynki?). W drugim rzędzie stoją mężczyzna z kobietą (małżonkowie, rodzice, sąsiedzi?). Figury animuje stojąca na krześle za stołem panienska. Z prawej strony sceny widać przygotowane do użycia figury. Nikt ich nie ukrył w kulisach. Gra odbywa się na scenie pudełkowej, a zarazem – na dobry ład – na „scenie otwartej”, gdyż konstrukcji teatru papierowego i grafik i litograf poświęcili mało uwagi. Bok teatru jest zarazem „otwarty” i „zamknięty”. Gdyby nie dwa wymiary obrazka teatr przewróciłby się niechybnie. Ten brak uwagi można zrozumieć. Wszak artysta miał zachęcić do kupienia gotowego teatru *avec ... 24 personnages*, a nie podpowiadać, jak samemu taką scenę zbudować. Najważniejszy w całym teatrze był jego portal i ten został oddany z uwagą. Mimo niedoskonałości aranżacja przedstawiona na litografii wskazywałaby, iż papierowy *théâtre merveilleux* z lat sześćdziesiątych XIX wieku był raczej dobrą okazją do pełnej fantazji gry teatralnej, niż do skrupulatnego odtworzenia fragmentów spektaklu niedawnym czasem oglądanego w operze.

Litografia *Les jeux de l'enfance* to obrazek rodzajowy zabaw dzieciństwa nie pozbawiony akcentów krytycznych. Przedstawione są na nim trzy zabawki: teatr papierowy, lalka (Poliszynel) i werbel, a może nawet nie trzy, a cztery zabawki, jeśli by gazetę przypisać do zabawek wieku dorosłego. Tematem głównym litografii jest przedstawienie teatru domowego. Jak zaaranżowano tę grę w dostatnio urządzonej sali z drugiej połowy XIX wieku? Zacząć wypadnie od rozmieszczenia w „sali” widzów. Przed teatrem siedzą trzej chłopcy i dwie panny. Jedna z nich być może została zaproszona z sąsiedztwa, bo siedzi w czepku na głowie, druga (starsza siostra?, opiekunka?) pozostaje w bliskim kontakcie z małym chłopcem. Wszyscy usadowili się w bezpośredniej bliskości sceny. Zapewne najmłodsza pociecha rodziny, by wziąć udział w domowym widowisku, porzuciła leżącego na parkiecie Poliszynela, a któryś z chłopców – werbel. Spektakl dawany przez rodzeństwo wydał się zapewne ciekawszą zabawą. Jeden z chłopców (obaj siedzą „w pierwszym rzędzie”) wskazuje palcem na scenę, wymienia pewnie uwagi (z bratem?, z kuzynem?) na temat oglądanej akcji. Siedziska – stółek i krzesło z krótkimi nogami – dostosowane są do wzrostu dzieci. Zaś dziewczynka prowadząca figurę na scenie stoi na fotelu przeznaczonym dla osób dorosłych. Na czym stoi jej partner w grze – tego na obrazku nie widać. Oboje górują nad umieszczonym na stole teatrem. Zsuwający się ze stołu obrus podtrzymuje jedna z nóg teatru. Być może udrapowanie obrusu jest celowe, być może użyto go jako zasłony kryjącej figury jeszcze nie pokazywane na scenie. Na tympanonie wieńczącym portal sceny umieszczony jest napis *opéra* by nikt nie miał wątpliwości, że ma do czynienia z obiektem godnym uwagi a nawet zasługującym na admirację. Podczas gdy dwoje dzieci z pełnym zaangażowaniem przedstawia sztukę przed dość uważną publicznością składającą się z innych dzieci i być może niani albo starszej siostry, dama w latach siedząca w fotelu wydaje się nie być zainteresowana toczącym się widowiskiem – z okularami na nosie czyta gazetę (?). Odwrócony tyłem do teatru fotel stoi przed kominkiem, przy którym starsza pani być może grzeje się podczas lektury. Świece w lichtarzu stojącym przy zegarze kominkowym nie płoną. Nie pali się też lampa naftowa ustawiona obok – pora musi być przedpołudniowa. Młode pokolenie podczas *matinée* zajmuje się grami teatru papierowego, starsze lekturą. Fotel odwrócony tyłem do zabaw z dzieciństwa to jeden akcent krytyczny autora litografii,

innym jest krzywo wiszący obraz na ścianie. Nie zwraca on niczyjej uwagi. Wszystkie przedstawione na litografii osoby oddają się poważnym zajęciom – rozrywce. Na scenie teatru papierowego ustawiono dwie pary kulis, prospekt i tuż za portalem figurę, która czeka już tam na swój występ (fot. 137). Figury prowadzone są od góry na



137. { GANGEL FRÈRES ET PAULIN DIDION, (METZ): *Les jeux de l'enfance*, ok. r. 1860 }

sztynnych drutach, podobnie jak to było ujęte na innych omówionych tu obrazkach. Teatrzyk wyposażony jest w nóżki, rzecz dość niezwykajna w scenkach domowych. Mogłoby to wskazywać na „przemysłowe” pochodzenie obiektu.²⁷ Tego rodzaju teatry papierowe wyróżniały się półplastycznymi ozdobami portalu scenicznego z *papiermaché*. Podtytuły umieszczone na litografii po francusku, hiszpańsku,

angielsku, niemiecku świadczyłyby o tym, że ten rodzaj zabawy teatralnej znany był pośród osób posługujących się tymi językami.

Spektakl teatru papierowego pokazujący *Śpiącą królową* w wykonaniu przywołanego już wcześniej George'a Speaighta, znawcy i miłośnika tego



138. { STEVEN SPURRIER: *Śpiąca królowa*, PRZEDSTAWIENIE GEORGE'A SPEAIGHT'A }

rodzaj zabawy nie tylko w Zjednoczonym Królestwie, spektakl ten uwiecznił na rysunku Steven Spurrier (fot. 138). Przedstawienie odbyło się w roku 1935 w Bumpus's bookshop przy Oxford Street w Londynie pod auspicjami Benjamin Pollock Ltd. Ponieważ spektakl był publiczny, brała w nim udział większa liczba osób niż na przykład w widowisku z paryskiego salonu z poprzedniego stulecia. Na rysunku widać trzy rzędy widzów, ale wychylające się z ramy rysunku głowy sugerują, iż na tych trzech rzędach widownia się nie kończyła. Można się w nich doliczyć siedemnastu widzów. Także w tym widowisku teatr ustawiono na stole albo meblu podobnej wysokości, który został okryty aż do ziemi obrusem. Typowy dla brytyjskich teatrów papierowych półplastyczny portal sceny otoczony jest konstrukcją z opinającym ją pomarszczonym materiałem

wystaniającym animatora i utensyia znajdujące się podczas spektaklu po obu bokach sceny.²⁸ Konstrukcja ta ponad portalem ma kształt strzelistego tympanonu. Jej boczne elementy przypominają miniaturowe blejtramy. Od strony obserwatora „teatralną technikę” wystania dodatkowo oparty o stół okazały obraz spełniający funkcję parawanu. Obrazek dokumentuje, iż grający postąpił za sugestiami Maxa Eickmeyera sprzed trzydziestu lat dotyczącymi oddzielenia widowni od sceny. Rysownik celnie ujął światło bijące ze sceny malujące się na twarzach widzów. Konstrukcja wokół portalu scenicznego przeciwdziała rozpraszaniu się po całym pomieszczeniu światła skierowanego na kulisy i figury. Źródła światła mogły być rozmieszczone we wgłębieniu proscenium, również charakterystycznego dla teatrów wytwarzanych w Wielkiej Brytanii.

W latach 1914-1935 duński tygodnik „Allers Familie Journal” wydawany przez Carla Allera (1846-1926) w Kopenhadze publikował jako dodatek do pisma kolorowe arkusze z figurami, dekoracjami, a nawet całymi scenami dla teatru papierowego. Ukazywały się również wydania: szwedzkie i norweskie tego journala. Tygodnik przyczynił się znacznie do popularyzacji teatru papierowego w Skandynawii. W roku 1929 do szwedzkiej edycji pisma dołączony został plakat do sztuki *Vita hästens hemlighet*²⁹ [Tajemnica białego konia (?), Tajemnica siwka (?)]. Hans Christian Madsen (1872-



139. { HANS CHRISTIAN MADSEN: PLAKAT DO SZTUKI *Vita hästens hemlighet* }

1939) przedstawił na plakacie ustawienie sceny, parawanów i krzeseł na widowni do przedstawienia tej sztuki w przestrzeni szkolnej (?), przestrzeni sali parafialnej (?), w przedszkolu (?) - w każdym razie szło o miejsce dostępne publicznie. Nawet jeśli obrazek z plakatu nie miał odniesienia do rzeczywistości albo tylko nieznaczne, a był zabawą artysty wprowadzonego w różne tajemnice teatru z papieru, to i tak uderza kontrast między aranżacją do publicznego widowiska teatru papierowego z Brytanii (fot. 1238) i ze Szwecji (fot. 139). Zapewne chodziło o żart rysownika, gdyż najlepsze miejsca do oglądania takiego widowiska, jak zresztą wszystkich dawanych na scenie pudełkowej, mieszczą się pośrodku sali. Na plakacie te najlepsze miejsca zajmuje przejście dla dziecięcych widzów. Animatorzy figur zaś, ukryci za parawanami, mają wygodne, siedzące zajęcie.

Teraz wypadnie powrócić na krótko do wieku XIX, by rzucić okiem na jeszcze jeden obrazek, tym razem obrazek literacki. Przygotowania do przedstawienia teatru papierowego w pokoju jadalnym³⁰ drobnomieszczańskiej rodziny Buchholz mieszkającej w Berlinie, oraz samą rodzinę Buchholz, wymyślił i ze szczegółami opisał Julius Stinde (1841-1905)³¹ w latach osiemdziesiątych stulecia chętnie nazywanego erą stali i postępu.

Jadalnia została pozostawiona dzieciom, [...] zamontowały one teatr lalek i ustawiły przed nim krzesła, porządnie jak w teatrze. Potem przyszedł mały Krause i zaprosił nas, dorosłych, na przedstawienie, wszyscy poszliśmy więc, by sprawić dzieciom przyjemność. My, damy, usiadłyśmy zaraz z przodu, ale panowie musieli stanąć pod ścianą, bo nie tolerują wyciągania pluszowych krzeseł z salonu.³²

Panie i panowie przeszli do jadalni z salonu, gdzie zapewne prowadzili wcześniej rozmowę siedząc na „pluszowych krzesełach”.³³ Miejsca do siedzenia w jadalni młode pokolenie ustawiło „jak w teatrze” i co najważniejsze „porządnie”, panom zostawiając „stojący parter”.

Niektóre teatry papierowe powstałe w obecnym, bądź nieodległym czasie oddają upodobanie ich twórców do „dzieła – co się zowie – otwartego”. Powraca znany z pierwszej połowy XIX stulecia sposób



140. { NICK DENCHFIELD / ALEX VINNING:
Alice's Pop-up Theatre Book Bring Wonderland to Life! (2002)

organizowania teatralnej zabawy, nieskrywający przed widzami tajemnic scenicznych. Trudno sobie wyobrazić, by do gier albo zabaw z *Alice's Pop-up Theatre Book* (fot. 140) osoby biorące udział w takiej grze aranżowały jej przestrzeń w nawiązaniu do teatrów *all'italiana*. Nie można wykluczyć, iż te same osoby pokusiłyby się raczej o jakąś „instalację”

nawiązującą do oglądanych niedawnymi dniami na scenach państwowych albo miejskich inscenizacji, w których posługiwano się kamerami video albo rejestrującymi działania sceniczne i reakcje widzów kamerami telefonu iPhone z kolejną, zawsze najwyższą liczbą (13, 14, 15, etc.). Zdjęcie z teatru-książki *Alice's Pop-up Theatre Book* nie przedstawia papierowego teatru w „naturalnym otoczeniu“, w pokoju dzieci, w salonie, jadalni, bibliotece, etc. Gra z pomocą tej „książki“ mogłaby bez problemu odbywać się w klasie szkolnej, w sali kościelnej, w „domu kultury“, a nawet na wolnym powietrzu. Zdjęcie wykonano w otoczeniu, które zostało wyretuszowane, tym samym fotografia przedstawia zabawkę w nieokreślonej przestrzeni. Służy celom reklamowym.

Jeśli idzie o czas końca XIX wieku, to przed rozpoczęciem widowiska teatru papierowego danego w saloniku, w pokoju dzieci, etc., należało wcześniej pomyśleć o kilku drobnostkach, do których byli i są nadal przyzwyczajeni goście wielkich teatrów.

Nie zapomnij o wygodnych siedzeniach, o biletach i programach dla widzów i o kimś, kto pokaże im ich miejsca. Im więcej uwagi poświęcasz widzom, tym więcej, prawdopodobnie, uwagi oni poświęcą twojemu przedstawieniu!

³⁴

Taką radę dawał „dyrektorom“ scen z papieru jeden z twórców owych zabawek jeszcze w drugiej połowie wieku XX. Dawniejszymi czasami Pollock's Theatre, a dokładniej jego wydawca zwracał uwagę na te same drobiazgi w jeszcze mniejszej ilości słów.

Nie zapomnieć: bilety wstępu, programy, wygodne siedzenia i bileterzy!³⁵

Bilety wstępu i program / afisz widowiska w liczbie dziesięciu, a najwięcej piętnastu sztuk „dyrektor teatru“ mógł na kartonikach napisać osobiście, podobnie jak spisywane były w owym czasie, a i później przez panów domu *menus* dla gości uroczystych obiadów. Jos. Scholz Verlag z Moguncji pod koniec XIX stulecia w sprawie przypomnianych tu afiszów przychodził „dyrektorom“ teatrów papierowych z pomocą. Na portalach: N° 8 „Urania“ i N° 9 „Thalia“ z tego wydawnictwa drukowane były ramki podobne do ram obrazów (fot. 142, 214), które to ramki po



141. JOS. SCHOLZ VERLAG: „AFISZ TEATRALNY“ DO PRZEDSTAWIENIA *Die sieben Raben* [Siedem kruków], WIELKOŚĆ: 7,5 cm x 4,5 cm

wycięciu i odpowiednim wzmocnieniu od spodu można było przykleić do bocznych części tych portali, by w dniu spektaklu wsuwać w ramy Program / afisz widowiska (fot. 141). Pewien ograniczony zasób programów / afiszów z tytułem dawanej sztuki i „obsadą“ Jos. Scholz Verlag drukował na arkuszach z płaszczem Arlekina (fot. 130).



142. { RAMKI NA ŚCIANACH BOCZNYCH PORTALU PRZEZNACZONE DLA „AFISZÓW TEATRALNYCH“; AUTOREM DEKORACJI NA SCENIE TEATRU DO „*Jasia i Małgosi*“ BYŁ CARL BEYER (1826-1903), MALARZ TEATRU DWORSKIEGO W DARMSTADT; TEATR THALIA PRZECHOWYWANY JEST W: INSITUT MATHHILDENHÖHE, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNG DARMSTADT, PAPIERTHEATERSAMMLUNG WALTER RÖHLER }

¹ A home performance. From a playbook published by Myers, fot. [in:] Speaight, George: *The History of the English Toy Theatre*, Revised edition, Studio Vista Ltd, London 1969, s. 99.

² Film *Komedianci*, który miał premierę w roku 1945 (reż.: Marcel Carné, scen.: Jacques Prévert, tyt. oryg.: *Les enfants du paradis*) opowiada m. in. o miłośnikach teatru, których stać było jedynie na miejsca „w raju”, czyli na paradyzie.

³ Tymon Terlecki pisał, iż najtańsze miejsca dla widzów pod sufitem teatru nazywano w Warszawie paradyzem, zaś we Lwowie jaskółką i końską łożą. Por. Terlecki, Tymon: *Homo theatralis Leopoliensis*, [w:] idem: *Rzeczy teatralne*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984, s. 333.

⁴ *Dziennik podróży do Francji i Włoch Augusta Moszyńskiego architekta JKM Stanisława Augusta Poniatowskiego 1784 – 1786*, wyboru dokonała i z francuskiego przełożyła Bożena Zboińska-Daszyńska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970, s. 562.

⁵ Nieco więcej o tym zwyczaju w: Hera, Janina: *Z dziejów pantomimy czyli pałac zaczarowany*, przedmowa Zbigniewa Raszewskiego, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 81.

⁶ Charles Nicolas Cochin: *Decoration de la salle des spectacle construite a Versailles pour la representation de la Princesse de Navarre*. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles_Nicolas_Cochin_II,_Decoration_de_la_salle_de_spectacle_construite_a_Versailles_pour_la_representation_de_la_Princesse_d_e_Navarre,_ca._1745.jpg; Rameau, Jean-Philippe: *La Princesse de Navarre*, komedia-balet w trzech aktach z librettem Voltaire'a.

⁷ Jako kierownik Teatru Drury Lane [...] zaprzestał praktyki siedzenia widzów na scenie. As manager of the Drury Lane Theatre, he [...] stopped the practice of spectators sitting on the stage. K. G. R. / Ed [Rea, Kenneth Grahame]: *The History of Western Theatre*, [in:] *The New Encyclopædia Britannica*, Vol. 28, Micropædia Knowledge in Depth, 15th edition, Encyclopædia Britannica, Inc., Chicago / London / New Delhi / Paris / Seoul / Sydney / Taipei / Tokyo 2003, s. 548.

⁸ *Dziennik podróży do Francji i Włoch Augusta Moszyńskiego architekta JKM Stanisława Augusta Poniatowskiego 1784 – 1786*, wyboru dokonała i z francuskiego przełożyła Bożena Zboińska-Daszyńska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970, s. 100.

⁹ Zwroty „pożyczone” z arii Sarastra.

¹⁰ Wagner, Richard: *Rzut oka na dzisiejszą instytucję opery niemieckiej*, [w:] idem: *Dramaturgia opery. Wybór pism z lat 1871 – 1879*, Wybór, opracowanie i posłowie do wydania niemieckiego Egon Voss Przekład Marek Kasprzyk Wstęp Krzysztof Kozłowski Opracowanie wydania polskiego Anna Igielska i Krzysztof Kozłowski, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 185.

¹¹ Nasuwa się zabawna analogia między „widownią teatralną” dla niezamożnej rodziny we wspólnej izbie z piecem i widownią Teatru Narodowego w Warszawie.

[...] w centrum sali stał wielki piec, na który z góry mógł kapać olej, nie narażając na szwank publiczności. Wokół tego pieca w latach dwudziestych [XIX w. – Z. M.] tradycyjnie gromadzili się stołeczni literaci. Mitzner, Piotr: *Teatr światła i cienia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 87.

¹² Por. wywód Wolfganga Schivelbuscha na ten temat w: Schivelbusch, Wolfgang: *Lichtblicke, Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1986, s. 152. Pustkę mieszczańskiego salonu w powszednim dniu nie w pierwszej połowie XIX stulecia, a wręcz początku XX wieku oddał Ingmar Bergamann w prologu do filmu *Fanny i Aleksander*.

¹³ Zdanie to zostało pożyczone u Ryszarda Przybylskiego. Przybylski, Ryszard: *Uwagi o poezji Mandelsztama*, [w:] Mandelsztam, Osip: *Poezje*, Opracował i wstępem opatrzył Ryszard Przybylski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 5.

¹⁴ Vor allem ist es nötig, daß Bühnen- und Zuschauerraum vollständig voneinander getrennt und nur durch die Bühnenöffnung verbunden sind. Um nun einen möglichst guten Abschluß zwischen Bühnen- und Zuschauerraum zu erzielen, stellt man am besten die Bühne in der Füllung einer Türe auf, die zwei Zimmer verbindet, so daß das größere Zimmer Zuschauerraum, das andere – kleinere – Bühnenraum wird. Hiemit ergibt sich auch vollständiger Abschluß, man braucht ja bloß das, was nach Aufstellung der Bühne in dem Türrahmen an offenem Raum übrig bleibt, entweder mit dicken, ganz undurchsichtigen Tüchern, oder mit eingepaßten Brettern zu schließen [...]. Eickemeyer, Max: op. cit., s. 15. W czasie wydania podręcznika (pocz. XX w.) szerokość drzwi w mieszkaniach rodzin średnio zamożnych wynosiła 90 – 95 cm (pomiar autora). Jeśli „teatr dziecięcy” przeznaczony był dla domu, w którym majsterkowano, to surową płytę portalu sceny należało odpowiednio zwężyć, pozostawiając wszystkie inne wymiary zgodnie z instrukcją autora. Kiedy rodzina żyła w mieszkaniu z podwójnymi drzwiami płyta mogła zachować wymiar 100 cm x 110 cm.

¹⁵ Kilka informacji w powieści wskazuje na fakt, iż bawiono się marionetkami sycylijskimi..... Tomasz Kubikowski w tomie będącym „sprawozdaniem, wprowadzeniem i przeglądem” z i do powieści Johanna Wolfganga von Goethego sugeruje, że mały Wilhelm animował klasyczne marionetki. Autor „przeglądu” zastrzegł się:

Ta książka jest [...] autorskim sprawozdaniem z lektury i z towarzyszącego jej zachwytu. Kubikowski, Tomasz: *Teatralne doświadczenie Wilhelma Meistra*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Warszawa 2014, s. 332 – 333.

Zachwyt autora musiał być duży, gdyż nie dostrzegł ważnych informacji. Napisał więc o sznurkach marionetek (s. 73), podczas gdy Goethe pisał o drutach. Animator teatryzku skonstruował lalkę nie Arlekina a Hanswursta (s. 74), Widowisko zostało dane w Boże Narodzenie, ale w powieści nie ma ani słowa o towarzyszącej świętom choince, która w eseju – streszczeniu pojawia się dwa razy (s. 70). Dzieci do oglądania spektaklu usiadły na krzeselkach, nie na stołeczkach. Mówiąc nawiasem, w domu we Frankfurcie poeta jako dziecko bawił się z najbliższymi teatrem lalek. Podział na strefę widzów i strefę wykonawców był w domu rodzinnym Goethego równie starannie przestrzegany, jak półtora stulecia później w propozycji Max Eickmeyera dla teatru papierowego.

Trzymano nas, dzieci, w domu częściej niż przedtem i starano się na różne sposoby nas zajmować i bawić. W tym celu teatr lalkowy pozostawiony przez moją babkę został ponownie ustawiony i zaaranżowany w taki sposób, że widzowie zasiadają w mojej mansardzie, a osoby grające i dyrygujące, a także sam teatr począwszy od proscenium znalazły miejsce i przestrzeń w sąsiednim pokoju. Man hielt uns Kinder mehr als bisher zu Hause und suchte uns auf mancherlei Weise zu beschäftigen und zu unterhalten. Zu solchem Ende hatte man das von der Großmutter hinterlassene Puppenspiel wieder aufgestellt, und zwar dergestalt eingerichtet, daß die Zuschauer in meinem Giebelzimmer sitzen, die spielenden und dirigierenden Personen aber, sowie das Theater selbst vom Proscenium an, in einem Nebenzimmer Platz und Raum fanden. Goethe, Johann Wolfgang von: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, Erster Teil, Zweites Buch, <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/dichwah1/chap003.html>, [dostęp: 2021-06-07].

¹⁶ [...] ich weiß, wie sonderbar es mir vorkam, als man uns, nach Empfang der gewöhnlichen Christgeschenke, vor einer Türe niedersitzen hieß, die aus einem andern Zimmer herein ging. Sie eröffnete sich; allein nicht wie sonst zum Hin- und Wiederlaufen, der Eingang war durch eine unerwartete Festlichkeit ausgefüllt. Es baute sich ein Portal in die Höhe, das von einem mystischen Vorhang verdeckt war. Erst standen wir alle von ferne, und wie unsere Neugierde größer ward, um zu sehen, was wohl Blinkendes und Rasselndes sich hinter der halb durchsichtigen Hülle verbergen möchte, wies man jedem sein Stühlchen an und gebot uns, in Geduld zu warten. Goethe, Johann Wolfgang von: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Albatros Verlag, Düsseldorf 2005, s. 10.

¹⁷ Eine Tür, die aus einem Nebenzimmer hereinging, öffnete sich, allein nicht wie sonst zum Hin und Wiederlaufen; der Eingang war durch eine unerwartete Festlichkeit ausgefüllt, ein grüner Teppich, der über einem Tisch herabhing, bedeckte fest angeschlossen den untern Teil der Öffnung, von da auf baute sich ein Portal in die Höhe, das mit einem mystischen Vorhang verschlossen war, und was von da auf die Türe noch zu hoch sein

mochte, bedeckte ein Stück dunkelgrünes Zeug und beschloß das Ganze. Erst standen sie alle von fern, und wie ihre Neugierde größer wurde, um zu sehen, was Blinkendes sich hinter dem Vorhang verbergen möchte, wies man jedem sein Stühlchen an und gebot ihnen freundlich, in Geduld zu erwarten. Goethe, Johann Wolfgang von: *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, Aufbau Taschenbuch Verlag GmbH, Berlin 1997, s. 8

¹⁸ Wagner, Richard: *Rzut oka na dzisiejszą instytucję opery niemieckiej*, [w:] idem: *Dramaturgia opery. Wybór pism z lat 1871 – 1879*, Wybór, opracowanie i postłowie do wydania niemieckiego Egon Voss Przekład Marek Kasprzyk Wstęp Krzysztof Kozłowski Opracowanie wydania polskiego Anna Igielska i Krzysztof Kozłowski, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 186.

¹⁹ Dodatkowo przed niepożądanymi spojrzzeniami do otwartych zapadni i przed pokazywaniem patyczków do prowadzenia figur (jeśli były one prowadzone z kulis, a nie z podscenia ani z nadsцениa) chronił dolny brzeg otworu sceny, który powinien być umieszczony 3 cm powyżej podłogi.

²⁰ Redaktion des Guten Kameraden (Hrsg): *Jugend-Theater*, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart / Berlin / Leipzig [1899?], Nachdr. Verlag der Buchhandlung Langenkamp, Lübeck 1988, s. 80 i 81.

²¹ Redaktion des Guten Kameraden (Hrsg): *Jugend-Theater*, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart / Berlin / Leipzig [1899?], Nachdr. Verlag der Buchhandlung Langenkamp, Lübeck 1988, s. 81.

²² Die kleinen Vetter haben zur Unterhaltung ihr kleines Theater mitgebracht, wo sie mit Figuren, welche durch Drath dirigirt werden, allerlei Stücke aufführen, und die Mädchen herrlich unterhalten. Wydawnictwo G. P. Buchner, Norymberga : *Abend* [Wieczór], litografia kolorowana, poł. XIX wieku, 16 cm x 16 cm, w: Museum Europäischer Kulturen Berlin, Ident. Nr. D (33C1176) 227/1975. *Abend* (niem.) = wieczór.

²³ Jest to druk z serii *Genrebilder* [obrazki rodzajowe]. Umieszczone są na nim 4 obrazki, jeden z nich przedstawia teatr papierowy. Egzemplarz tego arkusza w: Historisches Museum Frankfurt.

²⁴ Używano także (z racji na koszty) dwóch par kulis, ale w tym wypadku efekt iluzyjny dekoracji był wątpliwy.

²⁵ Ex tempore (łac.): bez przygotowania, na poczekaniu, na prędcę.

²⁶ *Théâtre merveilleux, avec recueil spécial de pièces et 24 personnages*, obrazek na opakowaniu teatru papierowego, litografia kolorowa, 40,7 cm x 51,6 cm, Sygn. B. Coudert. Wattiaux, Edit. Paris, Lith. H. Jannin, Paris, ok. r. 1865, w zbiorach: Puppentheatersammlung der Stadt München, Nr Inv. 45448.

²⁷ Taką scenkę nazywaną w tej pracy: gotowy do gry teatr na niemieckim obszarze językowym nazywano: industriell hergestelltes Theater, w przeciwieństwie do obiektu-unikatu wykonanego w domowych warunkach z arkuszy graficznych albo stworzonego przez artystę. Sceny takie (Industrietheater) pokazane były na wystawie w Münchner Stadtmuseum: *Kinder müssen Komödien haben und Puppen*, Eine Ausstellung von Theaterbilderbogen und Ausschneidetheatern des 19. Und 20. Jahrhunderts, 21. Dezember 1959 – 31. Januar 1960 veranstaltet im Münchner Stadtmuseum von der Puppentheatersammlung der Stadt München

(168) Teatr z fabryki ok. 1890; Portal sceny: Schreiber a/b, litografia kolorowa, dekoracja: izba chłopska [Bauernstube] Nr. 3/3a z wyd. Jos. Scholz (Moguncja)

(169) Teatr z fabryki ok. 1895; Portal sceny: Schmid & Römer (Lipsk), format największy, dekoracja: staroniemiecka izba [Altdeutsches Zimmer], dawne wydanie, Schreiber (Eßlingen)

(170) Teatr z fabryki ok. 1900; Portal sceny: Schmid & Römer, 2 wielkość, R. [zbiory Waltera Röhlera, Mörstadt], dekoracja: staroniemieckie miasto [Altdeutsche Stadt], Schmid & Römer (Lipsk)

(171) Mały teatr z fabryki ok. 1905; Portal sceny: Schmid & Römer, mały format, dekoracja: Schmid & Römer, ulica [Straße]

(W nawiasach umieszczone są numery katalogowe obiektów wystawy.) Nie należy zapominać, że „gotowe sceny” oferowały wydawnictwa już w latach trzydziestych XIX wieku. W katalogu do wystawy monachijskiej Walter Röhler scharakteryzował ten rodzaj scen papierowych.

W okresie rozkwitu teatru dziecięcego na przełomie wieków różne firmy wprowadzały na rynek również gotowe sceny. Przy tym firmy te wykorzystywały głównie portale sceniczne firm Scholz, Schreiber i Engel, a także ich dekoracje i figury lub drukowały je, na przykład firma Schmid and Römer w Lipsku wyprodukowała wyłącznie w tym celu szereg portali i dekoracji, które wszelako nie weszły na rynek jako arkusze graficzne. Teatry z fabryki były w większości konstrukcjami skrzynkowymi, w których cała nadbudowa, portal sceniczny i dekoracje mogły być umieszczane w skrzynce służącej zarazem jako podstawa sceny. Figury prowadzone były w większości na sztywnych drutach od góry. In der Blütezeit des Kindertheaters um die Jahrhundertwende brachten auch verschiedene Firmen fertige Bühnen auf den Markt. Sie verwendeten dabei meist die Proszenien der Firmen Scholz, Schreiber und auch Engel, sowie deren Dekorationen und Figuren, oder druckten sie z. B. die Firma Schmid und Römer in Leipzig eine Anzahl Proszenien und auch Dekorationen ausschließlich zu diesem Zweck, die also nicht als Bogen auf den Markt kamen. Die Industrietheater waren meistens Kastenkonstruktionen, bei denen der gesamte Oberbau, Proszenium und Dekorationen in dem als Sockel dienenden Kasten unterzubringen waren. Die Figurenführung erfolgte zumeist an starren Drähten von oben. Röhler, Walter (Bearbeitet): Katalog zur Ausstellung *Kinder müssen Komödien haben und Puppen*, 21. Dezember 1959 – 31. Januar 1960 veranstaltet im Münchner Stadtmuseum von der Puppentheatersammlung der Stadt München, s. 9.

Takie wyroby manufaktur (jakby należało powiedzieć) można nabywać w obecnym czasie w sklepach z pamiątkami w Wenecji.

²⁸ Rysunek portalu nie grzeszy precyzją. Jeśli umieszczenie na rysunku łóż prosceniowych odpowiadało rzeczywistości, to mogły być to portal Goode Brothers of Clerkenwell z końca XIX wieku, ale opierając się na rysunku pewności mieć nie można. Na większości portali z Wielkiej Brytanii portale sceniczne ukazywały łoża prosceniowe, a pod nimi prosceniowe drzwi wiodące na scenę.

²⁹ Madsen, Hans Christian: Plakat do sztuki *Vita Hästens Hemlighet* (karton, druk offsetowy, wym. 37,5 cm x 27,1 cm). Arkusz plakatu w: Staatliche Sammlungen Dresden, Puppentheatersammlung, Inv. Nr. 1799 b.

³⁰ Nie w salonie, a w pokoju jadalnym!

³¹ Od roku 1879 pod pseudonimem (jednym z wielu) Wilhelmine Buchholz pisał Julius Stinde artykuły dla „Deutsches Montagsblatt”. Nie pozbawione „satyry, ironii...” teksty o rodzinie Buchholz ukazały się w tomach: *Buchholzens in Italien* (1883), *Die Familie Buchholz* (1884 – 1886, trzy części), *Frau Buchholz im Orient* (1888), *Hotel Buchholz* (1897).

³² Den Kindern war das Eßzimmer überlassen, und nachdem sie ihre Chokolade bekommen hatten (notabene mit der nöthigen Portion Kuchen), bauten sie das Puppentheater auf und stellten Stühle davor, ordentlich wie im Theater. Dann kam der kleine Krause und lud uns Großen ein, die Vorstellung zu besuchen, und wir gingen denn auch Alle hin, um den Kindern den Gefallen zu thun. Wir Damen saßen gleich vorne an, die Herren mußten aber an der Wand stehen, denn das Geschlepp mit den Plüschstühlen aus der guten Stube dulde ich nicht. Stinde, Julius: *Ein Geburtstag* [in:] idem: *Die Familie Buchholz*, <https://www.projekt-gutenberg.org/stinde/famibuch/fabu13.html>, [dostęp: 2021-02-11]. Mały Krause to chłopiec z sąsiedztwa.

³³ Autor napisał, że po niezbyt udanym spektaklu powrócili do salonu. Stąd należy wnosić, że do jadalni przeszli z saloniku ze stojącą w nim etażerką.

³⁴ Don't forget to have tickets and programmes for your audience, with comfortable seats, and someone to show them to their places. The more attention you pay to them, the more attention they are likely to pay to your performance! Jackson, Peter: *A Pollock's Toy Theatre The Britannia Pollock's Characters & Scenes in The Forty Thieves*, Adapted and designed by Peter Jackson from the original proscenium, scenery and characters first published by J. K. Green. April 30th 1838, London 1971.

³⁵ Nicht zu vergessen: Eintrittskarten, Programme, bequeme Sitze und Plazanweiser! Za: Schlageter, Heinz: *Vorhang auf! Vom Ausschneidebogen, vom Modelltheater, vom Kindertheater*, Sammlung zur Volkskunde in Hessen Museum Otzberg, Veste Otzberg 1995, s. 33.



143. { TRENTSENSKY VERLAG, WIEDEN: *The Daughter of the Regiment*, PROSPEKT DO: SCENE II. (A) A HALL IN A CASTLE (MIGNON-THEATER)¹ }

C(0).
O TEATRACH
PAPIEROWYCH
W KRAKOWIE

EKSKURS: A w Krakowie na Brackiej ulicy pada ...

Świadomość historycznej ciągłości jest jednym ze znamion

wyróżniających człowieka należącego do cywilizacji, jaką uznajemy (lub uznawaliśmy) za naszą. W naszych oczach wszystko przybierało postać dziejową, ukazywało się jako mniej lub bardziej logiczny ciąg wydarzeń, postaw, dzieł.²

Wszystkim, którzy przyszli na świat albo tylko uczyli się w Krakowie, zdania te wydają się oczywistymi. Wierzynek, Włodkowic, Wielopolski, Woronicz, Wyspiański, Wojtyła – wszyscy oni bardzo dawno albo nie tak dawno temu chodzili przez Rynek Główny. Tworzyli ciągłość. Nawet wtedy, gdy wybierając się z Krakowa do stolicy, jechało się nie do Warszawy, a do Wiednia. Gdzie zatem w Rzeczypospolitej należałoby szukać dawnych teatrów papierowych, jeśli nie w połączonym na długie lata z Wiedniem mieście Krakowie? Próby odszukania dawnych utensyliów do zabaw teatralnych zostały więc podjęte właśnie tam.



144. { TRENTSENSKY VERLAG, WIEDEŃ: *Flet czarnoksiężski*,
PRZECIĘCIE Z ABTHL. XI, BL. N^o 9 (MIGNON-THEATER)³ }

C(1).
O GRAFICZNYCH
ARKUSZACH TEATRALNYCH
ADRYANA BARANIECKIEGO



145. { TRENTSENSKY VERLAG, WIEN: *The Daughter of the Regiment*, PROSPEKT DO: SCENE I. (A) A. MOUNTAINOUS DISTRICT (MIGNON-THEATER)⁴ }

Trzeba sprzyjającego zbiegu okoliczności, by – będąc przypadkiem pewnego słonecznego przedpołudnia w jednej z niedużych bibliotek krakowskich, mieszczącej się przy ulicy Smoleńsk⁵ – natknąć się, bez większej zresztą nadziei na jakieś odkrycie, natknąć się na informację będącą sensacją (!) dla osoby interesującej się teatrem z papieru i szperającej owego przedpołudnia w katalogu tej księżnicy. Sensacja nazywa się: **Mignon-Theater**. Ciąg przypadków sprawił, że po niedługim czasie na stole bibliotecznym przed oczami „osoby szperającej“ znalazł się niepokazny **zbiór arkuszy teatru papierowego** należący niegdyś do **Adryana Baranieckiego**.



146. { TRENTSENSKY VERLAG, WIEDEŃ: FIGURY (I) DO CÓRKI PUŁKU (MIGNON-THEATRE)⁶ }

Przed zajęciem się rzeczą samą, przed przyjrzeniem się arkuszom owego Mignon-Theater objętym okładką i spoczywającym przez lata w zapomnieniu na półce, warto przypomnieć właściciela tego zbioru. W roku 1863 Adryan Baraniecki (1828-1891), lekarz i społecznik przedarł się „w przebraniu“ do Galicji, uciekając przed aresztowaniem grożącym mu niechybnie w stronach rodzinnych na Podolu, którym administrowało wtedy Cesarstwo Rosyjskie. Rok później wyjechał z Cesarstwa Austro-Węgierskiego do Paryża. Potem przebywał w Londynie i Edynburgu.

Pod wpływem zetknięcia się z Ruskinem, zaznajomienia się z Muzeum Edynburskim i Kensingstońskim i pod wpływem budzącego się na zachodzie ruchu w przemyśle artystycznym zaczął gromadzić okazy surowców, przerobów i wzorowych okazów z dziedziny przemysłu zarówno technicznego jak artystycznego i przesał je tymczasowo do Krakowskiego Instytutu Technicznego, gdzie miały służyć celom dydaktycznym.⁷

W roku 1868 Adryan Baraniecki zjechał do Krakowa. Zamieszkał tu na stałe. Zebrane okazy podarował, już nie „tymczasowo“, miastu, jak to niektórzy obywatele tego i innych miast czynili i czynią. Już wcześniej,

w Krzemieńcu zorganizował był niewielkie muzeum przyrodnicze. W Krakowie skorzystał z pomocy Józefa Dietla (1804-1878), ówczesnego prezydenta miasta i utworzył Muzeum Techniczno-Przemysłowe. Od roku 1913 przez lata miało ono siedzibę w gmachu obecnie zajmowanym przez Bibliotekę Akademii Sztuk Pięknych.⁸ Można przypuścić, że arkusze Mignon-Theater znalazłszy się w tym budynku pozostały w nim aż do obecnych dni. Wcześniej należały do „księgozbioru Adryana Baranieckiego”. Kiedy trafiły do muzeum? Odpowiedź na to pytanie należy do czasu przyszłego. Dyrektor nowego krakowskiego Muzeum Techniczno-Przemysłowego późniejszymi laty oddawał się (con amore) działalności upowszechniającej wiedzę i „przemysł artystyczny” z mizernym, niestety, skutkiem. Wszelako organizowanymi w kierowanej przez niego instytucji kursami dla młodych dam oddziaływał na przemiany

[...] które w obrębie austriackiej monarchii stworzyły część Polski omal niepodległej, z Krakowem sercem, a zarazem duchową stolicą trzech zaborów. Krakowem [...] Wyspiańskiego i brata Alberta, kursów Baranieckiego i karnawałów, na które zjeżdżały się panny na wydaniu z Wielkopolski, Żmudzi, Podola.⁹

Muzeum Techniczno-Przemysłowym, powstałym w roku 1868, Adryan Baraniecki kierował do śmierci.

O czym świadczy zeszyt z arkuszami teatralnymi z Wiednia przechowywany obecnie w Bibliotece ASP w Krakowie?¹⁰ Czy teatr papierowy był pasją Adryana Baranieckiego, czy jedynie przelotnym zainteresowaniem, które zaczęło się w obcych stronach i ustąpiło za powrotem do Galicji? W obecnym czasie nie sposób odpowiedzieć i na to pytanie. Nawet jeśli zainteresowanie scenami z papieru z czasem osłabło, a nawet całkiem zginęło, to druki nie zostały wyrzucone, a umieszczone w bibliotece lekarza i działacza społecznego. Być może arkuszy było więcej. W starannie wykaligrafowanym spisie z pierwszej strony zeszytu¹¹ można przeczytać: „ryciny, z których są tylko następujące”. Ten fragment zdania mógłby świadczyć o tym, że niegdyś było ich więcej, ale z całego zbioru pozostały „tylko następujące” i dlatego właściciel arkuszy polecił jakiemuś introligatorowi spiąć je w jedną całość zaopatrzoną w twarde okładki.¹² Może dzięki temu zabiegowi arkusze przetrwały do obecnych dni. Wszystkie pochodzą z jednego wydawnictwa, to *Verlag der Artistischen Anstalt*, wiedeńska oficyna graficzna braci Trentsenskych.

W starej wiedeńskiej Domgasse, w budynku Domherrenhof, tuż za od dawną czcigodnym kościołem Szczepana, znajduje się duży skład towarów papierniczych. [...] Bardzo dobrze pamiętam moją pierwszą wizytę w tym sklepie papierniczym przy Domgasse. [...] Czułem się – jak w bajce! W starej uliczce było tak cicho i ciemno; na zewnątrz, na Ringu, życie, słońce, mundury, wiele powozów, koni i ludzi, tu – w cichej, wąskiej uliczce – wielki sklep z papierem i wiele, wiele różnych arkuszy graficznych – jeden piękniejszy od drugiego.¹³

Zwraca uwagę w tym wspomnieniu przeciwstawienie żywości i blasku wiedeńskiej Ringstraße – ciszy i „ciemnościom” Domgasse. Moriz Grünebaum (1873-1942), autor powyższych słów, odwiedzał z ojcem sklep na tyłach katedry św. Szczepana zapewne w latach osiemdziesiątych XIX wieku i później, ale historia zakładu artystycznego braci Trentsensky'ch rozpoczęła się pod innym adresem, w Zwettlhof

Nr. 868 przy Stephansplatz (wejście od północnej strony placu). Było to dobre pół wieku wcześniej i początki „zakładu“ miały niewiele wspólnego z artyzmem. Joseph Trentsensky (1793-1839) 19 maja 1819 roku otrzymał urzędowe pozwolenie na sprzedaż detaliczną pod własnym nazwiskiem „artykułów litograficznych”.¹⁴ W październiku 1819 roku w zakładzie Trentsenskich wydrukowane zostały książeczki oszczędnościowe dla tylko co powołanej do życia pierwszej austriackiej kasy oszczędności.¹⁵ Drukowano także karty wizytowe, formularze, cenniki, a po jakimś czasie nawet wyciągi operowe i opracowania muzyczne dla pianoforte.

Trentsensky
Verlag

Tak oto w roku 1819 litograf Joseph Trentsensky, ze starszym bratem Matthäusem, rysownikiem, litografem,¹⁶ później wydawcą, założyli pracownię litograficzną i sklep papierniczy. Matthäus, choć spiritus movens przedsięwzięcia, nie mógł umieścić nazwiska w szyldzie firmy, gdyż wedle obowiązujących wtedy przepisów nie było to dozwolone oficerom poza służbą. Matthäus Trentsensky do roku 1815 udzielał się militarnie ku chwale cesarza i jego armii. Nie bez racji drukowane były w „zakładzie artystycznym“ kształtujące ducha podrastających chłopców arkusze z figurami całych batalionów żołnierzy. Pamięć o wojnach z początku wieku trwała nie tylko pośród wiarusów. Drukowane były też arkusze całkiem inne: z kostiumami teatralnymi, ubiorami regionalnymi, ze scenami z winobrania, z polowań, z wydarzeń dworskich, z rycerzami na koniach, drukowane były ilustracje do bajek i sag, arkusze ze zwierzętami, dzikimi jak i domowymi przeznaczone dla dzieci i młodzieży.¹⁷ Druki te służyły doskonaleniu się młodego pokolenia w kolorowaniu i wycinaniu figur. Dumą byłego c. k. nadporucznika mógł być zbiór żołnierzy do wycinania umieszczonych na 348 arkuszach graficznych pod wspólnym tytułem *Der Krieg in plastischer Aufstellung*.¹⁸ Druki z wydawnictwa braci Trentsenskich odznaczały się znakomitą jakością, mimo dość kiepskiego papieru, na jakim były odciskane.

Lithographische Anstalt była zawsze w najlepszym stanie i wyznaczała nowe drogi w technologii druku. Oferowała tanią produkcję w dużych ilościach, ale także produkowała reprezentacyjne i kosztowne dzieła.¹⁹

Do „kosztownych” prac można zaliczyć serię arkuszy ukazujących procesję odbyłą w Preszburgu podczas uroczystości koronacji austriackiej cesarzowej Caroliny Augusty na królową Węgier.

U Josepha Trentsensky’ego, / wewnątrz Zwettelhof nr 868, niedawno opublikowano: / I. Procesja koronacyjna Jej Cesarskiej Mości Cesarzowej Austrii / jako Królowej Węgier w Preszburgu / w dniu 25 września 1825 r. / Rysunek J. Höchle, litografia J. Kriehuber. / 60 cali długości i 24 cale wysokości. / Czarno-biała 6 fl., bardzo subtelnie kolorowana, 20 fl. C. M.²⁰

Dalej, w tym samym ogłoszeniu gazetowym Joseph Trentsensky podawał:

Nie tylko historyczna wartość dzieła, które z pracochłonną dokładnością przedstawia moment, na który skierowały swoją uwagę miliony, ale także wartość artystyczna tegoż dzieła, czynią to

przedstawienie godnym najwyższego udziału i ożywionego rozpowszechniania, gdyż jest to największy i najobszerniejszy produkt, jaki nie tylko nasza monarchia, ale być może w ogóle litografia, dała. Wydawca tym bardziej powstrzymuje się od wszelkich dalszych rekomendacji wykonania tego dzieła zarówno jeśli chodzi o znanych już artystów rysunku, litografii i kolorowania, jak i samą aranżację, kiedy dostojne obramowanie naszej czcigodnej pary rządzącej, która dedykowanie jej tego patriotycznego produktu ze szczególną przychylnością i upodobaniem raczyła przyjąć, doskonale oddaje wartość owego artystycznego osiągnięcia²¹

Druga seria arkuszy procesji koronacyjnej była znacząco różna od pierwszej. Po naklejeniu na papier orszak rozciągał się na niebagatelną długość około jedenastu metrów. Można było go nabyć delikatnie pokolorowanym i umieszczonym w „kapsule“ za 30 fl. C. M.²² Sprzedawano również arkusze czarno-białe. Tę samą procesję koronacyjną nawiniętą na papier i „wyjątkowo delikatnie pokolorowaną“ w ozdobionej złotem „kapsule“ można było kupić za 40 fl. C. M.²³ Były to więc jednoznacznie druki „reprezentacyjne“. Dla porównania: duży i wyposażony w dekoracje oraz figury teatr papierowy oficyna Trentsenskich oferowała w grudniu roku 1830 za nieco ponad 5 fl. C. M.

Pośród „młodych talentów“, jakie bracia Trentsensky pozyskali dla zakładu litograficznego, byli graficy, malarze, litografowie.²⁴

W produkcji tego wydawcy znajduje odzwierciedlenie duża część historii kultury Wiednia w XIX wieku. [...] Nie należy zapominać, że arkusz graficzny pełnił funkcję, którą obecnie przejęły tak zwane środki masowego przekazu. W żadnym wypadku nie należy lekceważyć dużej wartości wychowawczej, jaką miał on dla dorastającej młodzieży. [...] Wydawnictwo Trentsensky znane było także ze swych teatrów papierowych [...].²⁵

Ich wydawanie Matthäus i Joseph Trentsensky rozpoczęli około roku 1825. Były to tak zwane „Große Theater“.²⁶

W roku 1830 z oficyną związał się, pochodzący z dawnych terenów Rzeczypospolitej, malarz teatralny Theodor Jachimowicz.²⁷

Jego dekoracje dla wydawnictwa Trentsensky liczą się dzisiaj, w tym ludzie z fachu są zgodni, do najpiękniejszych w ogóle dekoracji dla teatrów papierowych i tym objaśniają wysoko szacowaną wartość tych teatrów.²⁸

Ich sceny różnią się od teatrów innych producentów, jeśli idzie o drewniany „szkielet pudełka sceny“ (brak pod- i nadscenia) oraz sposób rozmieszczania dekoracji. Teatr Trentsenskich

[...] ma po sześć kulis z każdej strony, które nie tylko zmniejszają się wobec tła, ale także zwężają się w głąb sceny, zbliżając się z obu stron do siebie, przez co daje się odczuć szczególnie mocne wrażenie perspektywy.²⁹

Tym samym podłoga sceny przybiera formę trapezu. Bracia Trentsensky jako pierwsi na kontynencie drukowali przecięcia dla scen z papieru. Zbiór

Adryana Baranieckiego zawiera kilka arkuszy z przecięciami dla Mignon-Theater (fot. 144).³⁰ Charakterystyczne dla Artistischer Anstalt Trentsenskych było również to, że wydawcy ci nie zadowalali się wykonaniem jednego arkusza z figurami, jak to stało się zwyczajem w niemieckich krajach. Zestaw z Wiednia składał się często z arkuszy trzech, a powstał też komplet dwudziestu czterech arkuszy wypełnionych figurami do jednej sztuki.³¹

Większość z mających wysokość około dziewięciu centymetrów figur wykonał Josef Schmutzer; wydrukowano je [...] na 243 wąskich arkuszach formatu poziomego. W przeciwieństwie do wielu późniejszych teatrów papierowych - z nielicznymi wyjątkami - proporcje między postaciami i dekoracjami są właściwe.³²

Od wigilii Bożego Narodzenia roku 1832 Matthäus Trentsensky nie krył się dłużej w życiu publicznym za plecami brata. Dał ogłoszenie do gazety.

Niżej podpisany, od 1 października br. posiadając wszystkie dotychczas ukazujące się pod firmą brata produkty wydawnictwa, które przez kilka lat powstawały pod jego kierownictwem, pozwala sobie jak najuniżej zaoferować te obiekty i ich kontynuację pod swoim nazwiskiem.

Matth. Trentsensky.³³

Tydzień później, w dniu Sylwestra w tejże samej „Wiener Zeitung“ ukazało się

Ogłoszenie,
lithograph. Anstalt u. Papierhandlung
Josepha Trentsensky'ego przy Wollzeile, obok poczty Nr 868,
na Nowy Rok.

Zgodnie z moim oznajmieniem z 1 października br. powtarzam, że nakład wszystkich pod moim nazwiskiem do tego czasu wydanych produktów sztuki przekazałem do nabycia mojemu bratu Matthäusowi Trentsensky'emu. Chociaż teraz, przez to, zwłaszcza przez odstąpienie biblijnych przedstawień, które stały się tak popularne wśród młodzieży w obecnie następującym świętym czasie Bożego Narodzenia chętnie przez wszystkich poprzez miłe prezenty świętowanym, już nie jestem w stanie zaoferować podobnych upominków w takiej objętości, jak wcześniej w mojej ofercie, to wierzę, że mogę sobie pozwolić, nawet teraz przy tej okazji, by zwrócić uwagę na mój dobrze posortowany, także w przyszłości z największą starannością zadbany skład [...]. [...] Jednocześnie korzystam z okazji, aby z najgorętszym wyrazem sympatii serdecznie polecić publiczności usługi mojego brata w Handlu Sztuką przy Graben nr 1134, obiekty przez tak wiele lat wydawane, puszczone w obieg w moim sklepie w Zwettthof i oceniane z taką życzliwością, będą dla rozrywki i pouczenia młodzieży, jak ośmielam się mieć nadzieję, obecnie także tam, gdzie pojawiają się w jeszcze bogatszym wyborze, z coraz większą starannością, i są wydane na ten rok, że znajdą tę samą sympatię i uznanie.³⁴

Był to rodzaj gry, czy też bracia rzeczywiście toczyli spór? Komunikowali się tylko z pomocą ogłoszeń? Ich treść zdaje się wskazywać, że Matthäus odkupił od brata część wydawnictwa.³⁵ Notatka *Aus der Kunstwelt*³⁶ opublikowana w wiedeńskiej gazecie teatralnej na początku

listopada tego samego roku wskazuje, że istotnie drogi braci (przynajmniej na czas jakiś) rozeszły się.

Posiadający zmysł artystyczny P. Matthäus Trentsensky (który przez niego dotąd kierowany sklep wydawnictwa sztuki swojego brata P. Josepha Trentsensky'ego w Wiedniu obecnie formalnie przejął kupując, przeto swoją działalność i widoki w tej dziedzinie litografii będzie teraz energicznie rozwijać) tylko co udostępnił drukiem w swoim wydawnictwie przy Graben nr 1134 grafikę, która jest w stanie przyciągnąć uwagę wszystkich miłośników sztuki.³⁷

Szło o pamiątkowy arkusz graficzny przedstawiający zakończenie drugiego aktu przedstawienia „dzieła ojczyźnianego” wnoszącego na scenę „nieco uczuć patriotycznych”, które to dzieło wystawił Theater in der Josefstadt.³⁸ Pamiątkę można było nabyć już w miesiąc po premierze. Poza wszystkim ukazanie się ogłoszeń braci Trentsenskich na same święta grudniowe miało także cel praktyczny. „Przedstawienia biblijne”, w tym szopki na Boże Narodzenie, sprzedawały się w adwencie i nawet później zapewne równie dobrze jak teatry z papieru, jeśli nie lepiej.

Minęło kilka lat. Joseph Trentsensky podpadł na zdrowiu.

7 listopada 1837 roku Matthäus Trentsensky przejął firmę, którą prowadził pod własnym nazwiskiem aż do śmierci w roku 1868.³⁹

Od 23 stycznia roku 1839 Matthäus Trentsensky kierował również pracownią i drukarnią, które żonie Rosalie jako spadkobiorczyni pozostawił Adolph Kunike (1777-1838), nauczyciel Matthäusa.⁴⁰ W roku 1843 oba przedsięwzięcia (własną drukarnię i tę po Adolphie Kunike) Trentsensky powierzył Eduardowi Siegerowi (1810-1876),⁴¹ a sam zajął się wyłącznie sprawami wydawniczymi. Rok wcześniej sklep *Verlages der Artistischen Anstalt* przeniesiony został do wspomnianego już Domherrenhof.⁴² Wyroby firmy, pośród nich pędzle, gry towarzyskie, klocki z drewna,⁴³ „chińskie fajerweki” i teatry cieni, a nawet myrioramy czyli układanki obrazkowe zawierające kilku fragmentów pejzażu. Dzięki tym fragmentom możliwe było „malowanie przez zamianę, pomieszanie; gra, w której można zmienić sześć krajobrazów w tysiąc różnych”⁴⁴ – wszystkie wymienione, a także inne towary od połowy lat trzydziestych rozprowadzane były prócz Austrii i Węgier oraz innych „ziem koronnych” w niemieckich krajach i Rosji. Po wejściu w bliskie relacje handlowe z wydawnictwem z Lipska w latach 1833 – 1837 arkusze graficzne Matthäusa Trentsensky'ego oraz inne artykuły sprzedawane były pod firmą *Trentsensky und Vieweg in Wien und Leipzig*.⁴⁵ W Londynie, przynajmniej od roku 1857, miłośnicy teatru papierowego pod adresem 144 Leadenhall Street mogli zaopatrzyć się w arkusze do sztuk: *The Daughter of the Regiment*, *Oberon*,⁴⁶ *Hamlet*, *The Czar and the Carpenter*, *Henry the Eighth*, *The Winter's Tale*.

Te sztuki zostały opublikowane w Wiedniu; był to początek niemieckiej inwazji.⁴⁷

Understatement (jak wynika z cytatu powyżej) miewał się (i miewa?) na wyspach brytyjskich szczególnie dobrze. Pozostając jeszcze przez chwilę w Londynie: przy Leadenhall St. miała siedzibę firma: Joseph, Myers and Co. występująca w roli agenta teatrów papierowych Matthäusa

Trentsensky'ego na Wielką Brytanię. Nie jest wykluczone, że właśnie pod tym adresem arkusze do *Córki pułku* (fot. 143, 146, 147) nabył Adryan Baraniecki. Pora wrócić do stolicy Austrii.

Młodzież wiedeńska z tamtych czasów była absolutnie zachwycona, kiedy nadchodził czas na zakupy „u Trentsensky'ego”.⁴⁸



147. { TRENTSENSKY VERLAG, WIEDEŃ: FIGURY (II) DO *CÓRKI PUŁKU* (MIGNON-THEATRE)⁴⁹ }

Być może podobny entuzjazm ogarniał również lekarzy społeczników, którzy zapuszczali się do składów z arkuszami teatrów papierowych, czy to w Wiedniu, czy w Londynie, czy też w Krakowie. Pod koniec życia starszego z braci Trentsenskych „młodzież wiedeńska“ miała do wyboru 243 arkusze z figurami do 41 sztuk teatralnych oraz 400 arkuszy wypełnionych kulisami, przecięciami, ruchomymi dekoracjami.⁵⁰ Trudno się dziwić, że w tym czasie arkusz graficzny oficyny Trentsensky'ego

[...] był tak samo ogólnie dostępny w sklepach papierniczych miast, jak w najprostszych sklepach na wsi.⁵¹

Mignon-
Theater

Teraz wypadnie cofnąć zegar o prawie czterdzieści lat. W Wigilię roku 1830 bracia Trentsensky w ogłoszeniu gazety oferowali jako prezent na Boże Narodzenie – nowość!

Mignon-Theater, w 1 pudełku z portalem, cortiną, 6 dekoracjami i 3 pudełka z figurkami. Komplet 6 fl. C. M.⁵²

Na podstawie tego anonsu można snuć co najwyżej chybotałe przypuszczenia, można jedynie spekulować, co też kryło się „w pudełku z portalem, cortiną, etc.“. Tu wypadnie skorzystać z wiedzy Alfreda Kolla zawartej w jego rozprawie doktorskiej.⁵³ Otóż w pudełku znajdował się „prosty klasycystyczny portal” (fot. 148) i arkusz z wydrukowaną na nim „bogato udrapowaną kurtyną”. Nadto pudełko mieściło

[...] tło „nr 1” pomieszczenia w stylu biedermeier, dwa dopasowane perspektywicznie do tła przecięcia z ruchomymi dekoracjami, tło drugiej dekoracji: niewielki pejzaż parkowy z fontanną i naszkicowaną za nim świątynią (na krawędzi arkusza pr. dół dwie splecione ze sobą litery „A” i „T” jako monogram Alexandra Trichtla) i dwa pasujące do tła arkusze kulisy.⁵⁴

Cztery kulisy (w tym dwa przecięcia) i dwa prospekty składały się na „6 dekoracji”. Jeden zestaw przedstawiał wnętrze, drugi „wolną okolicę”. Wszystkie razem dekoracje z figurami tworzyły pierwszy zeszyt albo „oddział” teatru *mignon* pod tytułem *Das Conversationsstück*. Parę słów o tej „sztuce konwersacji” znajduje się na dalszych stronach. Podobny zestaw arkuszy graficznych obowiązywał we wszystkich wydanych do roku 1843 „działach” Mignon-Theater. Prawdopodobnie wycięte figury oferowane do sprzedaży na Boże Narodzenie roku 1830 były już pomalowane z pomocą szablonów mocnymi kolorami i (jak podano w anonsie) zapakowane w pudełka.

Nowość, czyli drugą, mniejszą (Mignon-Theater) scenę – właśnie ów „czarujący teatr” – dla zakładu artystycznego Trentsenskych zaprojektował Theodor Jachimowicz.⁵⁵

Pierwsza seria dla Mignon-Theater oferuje w sposób, który nigdzie indziej nie jest tak klarowny, repertuar opraw scenicznych Theodora Jachimowicza, dekoratora z Josephstädtertheater.⁵⁶

Na winiecie kolejnego⁵⁷ wydania pierwszej serii, albo „oddziału I” (*Das Conversationsstück*) drukowanego od roku 1833 umieszczany był tekst:



148. { MIGNON-THEATER: PORTAL (1^{szy})
KLASYCYSTYCZNY Z PŁASZCZEM ARLEKINA }

Teatr Mignon / lub / kompletny aparat / do trójwymiarowego przedstawiania / głównych momentów z popularnych sztuk teatralnych scen wiedeńskich / z wierną repliką dekoracji & costiumów / 1^{szy} Zeszyt. Verlag v. Trentsensky & Vieweg in Wien u. Leipzig⁵⁸

Tekst winiety był programem. Wydawca i jego wspólnik podkreślali zwłaszcza wierność miniaturowych kopii oryginałom „dekoracji & costiumów”, wierność tak cenioną późniejszymi laty

w Brytanii. Być może pomysł, niepowtórzony przez żadnego innego wydawcę na kontynencie, drukowania i figur, i dekoracji poświęconych tylko jednemu utworowi teatralnemu zrodził się dopiero wraz z „oddziałem IV”, czyli z edycją *Niemej z Portici*. Drukowane wcześniej (oddział I, II, III) arkusze z dekoracjami i figurami prawdopodobnie można było używać do przypominania sobie i domownikom wrażeń z różnych utworów i gatunków „popularnych sztuk scen wiedeńskich”: pantomim, dram rycerskich, tekstów dla młodzieży, autorem tych ostatnich był Christian Felix Weisse (1726-1804).⁵⁹ Naturalnie i później tekst zachęcający do kupna był odpowiedni. Ukazujące się kolejne zeszyty odnosiły się

wprawdzie do jednego utworu, ale po nich następowały kolejne mające za temat różne, inne sztuki dla sceny. „**Kompletny aparat**” – to pod wieloma względami obiekt szczególny. Nawiązywał do protodioram, ujmując rzecz dokładniej, **był formą przejściową między protodioramą i teatrem papierowym**, co zawiera się już w nazwie: „malutki, drobnouchny” teatr. Jego wielkość była zbliżona do protodioram Martina Engelbrechta (tych większego formatu) i teatrów papierowych z Londynu, a o połowę mniejsza od „dużego teatru” braci Trentsenskich. Jak protodioramy Martina Engelbrechta, kulisy i reszta wyposażenia „czarującego teatru” nie były więc przeznaczone do gier.⁶⁰ Po wyeksponowaniu, razem z figurami, stawały się w miarę wierną w szczegółach reprodukcją „głównych momentów” inscenizacji z wielkich scen, oddawały ich „żywy obraz” w miniaturowym „teatrze zamrożonym”. Podobna idea – „zmrożonych obrazów” – wywiedziona z protodioram, daje się odnaleźć w książkach-objektach z lat siedemdziesiątych XIX stulecia oraz w książkach-teatrach z samego początku obecnego stulecia, o czym będzie jeszcze mowa. Na wspomnianej winiecie napis „1^{szy} Zeszyt” był tylko w części wydrukowany, jedyńka została wpisana ręką, co świadczyłoby o tym, że oszczędny wydawca miał w planach nowe zeszyty teatru *mignon*. Rzeczywiście, w latach trzydziestych wieku kolei żelaznych *Verlag der Artistischen Anstalt* wydał osiem kompletów dekoracji i fugur dla Mignon-Theater. Figury drukowane w dwóch rzędach na dwóch arkuszach – było ich dwadzieścia cztery do każdej inscenizacji⁶¹ – i dekoracje odciskane na sześciu arkuszach należało odpowiednio przygotować do ekspozycji (dla przypomnienia: pokolorować, wzmocnić kartonem, wyciąć). Gotowy obiekt umieszczano na komodzie, stoliku nocnym, w witrynie i spoglądając na miniaturową scenę wracano myślami do któregoś z teatrów Wiednia, w latach trzydziestych XIX wieku głównie do Theater in der Josefstadt, przywoływano emocje towarzyszące operowym tragediom, wybuchy radości na widowiskach komediowych, nucono melodie najnowszej śpiewogry i nie bez sympatii myślano o urodziwej heroinie albo przystojnym barytonie.

Theater in der Josefstadt w latach 1832 – 1834 miał pod swą dyrekcją śpiewak Johann August Stöger (1791-1861). Kierujący wcześniej sceną w Preszburgu tenor postawił w dwóch swych wiedeńskich sezonach na widowiska muzyczne. Dał w tym czasie premiery trzydziestu oper. Pamiątki po niektórych z nich miłośnicy pięknych głosów i bogatych inscenizacji mogli dzięki staraniom Matthäusa Trentsensky’ego ustawiać w domach na etażerkach jako kolejne „oddziały” teatru *mignon*:

IV Oddz. *Niema z Portici* (jeden arkusz z przecięciem znajduje się w zbiorze Adryana Baranieckiego),

V Oddz.: *Zampa czyli oblubienica marmurowa*,

VI Oddz.: *Fra Diavolo*,

VII Oddz.: *Robert Djabel*,

VIII Oddz.: *Der Zweikampf* (czyli: *Le Pré aux clerics*, dwa arkusze z dekoracjami znajdują się w zbiorze Adryana Baranieckiego).⁶²

Sukces produkcji i sprzedaży teatrów papierowych, jak to miało miejsce przy wymienionych powyżej obiektach, mocnymi więzami łączył się z poprzedzającym druk arkuszy graficznych wystawieniem utworu na dużej scenie z bogatą (zwykle) oprawą sceniczną w jednej

z nieodległych, bądź znajdujących się po tamtej stronie kanału La Manche, metropolii teatralnych. Tak, dla przykładu, rzecz miała się z wydaniem oddziału VII Mignon-Theater pod tytułem *Robert Djabel* (fot. 149, 150).

Był 21 listopada 1831 roku. Wieczorem tego dnia paryski Théâtre de l'Académie Royale de Musique dał premierę nowego utworu.

Robert Djabel

W końcu listopada tematem wszystkich rozmów było sensacyjne przedstawienie *Roberta Diabła* Giacoma Meyerbeera w Operze przy ulicy Le Pelletier [...].⁶³

Bez wątpienia na żywe zainteresowanie paryżan tylko co daną premierą nie narzekał Louis Véron (1798-1867) sprawujący od niewielu miesięcy funkcję dyrektora w gmachu „przy ulicy Le Pelletier“.

„Od dawna sądzono, że byłoby niemożliwe dać operze więcej pompy i luksusu; pan Véron dowiódł czegoś przeciwnego“ – napisał wpływowy „Journal des Débats“ nazajutrz po premierze.⁶⁴



149. { TRENTSENSKY VERLAG WIEN, FIGURY DO *Roberta Diabła*, ABTHL. VII, BL. N° 1 (MIGNON-THEATER), po r. 1843 ⁶⁵ }

Należy pamiętać, że miniaturowe *spectacles de décoration*, jakimi czarował zgromadzone w pokoju mieszkalnym towarzystwo teatr z papieru, że „spektakle“ te żyły „luksusem i pompą“ wystawy przeniesionymi z wielkiej sceny. Miały one znaczenie, którego nie sposób było przecenić. „Pompa i luksus“ na scenie i na obrazkach decydowały o powodzeniu sprzedaży, a publiczność wokół miniaturowych scen, jak i przed sceną l'Académie Royale de Musique lubowała się w nadmiarze, nie wyłączając publiczności owego 21 listopada.

Jej zdumionym i zachwyconym oczom ukazują się kolejno pałac sycylijski, skały nadbrzeżne, gdzie nocą odbywa się narada diabłów, wreszcie – w trzecim akcie – cmentarz przyklasztorny oświetlony światłem księżycyca. Zakonnice wskrzeszone przez diabła (w liczbie

kilkudziesięciu) wychodzą z grobów, tańczą w koszulach, oddają się orgii i umierają po odtąnczeniu baletu.⁶⁶

Ten opis powstał mniej więcej dwa stulecia po paryskim spektaklu premierowym, wszelako notujący literat opowiadał o widowisku tak, jakby rzecz miała miejsce w minionym tygodniu. Można odnieść wrażenie, iż dawne obrazy sceniczne mimo upływu czasu żywo oddziaływały na wyobraźnię autora, pośród nich „balet mniszek“, w trakcie którego duchy zmarłych w grzechu zakonnicy przemieniają się w młódkę i kuszą Roberta, głównego bohatera opery, do czynu niegodnego, mianowicie do zerwania magicznej gałązki z cyprysu rosnącego na grobowcu św. Rozalii. Gdy Robert zrywa gałązkę, dokonuje „świętokradztwa“, panienki zmieniają się w staruchy i czym prędzej przepadają w grobach. Potem następuje wiele jeszcze odmian akcji. Na koniec widowiska, jakże miałyby być inaczej w wielkiej operze,

[...] dobro zwycięża, choć trudno się połapać, jak do tego doszło i dlaczego; jeszcze na miesiąc przed premierą Meyerbeer głowił się, czy nie spuścić z maszynowni św. Michała na rydwanie, wedle starego wzoru *deus ex machina*.⁶⁷

Można przypuścić, że pomysł taki nie wywołałby sprzeciwu Matthäusa Trentsensky'ego. Na marginesie: artyści Lithographischer Anstalt nie odmówili sobie przedstawienia „baletu mniszek“ w stosownej dekoracji (rozmyślczonej na trzech arkuszach),⁶⁸ acz „personel taneczny“ był w Mignon-Theater znacznie skromniejszy niż w Paryżu. A w Paryżu



150. { TRENTSENSKY VERLAG WIEDEŃ, FIGURY DO *Roberta Diabła*, ABTHL. VII, BL. N^o 2 (MIGNON-THEATER), po r. 1843⁶⁹ }

Dyrektor wystawił pięcioaktową operę z oszłamiającym przepychem. Nie zaniedbał żadnego efektu, jaki wymyśliła sztuka iluzji. Ogromne chóry diabłów śpiewały przez tuby. W ostatniej odsłonie, kiedy kurtyny przedscionka poszły w górę, ujrzano na scenie wewnątrz przeogromnej katedry z mnichami i wiernymi w ławkach, księdzem odprawiającym nabożeństwo przy ołtarzu, z kadzidłami [...]. Było to coś zupełnie nowego [...].⁷⁰

Jeśli idzie o „nowość“, to widzowie prapremiery *Roberta Djabła* zapewne nie mogli znać uniesień, jakich ich pradziadkowie doświadczali patrząc na wnętrze bazyliki św. Piotra ukazane w trakcie jednego ze *spectacles de décoration* niejakiego pana Servandoniego w tymże Paryżu prawie sto lat wcześniej.

Jeżeli kiedy był jaki przepych na teatrze, to nie wiem, czy dochodził stopnia przepychu *Robert le Diable*, nowiutkiej 5-cioaktowej opery Mayerbera, co *Crociato* pisał. To arcydzieło nowej szkoły – gdzie diabły (chóry ogromne) przez tuby śpiewają, gdzie dusze z grobów powstają, ale nie tak, jak w *Szarlatan*, tylko po 50, 60 grupowane, gdzie diorama na teatrze, gdzie na końcu *intérieur* kościoła widać i cały kościół na Boże Narodzenie czy Wielkanoc w świetle z mnichami i wszystką publicznością w ławkach, z kadzidłami, co większe: z organami, których głos na scenie czaruje i zadziwia, i całą orkiestrę nieledwie pokrywa – nic takiego nigdzie nie będą mogli wystawić. – Mayerber się unieśmiertelni! ⁷¹

Jeśli obrazy sceniczne z prapremiery *Roberta Djabła* oddziaływały na emocje sprawozdawcy po wielu, wielu latach, to nie można wykluczyć, że równie silnie, jeśli nie mocniej, wpłynęły w adwencie roku 1831 na imaginację pewnego, szukającego jeszcze swego miejsca w Paryżu, muzyka *di paese lontano*.

Dekoracje Ciceriego, kostiumy Lepaulle'a, inscenizacja Duponchela zapewniły *Robertowi diabl*u triumfalny sukces. „Drogi dyrektorze, widzę jasno, że nie liczy pan na samą operę – miał powiedzieć Meyerbeer do Véroona – szuka pan sukcesu widowiskowego.” ⁷²

Naturalnie, dyrekcja teatru miała nadzieję, wręcz liczyła na „sukces widowiskowy”. *La pièce à succès* tej inscenizacji była muzyka, ale przede wszystkim balet zakonnicy. ⁷³ Pianiście, który niedawno zjechał do Paryża, wydawało się, że „nic takiego nigdzie nie będą mogli wystawić”. Okazało się, że mogli. Wystawili! Niedługo czas później, upłynęło ledwie półtora roku, dano premierę *Roberta Djabła* w Wiedniu. Wtedy droga z wielkiej sceny do teatru *en miniature* stała się krótka. Poinformowane o premierach w Paryżu i w Wiedniu albo w nich uczestniczące osoby pragnące zachować trwałą ślad po widowisku otrzymywały w świeżo tłoczonych arkuszach VII oddziału teatru papierowego „utrwalacz” pamięci, jakim w obecnej dobie jest na przykład DVD albo Blu-ray.

Fra Diavolo

Współczesne urządzenia zapisują i odtwarzają ruch w widowiskach i filmach, wobec czego można sobie przypomnieć dowolnie wybrany moment akcji. Figury utrwalona na arkuszach Mignon-Theater artyści przedstawiali czasami w takich ułożeniach ciała i z takimi gestami, które przypisywały niejako postaci do jednego fragmentu dramy albo opery (fot. 151).

Na przykład pierwszy obraz opery Auber'a „Fra Diavolo” pokazuje moment, w którym córka karczmarza Zerlina śpiewa *Fra Diavolo*, przebranemu za markiza San Marko kapitanowi rabusiów krążącą po okolicy balladę o nim [...]. Widać tu wciąż wyraźne powiązanie z pudełkami osobliwości-dioramami z XVIII wieku [...]. ⁷⁴

Pełne wyrazu, dynamiczne pozy miały swoje zalety, miały też wady, gdyż ograniczały liczbę przywoływanych z pomocą Mignon-Theater scen do jednej i żadnej innej. Dla zabawy możliwe było naturalnie ustawianie w jednym *ensemble* figur postaci, które w żadnym razie na wielkiej

scenie razem nie pojawiały się. Do takiej rozrywki wypadnie jeszcze powrócić.

Wydawca także po latach, po wznowieniu serii (około roku 1844), zachwalał swój miniaturowy produkt:

Teatr - Mignon / przedstawiający / dekoracje i kostiumy / z ulubionych sztuk teatralnych / scen wiedeńskich / w stale kontynuowanych poszytach albo działach / rysowane dokładnie zgodnie z perspektywą / najwspanialej kolorowane / zarówno dla przyjemności czerpanej z własnej prezentacji / jak również do użytkowania przez malarzy dekoracji dużych scen. Wydawane przez M. Trentsensky'ego w Wiedniu.⁷⁵

Nie można nie zauważyć nowej funkcji teatru *mignon* – służenia pomocą w pracach „malarzy dekoracji“. Program wydawnictwa dla „milutkich



151. { TRENTSENSKY VERLAG WIEDEŃ: *Fra Diavolo* (ZERLINA I FRA DIAVOLO), ABTHL. VI, MIGNON-THEATER, PORTAL SCENY „W STYLU FRANCUSKIM“⁷⁶ }

teatrów“ obejmował opery romantyczne i komiczne, pantomimę i jeden utwór wyjątkowy: *Flet czarnoksiężski*.⁷⁷ Do tego dzieła Wolfganga Amadé wydano w Europie wiele kompletów figur i dekoracji do prezentowania jego opery na papierowej scenie. Trentsensky wypuścił na rynek wrażeń jedynie wersję do kontemplacji, do ustawiania figur na malutkiej scenie i do wspominania geniuszu kompozytora bez naśladowania jakichkolwiek akcji, bez pa, pa, pa, pa, bez „umniejszania świętości“. Być może wydawca-litograf nie był w stanie pogodzić się z tym, by doskonałość szargać niedoskonałym naśladownictwem, a tym bardziej zabawą obrażać.

W całości seria teatrzyków *mignon* składała się z szesnastu „poszytów“, „działów“ albo „oddziałów“ – jak je określał Adryan Baraniecki. Należały tu portale, kurtyny, „decoracye, coulissy i figury“. Razem mieściło się to wszystko na 172 arkuszach, z których 47 zabierały dekoracje.⁷⁸

Sztuki teatralne dla „Großes Theater“ [dużego teatru – Z. M.] nie były identyczne z tymi dla małego teatru, z wyjątkiem czterech. Nie było też przenoszenia [sztuk – Z. M.] z dużego do małego teatru, raczej każdy z nich otrzymywał zupełnie nowy projekt wykonany przez tych samych artystów.⁷⁹

Historykom teatru do dziś repertuar, do którego „teatralne instrumentarium wspomnień“ wydawał *Verlag der Artistischen Anstalt*, podsuwa spis cieszących się powodzeniem wiedeńskich premier z kilku dziesięcioleci XIX wieku. Na „instrumentarium wspomnień“ składało się dziewięć oper, trzy śpiewogry, balet, pantomima oraz „sztuki konwersacyjne i rycerskie“. ⁸⁰ Arkusze z dekoracjami i figurami dla Mignon-Theater przyporządkowane były, jak wspomniano, konkretnym utworom, inaczej niż większość dekoracji dla tak zwanego „dużego teatru“ z wiedeńskiej oficyny, oraz innych wydawnictw, dające się stosować w wielu inscenizacjach prawdziwie ambitnych reżyserów teatru papierowego. Były wśród tych mających rozmaite zastosowanie dekoracji i takie zestawy: „pustynia z cysterną“, „pałac indyjski“, „gabinet czarodziejski“, „pejzaż polarny“, „sala cesarska w Petersburgu“, „świątynia wróżek“.

EKSKURS

Skoro mowa o świątyni wróżek, to warto postawić tu nawias obejmujący wyimek z historii pewnej „romantyczno-komicznej gry o wróżkach z śpiewami i tańcem“. **Idzie o utwór *Der Zauberschleier oder Maler, Fee und Wirthin***,⁸¹ który nie dość że przedstawia życie takim, jakim ono jest naprawdę, czyli rozśpiewane i roztańczone, to jeszcze *Der Zauberschleier* włączony został do serii utworów dla Mignon-Theater. Wprawdzie zbiór Adryana Baranieckiego nie obejmuje arkuszy do owej romantycznej gry, ale ten „zaczarowany welon“ warto pokrótce wspomnieć, gdyż ilustruje on jeszcze raz i doskonale zasadę, według której repertuar w Mignon-Theater był przez wydawcę układany. Trzeba zaznaczyć, że podobnie, jak w paru miejscach wcześniej, **przedstawiane tu uwagi** na temat Mignon-Theater i ogólniej teatru papierowego **odnoszą się w znacznym stopniu do wielkich scen, by wskazać na przemożny wpływ widowisk ze scen miejskich, królewskich, państwowych na domową zabawę w teatr**. U początków IX zeszytu z arkuszami dla teatru *mignon* wydawnictwa Trentsensky'ego stała prezentacja wielkiej opery w stolicy XIX wieku. *Jezioro wieszczek*,⁸² bo o to dzieło chodzi, stworzył Daniel Auber do libretta Eugène'a Scribe'a i Mélesville'a. Widowisko prapremierowe dał 1 kwietnia 1839 roku Théâtre de l'Académie Royale de Musique w Salle Le Peletier⁸³ w Paryżu. Libreciści postarali się o to, by malarze teatralni oraz machiniści mogli wykazać się talentami. Autorzy umieścili akcję opery w miejscach, które widzowie chętnie na teatrze oglądali, i które chętnie aranżowali na miniaturowych scenach miłośnicy teatru papierowego: góry Harzu, plac w Kolonii przed katedrą z mostem na Renie w tle i naturalnie królestwo wieszczek w chmurach. Na scenie nie powinno brakować skał, jeziora otoczonego wysokimi górami, lasów, przydrożnej oberży, gotyckiej sali na zamku, „sceny w obłokach“, królowej siedzącej na złotym tronie w tychże obłokach, nie powinno brakować tańców przy jeziorze, tańców na

zamku, tańców przed katedrą na jarmarku podczas święta Trzech Króli, nie powinno brakować burzy z piorunami, oraz kąpeli wieszczek w górskim jeziorze, kąpeli po uprzednim, co rozumie się samo przez się, zrzuconiu welonów. Obłoki zaludnione wrózkami grającymi na lirach powinny „otwierać się”, opadać i wznosić. Miast streszczenia libretta niech obraz końcowy opery odda jej przesłanie i poniekąd akcję.

Na znak Królowej wieszczek obłoki otwierają się. Zelja spuszcza się z Niebios. Widać ją przesuwaną się szybko przez obłoki, które rozmaite przybierają kolory od słońca, w końcu ukazuje się ziemia, najprzód szczyty gór, wież, drzew, gmachów, potem miasta i nareszcie miejsce przed domem w którym mieszka Albert. – Albert wychodzi w rozpacz, chce sobie życie odebrać. Wznosi oczy i widzi zstępującą ku niemu Zelję na obłoku, która ku niemu wyciąga rękę. – Zastona spada.⁸⁴

Amor zwyciężył jeszcze raz. Później nastąpiły oklaski. Jeszcze później, nie w Paryżu, a w Wiedniu, student Albert zmienił się w malarza Alberta, a wieszczka Zelja odmieniła jedynie literkę w imieniu na: Zelia. Pozostała czarodziejską pięknnością. Oboje połączyło uczucie i welon. Omnia vincit amor nie tylko w Paryżu, także w Wiedniu, także podczas prac, w których nad Dunajem przystosowywano operę Daniela Aubera do wiedeńskiego smaku. Z pięciu aktów libretta uczyniono „wolne opracowanie” w trzech aktach. Odpowiedzialnym za tekst był Franz Xaver Told (1792-1849), muzyką zajął się kapelmistrz Anton Emil Tittl (1809-1882). Gra o wrózkach ze śpiewami i tańcami miała premierę 11 lutego roku 1842 w (ogrzewanym!) c. k. priv. Theater in der Josephstadt.⁸⁵ Już tytuł „romantyczno komicznej gry” wskazywał, że z historii „trójkąta miłosnego” oberżystka – jako znajdująca się w tytule na trzecim miejscu – nie wyjdzie zwycięsko. Co do znaczeń, jakie ukrywają się za skradzionym wieszczem i przechowywanym na piersi przez malarza welonem, oraz za welonem „zrzuconym z głowy”, te kwestie należy pozostawić rozważaniom psychologów i literaturoznawców.⁸⁶ Obraz końcowy widowiska, także w opracowaniu z Wiednia imponował. Początek dają mu wróżki. Żegnają się chórem z Zelią i proszą, by ciesząc się szczęściem na ziemi nie zapomniała o żyjących w obłokach siostrach.

W trakcie tego śpiewu, na znak Królowej, chmury otwierają się. – Zelia opuszcza siostry. Widzi się ją nagle przecinającą obłoki, które oświetlane przez słońce przybierają rozmaite kształty. Po kilku minutach pojawia się ziemia - najpierw szczyty gór, potem budynki, potem miasta, rzeki, ruiny etc. – wreszcie dom, w którym mieszka Albert. Stoi samotny przy oknie. Pełen rozpacz chce zakończyć swoje życie; w tym momencie pojawia się Zelia na chmurze. Zrzuca welon z głowy i pada w ramiona Alberta. Słychać huczną muzykę; kurtyna opada powoli.⁸⁷

Didaskalia do finałowego obrazu z libretta opery wydanego w Warszawie i z tekstu gry opublikowanego w Wiedniu różnią się tylko niewieloma szczegółami. Ruchy obłoków na scenie robiły na widzach dobre wrażenie od bardzo już długiego czasu. Wiedeński autor sugerował, by „przecinanie obłoków” przez Zelię trwało kilka minut. Trzeba mieć nadzieję, że w scenicznej rzeczywistości trwało ono krócej. Co zapewne dobrze usposobiło widzów do dalszej części finału. W całym przedstawieniu nie brakowało wstawek baletowych, zaś Anton

Emil Titi jak z rogu obfitości raczył widzów melodiami. Rzut Zeli w objęcia Alberta zapisany w uwagach scenicznych wersji z Wiednia pieczętował szczęście młodych i porażkę oberzystki-wdowy. „Huczna muzyka“ była w tym wypadku jak najbardziej na miejscu. Dekorator zaś wzbogacił ostatnią scenę o chwyt, który – choć znany już z Salle Le Peletier sprzed trzech lat i powtórzony rok później w *Oberonie* w Hamburgu⁸⁸ – u widzów nad Dunajem wywoływał entuzjazm dla nigdy wcześniej (przez nich) nie widzianych „iluzyjnych cudów“.

[...] jako końcowy obraz Theodor Jachimovics namalował zmieniającą się dekorację, która przedstawiała okolice Renu z jego starymi miastami oraz zamkami i kazał im w powolnym ruchu przeciągać przed oczami uczestników spektaklu, ci z tego powodu wyrwali się raz za razem z głośnymi burzami oklasków.⁸⁹

Miarą sukcesu było, że już na 1 czerwca tego samego roku „przedsiębiorca teatralny“ Franz Pokorny (1797-1850), dyrektor sceny w Josephstadt⁹⁰ zapowiadał na afiszu setne (!) przedstawienie gry.⁹¹ Autor „wszystkich nowych dekoracji“ do widowiska, Theodor Jachimowicz był od kilku lat zaangażowany w teatrze Pana Pokorny’ego jako dekorator. Główną rolę we wszystkich stu przedstawieniach grała z talentem Josephine Planer (1808-?).⁹² Na sto pięćdziesiąte przedstawienie romantyczno komicznej gry o wrózkach Theodor Jachimowicz przygotował niespodziankę. Na swój benefis, którym był ten spektakl, namalował „ruchomą dekorację“, czyli ruchomy prospekt do sceny finałowej na nowo. Nadreńskie okolice zostały w malowidle zastąpione widokami znad Dunaju ciągnącymi się od Regensburga z Wallhallą aż do Wiednia. Oklaski przy tych oddanych na płótnie i lepiej znanych wiedeńcykom okolicach były gromkie. Ten właśnie prospekt z widokiem na wzgórza i budowle stojące nad Dunajem na stałe pozostał w dekoracji. W rok po premierze, 10 lutego 1843 roku

Der Zauberschleier został dany po raz 2setny. Ich Wysokości, nasz dobry Cesarz i Cesarzowa uhonorowali przedstawienie Swoją Najwyższą Obecnością. Takie wyróżnienie jeszcze nie przytrafiło się przedmiejskiemu teatrowi i nasz zacny dyrektor Pokorny może być z tego naprawdę dumny.⁹³

Spektaklowi przyglądali się oprócz zjadaczy chleba także: cesarzowa-matka i arcyksiężęta Franz Carl⁹⁴ oraz Stephan. Dochód ze spektaklu przeznaczono na pomoc mieszkańcom Rudaw. Matthäus Trentsensky wydrukował z tej okazji pamiątkowy arkusz graficzny z gromadą wieszczek unoszących się ku obłokom i Zelią w dramatycznej pozie przed wzburzonym jeziorem.⁹⁵ Uszczęśliwiony sukcesem dwusetnego spektaklu dyrektor

Pokorny wydał 22 lutego 1843 roku wspinały „Zauberschleier-Ball“ w salach Strüßel, na który nie sprzedano ani jednego biletu, gospodarz sześćset prominentnych osób Wiednia zaprosił na własny koszt. Orkiestrę poprowadził Josef Lanner, na pamiątkę rozlosowano drogocenny welon, którym zwyciężczyni obdarowała główną wykonawczynię Planer. Był to bal, o którym mówiono w Wiedniu jeszcze po latach [...].⁹⁶

Trudno się dziwić, że w tej sytuacji zapaleni teatromani Wiednia chcieli mieć na scenie własnego Mignon-Theater nie tylko Josephine Planer jako papierową figurę, ale i przynajmniej kilka kartonowych podobizn prawie

dwudziestu wieszczek z welonami w dłoniach tańczących na deskach i w chmurach teatru w Josephstadt. W tej sytuacji *Verlag der Artistischen Anstalt* nie mógł pozostać bezczynny (fot. 152). Podjęto decyzję o wprowadzeniu do repertuaru Mignon-Theater nowej pozycji.

Podczas gdy w pracowniach Trementsky'ego tylko co rozpoczęto przygotowania do druku dekoracji i figur gry romantyczno – komicznej *Der Zauberschleier*, w oddalonym od sceny w Josephstadt ponad tysiąc kilometrów Wielkim Teatrze w Warszawie odbywały się ostatnie próby *Jeziora wieszczek*. Premierę dano 30 marca 1843 roku. Afisz zapowiadał „sieden nowych dekoracji”.⁹⁷ Izba Alberta i Salon Gotycki były pędzla JP Głowackiego, zaś Okolicę z Jeziorem, Dziedziniec Oberży, Rynek miasta Kolonji i cały 5 Akt namalował JP Sacchetti. Ów V akt widowiska był według sprawozdawcy teatralnego głównie „zbiorem rozkosznych wrażeń dla oka”. Trudno więc dziwić się, że sprawozdawca ze staranną dokładnością opisał dekoracje do finału opery.

Obłoczna strefa, w której unoszą się powietrzne wieszczki, prowadzi nas z wolna do przybytku królowej ich, którego przedstawienie pod względem malarskim jużby zjednało panu Sacchetti imię znakomitego artysty. Ale kiedy oczy nasze poją się przyjemnością wrażeń, jakie ten obraz sprawia, unosi się w górę błękitne mieszkanie królowej wieszczek, aby ustąpić miejsca nowym, jeszcze stokroć więcej ludzającym powabom. W miarę jak niebo ulata ku górze, ziemia z swoim ognistym widnokręgiem, z swemi malowniczymi górami, lasem drzew, wież i domów, wypływa z pod przestrzeni błękitu z czarownym złudzeniem z różnych części tworzy się, wznosi, kształci przed naszymi oczyma cudowny widok Koloñji i zielenią strojny dom Alberta i spływa z obłoków Zelja, która miłość jego przeniosła nad nieśmiertelność i niebieskie mieszkanie. Uczone użycie sztucznego światła podwyższa efekt téj wspaniałej djeoramy, której nie możemy dość napatrzeć się i nadziwić. Niepodobna wymyślić bardziej efektowe zakończenie, wrażenie sprawione przez ten cudowny obraz towarzyszy nam długo jeszcze po opuszczeniu sali widowiska i odchodząc musimy przyrzekać sobie, że znowu wkrótce powrócimy.⁹⁸

P. Jachimowicz w swej dekoracji do finału widowiska w Wiedniu stwarzał iluzję przemieniając na oczach widzów obrazy sunące w poziomie, P. Sacchetti postawił w swojej dekoracji finału na przeobrażenia dokonujące się w pionie. „Mieszkanie królowej wieszczek” unosiło się do sznurowni, na jego miejsce wynurzała się przed widzami „wspaniała djeorama”, czarowne złudzenie na wzór tych z Paryża, stworzone fachowym użyciem światła i obrazów. Theodor Jachimowicz odwoływał się (czy świadomie?) do chwytu, którym posłużył się Carmontelle w jego *Promenade dans un parc*, znanym, nota bene, i w Paryżu, i w Londynie, gdzie w sztuce Edwarda Fitzballa (1793-1873) *The Red Rover*⁹⁹ wystawionej w roku 1829 w londyńskim Adelphi Theatre pokazywano zmienną dekorację, zwaną w Brytanii: *moving panorama*. *The Red Rover*

[...] niedługo po premierze trafił do teatru papierowego, w którym zastosowano również zmieniającą się dekorację, m.in. u Lloyda (1833) i Greena (1836). Pokazuje ona wypłynięcie żaglowca z portu widziane z pokładu.¹⁰⁰

Theodor Jachimowicz po skończeniu pracy nad „ruchomą panoramą“ w dużym formacie z naddunajskimi ruinami i miastem Linz, przygotował także odpowiednie szkice do tego samego finału na miniaturowej scenie z papieru.¹⁰¹ Prace w Artistischer Anstalt nad kolejnym „oddziałem“ Mignon-Theater prowadzono z wolna, ale z jasnym celem. Jeszcze w tym samym roku 1843 w specjalnej ulotce właściciel oficyny zapowiadał

Nowości na rok 1844. Wyd. M. Trentsensky w Wiedniu
Do działu III katalogu.

9. **Mignontheater** [...] Nowa w kolejności seria na podstawie oryginalnych szkiców T. Jachimowicza,

9 dział w 2 zeszytach zawiera: **Zauberschleier**

10 dział w 2 zeszytach zawiera: **Todtentanz**

każdy zeszyt czarno-biały – 30 kr.

Każdy zeszyt kolorowany 1 15 kr.¹⁰²

Tym sposobem po niemal dziesięcioletniej przerwie wznowiono serie dekoracji i figur wytwarzanych w ramach Mignon-Theater.¹⁰³ Do tej „nowej w kolejności serii” wybrano cieszące się ogromnym sukcesem widowisko pewnie nie bez nadziei na powiększenie obrotów i zysków. Zestaw



152. { TRENTSENSKY VERLAG WIEDEŃ: *Der Zauberschleier*,
(FIGURY M. IN. WIESZCZEK Z WELONAMI) ABTHL. IX, MIGNON-THEATER, po r. 1843 }

dekoracji z działu: IX *Der Zauberschleier* był rozbudowany. Składały się nań cztery arkusze z prospektami, osiem arkuszy z kulisami i cztery arkusze stanowiące (po sklejeniu) ruchomy prospekt do przesuwania przed oczami widzów (4½ arkusza *in-folio* z panoramicznymi widokami od Walhalli do Wiednia¹⁰⁴ – tak było to ujęte w prospekcie informacyjnym). Razem te szesnaście arkuszy tworzyło jedną z dwóch bardzo okazałych dekoracji dla Mignon-Theater, drugą była dekoracja do *Die Willis oder der Todtentanz* (również szesnaście arkuszy), wydana w tym samym czasie. Miniaturę podziwianej w teatrze panoramy z naddunajskimi widokami zakład artystyczny w zapowiedziach na rok 1844 proponował do kupna

także oddzielnie, w większym formacie niż ten dla dekoracji Mignon-Theaters.

Panorama widoków znad Dunaju z romantyczno-komicznej gry o wrózkach: **der Zauberschleier**. W ochronnym pudełku czarno-biała – 20,¹⁰⁵ colorowana 1 –.

Byłaby ta panorama widoków: ozdobą saloniku (?), dziecięcego pokoju (?), „swego rodzaju optyczną podróżą w pokoju” (?) bawiącą spragnionych oglądania pejzaży małych i dużych członków rodziny?¹⁰⁶

Mała podróż optyczna w pokoju lub diorama z urządzeniem do zmieniającego się światła dziennego.¹⁰⁷

Być może „panorama widoków” spełniała wymienione oraz inne funkcje, kiedy widoki z domowej „podróży optycznej”, bo i taką, jak zaznaczono powyżej, zabawkę oferował Matthäus Trentsensky – już opatrzyły się. „Optyczna podróż” była do nabycia „w eleganckim pudełku w sześciu rozmaitych wielkościach”. Być może największa z nich zbliżała się do rozmiaru „panoramy widoków znad Dunaju”, które nadal podziwiano w Josephstädtischem Theater, a także w Mignon-Theater.

Czy my, mieszkańcy Josefstadt, jesteśmy przekłęci, że wiecznie musimy oglądać *Zauberschleier*?¹⁰⁸

Narzekania Hans-Jörgela von Gumpoldskirchen kierowane do szwagra krótko przedtem, nim *Der Zauberschleier* miał być pokazywany po raz dwieście pięćdziesiąty (!) na nic się zdały. Wiedeńczycy chcieli oglądać to widowisko jeszcze wiele, wiele razy przez wiele, wiele lat.¹⁰⁹

KONIEC EKSKURSU

Właściciel krakowskiego zbioru w spisie grafik nie zawsze podawał tytuł sztuki, której figury i dekoracje miały być eksponowane w Mignon-Theater. Należy (dla ułatwienia wywodu) arkusze zbioru Baranieckiego wyliczone w przypisie 11 przyporządkować konkretnym sztukom.

Arkusze graficzne wiedeńskiej Artistischen Anstalt ze zbioru Adryana Baranieckiego

z tytułami sztuk, dla których były przeznaczone:

(F = figury, D = dekoracje, M-T = Mignon-Theater, GT = Großes Theater)

Das Conversations-Stück D M-T Bl. 3
Flet czarnoksiężski D M-T Bl. 4
Niema z Portici D M-T Bl. 3
Pantomime (?) D M-T Bl. 5
Pantomime D M-T Bl. 6
Der Zweikampf D M-T Bl. 6
Pantomime D M-T Bl. 7
Pantomime D M-T Bl. 8
Der Zweikampf D M-T Bl. 8
Flet czarnoksiężski D M-T Bl. 9
Satanella D M-T Bl. 12
Das Conversations-Stück F GT
Oberon F GT
Opowieść zimowa F GT
Opowieść zimowa F GT

Opowieść zimowa F GT
Córka pułku F M-T
Córka pułku F M-T
Córka pułku D M-T
Córka pułku D M-T
Córka pułku D M-T
Córka pułku D M-T
Córka pułku D M-T
Córka pułku D M-T

Das Conversations- Stück

Na pierwszym arkuszu ze **zbioru Adryana Baranieckiego** ukazany jest **prospekt (Bl. N° 3)** dekoracji dla domowego upamiętniania utworu *Das Conversations-Stück*. Jego autorem był Christian Felix Weisse (także: Weiße), uważany za pioniera literatury dziecięcej i młodzieżowej w niemieckich krajach.¹¹⁰ Dramaturg, librecista, poeta, tłumacz, wydawca, potomnym utrwalił się jako pisarz dla dorastającej młodzieży. W zbiorze Adryana Baranieckiego są dwa arkusze opatrzone tytułem *Das Conversations-Stück*. Pierwszy z nich zaświadcza, iż dekoracje do „oddziału I” były tłoczone również po roku 1843. Najpierw wszelako należy przyjrzeć się bliżej drugiemu z arkuszy, temu z figurami. W ten sposób uda się, być może, rozpoznać i zapisać kilka informacji zawartych w obu z nich oraz w innych arkuszach z serii Mignon-Theater, przechowywanych w Wien Museum i w Boston Public Library, informacji na temat różnorodności Mignon-Theater. Gdy spojrzeć na **arkusz z figurami (Bl. N° 30)** zatytułowany *Das Conversations-Stück mit den Figuren zu Weisse's Jugend-Theater* bez należytej uwagi, łatwo można wpaść w pułapkę. Na arkuszu widocznych jest dwanaście figur dzieci, rozmieszczone są one w dwóch rzędach, co razem wskazywałoby na arkusz Mignon-Theater. Przyglądając się jednak temu arkuszowi dłużej i porównując ze sobą inne arkusze przechowywane w Wien Museum i w Boston Public Library, (obecnie wstawione do sieci) trzeba stwierdzić, że arkusz ze zbioru Baranieckiego nie należy do teatru mignon.

Das Conversations-Stück przyciągało uwagę braci Trnstenskych kilka razy, powstawały różne edycje:

Das Conversations-Stück z 30 figurami + 12 figurami dzieci (GT, JT);
Das Conversations-Stück z 24 figurami (M-T);
Das Conversations-Stück z 30 figurami + 12 figurami dzieci (GT Rokoko)
Das Conversations-Stück z 30 figurami + 12 figurami dzieci (GT, MT);
Das Conversations-Stück z 24 figurami (M-T)), po roku 1843;
Das Conversations-Stück z 18 figurami + 1 figura dziecięca (GT).¹¹¹

Pierwsza edycja ukazała się ok. roku 1828, druga (Mignon-Theater) – pod koniec roku 1830. Następne pochodzą z lat czterdziestych i późniejszych. Wydania dla „dużego teatru” (GT) nie różnią się liczbą figur. Na komplet figur pierwszego z nich składało się sześć arkuszy.¹¹² W związku z tym wydaniem nasuwa się uwaga na temat przywiązania braci Trentsensky'ch do nowości:

(I) całość zeszytu była tłoczona w technice stosowanej powszechnie dopiero od dwóch dziesięcioleci;
(II) na arkuszu N° 25 z pierwszego wydania artysta grafik narysował na stole choinkę, w Wiedniu ustawianie bożego drzewka w latach dwudziestych było nowością znaną jedynie w zamożnych domach;

(III) dodatkowo na stole z podarkami grafik umieścił teatr papierowy, zapewne jako specjalną reklamę innej wiedeńskiej nowości – kartonowej sceny dla teatromanów (fot. 153).



153. { TRENTSENSKY VERLAG WIEDEN: *Das Conversations-Stück mit den Figuren zu Weisse's Jugend-Theater*, ABTHL. VI, Bl. 25, MIGNON-THEATER }

W pierwszej edycji zwraca uwagę także to, że każda z figur w sposób bardzo wypracowany sygnowana jest: JT. Przy obecnych siłach i środkach trudno o pewność, ale można pokusić się o przypuszczenie, iż za JT krył się – kto wie (?) – być może Josef Trentsensky. Komplet późniejszego wydania *Conversations-Stück* składał się także z sześciu arkuszy graficznych.¹¹³ Było też wydanie Matthäusa Trentsensky'ego, powtarzające pierwszą edycję z ubraniami figur z czasu Biedermeieru. Jeden taki arkusz znajduje się w Boston Public Library (Bl. N° 27. b.) Ostatnie wydanie liczyło trzy arkusze (Bl. 241 – 243). Arkusz ze zbioru krakowskiego należy do wydania figur w ubraniach rokokowych. **Arkusz z dekoracją (Bl. N° 3)** także należy do późniejszej edycji teatru mignon. Przedstawiony jest na nim prospekt z fragmentem sali pałacowej z boazeriami, z wysokimi drzwiami, wysokim oknem i takimże sufitem, a nawet z układającymi się na ścianach promieniami słońca. Trudno obecnie dociec, czy prospekt uzupełniały przecięcia, czy też kulisy. Do naszkicowanego na prospekcie sufitu ze sztukaterią pasowałyby nie kulisy,¹¹⁴ a przecięcia ukazujące dalsze części plafonu.¹¹⁵ Czy tak się rzecz miała? Na to pytanie przy obecnym stanie sił i środków nie sposób odpowiedzieć. Ozdoby umieszczone na ścianach i na suficie mogą być nawiązaniem do stylu rokoko, do pseudoklasycyzmu, do empire'u, w każdym razie do sposobu dekorowania mieszkań na długo przed czasem urządzania pomieszczeń zgodnie z modą Biedermeieru, mogą też nawiązywać do sposobów urządzania wnętrz z początków eklektyzmu lat pięćdziesiątych, a nawet lat jeszcze późniejszych XIX wieku. Na takie umieszczenie w czasie wskazywałby przedstawiony na prospekcie karnisz z łukami przypominającymi romańskie łuki zdobiące portal „w stylu francuskim“ teatru mignon.

W obecnym czasie nierozwiązanym zagadnieniem pozostaje to, czy arkusze z tytułem *Das Conversations-Stück mit den Figuren zu Weisse's Jugend-Theater* przeznaczone były do różnych „sztuk konwersacyjnych“, czy też do jednego konkretnego utworu, którego

autorem był Christian Felix Weisse. Tu należy przypomnieć pojęcie: sztuka konwersacyjna.¹¹⁶ Autor informatora o budowie i grach teatrów papierowych wskazywał był u samego końca XIX stulecia na

Sztuki okazjonalne i mniejsze sztuki konwersacyjne [...], do których dostępna jest przeznaczona dla młodzieży i oferująca dużą różnorodność literatura [...].¹¹⁷

W katalogu wystawy teatrów papierowych można przeczytać

Sztuka konwersacyjna (również towarzyska), dramat lub komedia, osadzona w „wyższych sferach”, w której zabawny, dowcipny i spointowany dialog ma pierwszeństwo przed efektowną akcją.¹¹⁸

Verlag der Artistischen Anstalt paręnaście lat po wydaniu I zeszytu Mignon-Theater zachwalał swe dekoracje jako odpowiednie do „wszelkich możliwych przedstawień sztuk konwersacyjnych, rycerskich i sztuk z wrózkami“. Wszelako na arkuszach z dekoracjami i figurami do



154. { TRENTSENSKY VERLAG WIEN: *Das Conversations-Stück mit den Figuren zu Weisse's Jugend-Theater*, ABTHL. VI, Bl. 30, (EDYCJA ROKOKO)¹¹⁹ }

Das Conversations-Stück umieszczono pod figurami podpisy odnoszące się zapewne (?), być może (?), z pewnością (?) do konkretnych postaci: idzie więc o figury do konkretnego utworu, czy też o figury do różnych „sztuk konwersacyjnych“? W zbiorach Staatsbibliothek zu Berlin znajduje się tylko jeden z tomików „twórcy literatury dla dzieci”, poprawiony i drukowany w Wiedniu ponad dwadzieścia lat po śmierci autora.¹²⁰

Sto lat później teksty z tego zbioru uznano za „szczyt wszelkiej cikliwości”.¹²¹

Jeszcze sto lat później jeden z tomików zbioru (tomik siódmy) wychynął na światło i nawet został „zdygitalizowany”. Obecnie każdy ma dostęp do trzech zamieszczonych w tomie sztuk i może odnieść się do owego „szczytu wszelkiej cikliwości”. W tomiku poszukiwanej sztuki brak. Mimo

poszukiwać „tu i teraz”, czyli w ciągu ostatnich kilku lat, nie udało się dotrzeć do innych zbiorów sztuk Christiana Felixa Weissego. Być może nie były wcześniej i nie są przechowywane obecnie z racji na ich cikliwość mało pożądaną w epoce postdramatycznej. Odpowiedź na pytanie, czy figury i dekoracje pierwszego zeszytu Mignon-Theater przeznaczone były dla wielu „sztuk konwersacyjnych”, czy też dla jednej, należy do przyszłości. Zagadka nie może być rozwiązana, dopóki nie uda się dotrzeć do pełnego zbioru utworów Christiana Felixa Weissego.

Flet
czarnoksięski

W zbiorze Adryana Baranieckiego znajdują się dwa arkusze z dekoracjami do *Fletu czarnoksięskiego* (fot 144, 223). Nie sposób obecnie ustalić, czy ich właściciel miał komplet dekoracji. *Flet czarnoksięski* na scenie Mignon-Theater pojawił się około roku 1852. Wien Museum posiada w swoich zbiorach różne egzemplarze arkuszy z figurami i dekoracjami do tej opery (każdy z arkuszy, z jednym wyjątkiem, w wersji czarno-białej i kolorowanej).¹²² Można pokusić się o częściowe przynajmniej ustalenie, jakie momenty akcji tej opery mogły być z pomocą takiego zestawu arkuszy przedstawiane na papierowej scenie „dla przyjemności czerpanej z własnej prezentacji”. Wspominającej przedstawienie osobie, należącej do tak zwanych szerokich kół widzów teatralnych Wiednia, osobie takiej stały do dyspozycji wykonane według rysunków Girolama Franceschiniego (1820-1859)¹²³ następujące figury:

I arkusz: Tamino uciekający przed wężem, Trzy Damy, Papageno, Królowa Nocy, Służący Sarastra, Służąca Sarastra, Sarastro, Mówca, Dwaj Niewolnicy ciągnący rydwan triumfalny;
II arkusz: Tamino, Pamina, Trzej Chłopcy, Monostatos, Papagena, Papageno, Kapłan z rogiem (L), Kapłan z łuczywem, Kapłan z gałązką palmową, Kapłan z rogiem (P).¹²⁴

Pośród dekoracji znajdowały się z pewnością cztery prospekty i sześć przecięć.¹²⁵ Jeśli przyjąć, że na jedną kompletną dekorację składały się: prospekt i dwa przecięcia, to w wiedeńskich zbiorach muzealnych brak dwóch prospektów. Alfred Koll przyporządkował w swej rozprawie arkusze dekoracji następująco:

plac przed świątynią Sarastra (Abth. XI Bl. 3)
podworec świątyni (Abth. XI Bl. 4 - 6)
gaj palmowy (Abth. XI Bl. 7 - 9)
hala świątyni (Abth. XI Bl. 10 - 12).¹²⁶

Jakie momenty akcji można było ułożyć z pomocą figur i kulis wyciętych dla „własnej prezentacji”? Tu przywołane są dwa możliwe „obrazy akcji” dla przedstawienia szczegółów dawnej rozrywki.

(I) Działania dziewiętnastej końcowej sceny I aktu toczą się przed świątynią. Odpowiedni prospekt jest na miejscu, pasujące do niego przecięcia należy sobie wyimagować. „Personel” został już zgrupowany na scenie. Poczesne miejsce zajmuje figura Sarastra, który tylko co (w poprzedniej scenie) wysiadł z rydwanu. Pojazd triumfalny stoi nieopodal. Do rydwanu Sarastro zaprzęgnię dwóch Niewolników,¹²⁷ niczym August zaprzęgający do swego rydwanu poetów. Obok Sarastra

znajduje się Pamina. Monostatos wprowadził uwięzionego przed chwilą ratownika córki Królowej Nocy. Pamina i Tamino widzą się po raz pierwszy, ale natychmiast wyciągają ku sobie ręce, co dobrze oddają figury z II arkusza. Sarastrowi towarzyszą Kapłani. Na koniec sceny (ale ten moment jeszcze nie nastąpił) powiodą zakapturzonych Tamina i Papagena do świątyni. W tej chwili kochający się

[...] zapominają o niebezpiecznej sytuacji, w krótkich, poruszających i serdecznych frazach przejmująco wyraża się ich zachwyty. Spijają sobie niejako melodię z ust. Staje się ona dopiero przez złączenie okrzyków radości obojga zadziwiającą całością.¹²⁸

(II) Inny moment akcji „zamrożonego teatru“ dający się ustawić na scenie mignon – to sam początek II aktu. Podczas dźwięków marsza kapłani z Sarastrem wkroczyli już „uroczystymi krokami“ do palmowego gaju. Dekoracja tej sceny składa się z prospektu i dwóch przecięć, jest więc pełna wedle zamierzenia wydawcy. Obserwatorowi miniaturowego instrumentarium wspomnień zda się, że słyszy Sarastro wypowiadającego słuszne frazy, że dwaj kapłani (można odnieść wrażenie) dmą w rogi.

Ta sekwencja akordów trzykrotnie przerywa mowę Sarastra w ważnych momentach.¹²⁹

Mówca po wygłoszeniu pochwały Sarastra zostaje przesunięty w kulisy. Akordy rogów powtarzają się. Wszystkich kapłanów z gałązkami palmowymi reprezentuje na małej scenie jeden z nich. Cały, niezbyt liczny personel razem z Sarastrem oddaje się na koniec arii Nr. 10, którą obserwator tej prezentacji może (mógłby?) nucić.

Poza przywoływaniem najlepiej wspominanych, bądź zapamiętanych epizodów widowiska odtwarzanych jako „żywy obraz” w oknie sceny, Mignon-Theater mógł służyć kaprysom imaginacji, czyli na przykład łączeniu w jednym fragmencie akcji postaci, które w operze w takiej konfiguracji nie występują albo zamienianiu dekoracji do jednej sceny dekoracjami innymi, a tym samym przenoszeniu działań w miejsca, o których twórcom dzieła nie śniło się. Tak postąpili organizatorzy wystawy czynnej w stolicy Austrii w roku 1985, wystawy pokazującej teatru papierowe z wiedeńskich kolekcji. Jeden Mignon-Theater z ekspozycji wypełniło przecięcie z „gaju palmowego” (fot. 144) z wejściem do świątyni podpartym mocarnymi kolumnami i stojącą nieopodal okazałą donicą z wynurzającymi się z niej liśćmi palmy. W takiej scenerii umieszczona została figura Tamina uciekającego przed wężem, onże monstrualnych rozmiarów wąż i Trzy Damy spieszące księciu na pomoc. Gry teatru papierowego wymagały i nadal wymagają domieszki fantazji. Tej aranżerom wystawy nie brakowało. Przenieśli „okolicę pełną skał z niewieloma drzewami” do królestwa Sarastra z wielością palm oraz świątynią w manierze staro-egipskiej. Tym samym wskazali zwiedzającym wystawę, że Mignon-Theater oprócz innych, nie mniej ważnych funkcji służył także, a może przede wszystkim, zabawie i grze z pamięcią. Na podobny koncept pomieszania figur i dekoracji wpadł około sto lat wcześniej pewien chłopiec przy grach miniaturowego teatru w niewielkim mieście Królestwa Galicji i Lodomerii. Pomysł taki wcale nie przypadł widzom do gustu, czemu dali wyraz. O skutkach tego niefortunnego rozstrzygnięcia mowa będzie w następnym fragmencie tej części.

Theater in der Josefstadt dał 13 października 1832 roku przepracowaną inscenizację *Niemy z Portici*. Jak to już parokrotnie zostało przywołane, niesyta erupcji Wezuwiusza publiczność miast Europy od trzeciego dziesięciolecia wieku żelaza lanego oczekiwała na teatrze coraz to nowych pomruków i strzelającej w niebo lawy wulkanu, niekoniecznie tego spod Neapolu. W Wiedniu Hermann Neefe malował prospekty z wulkanem na początku lat trzydziestych dla Theater in der Josefstadt kilka razy. Krytyka po październikowym wystawieniu *Niemy z Portici* nie ustawała w pochwałach.

P. Neefe ponownie zapewnił operze znakomite dekoracje, do których zaliczymy szczególnie te z drugiego i czwartego aktu oraz erupcję Wezuwiusza na końcu. Genialny artysta zmierzył się z tym ostatnim zadaniem po raz trzeci (w „Ostatnim dniu Pompejów”, „Zampie” i tutaj), tym samym po raz kolejny udowodnił niewyczerpalność swojego naprawdę rzadkiego talentu.¹³⁰



155. { TRENTSENSKY VERLAG WIEDEŃ: *Niema z Portici*, ABTHL. IV, BI. 3, MIGNON-THEATER }

Należy zaznaczyć, iż na koniec opery *Zampa*¹³¹ pokazywano wybuch nie Wezuwiusza, a Etny. Po wiedeńskim sukcesie nie mogło *Niemy z Portici* zabraknąć w Mignon-Theater. Figury i dekoracje umieszczono w czwartym zeszycie serii. **Zbiór Adryana Baranieckiego** nie zawiera arkusza z erupcją wulkanu. Jest za to w tece **przecięcie (BI. N° 3)** z działu IV, na którym wyobrażono na lewej kulisie ścianę z wejściem do kościoła i umieszczoną w niszy ponad wejściem rzeźbę Madonny z Dzieciątkiem (fot. 155); prawa kulisa przedstawia tron z okazałym baldachimem, dodatkowo ocieniany cyprysami. Obie kulisy łączy

jasnoniebieski prostokąt nieba . Na arkuszu wydrukowano także dwie donice pełne kwitnących roślin przynależne do ruchomych dekoracji.

Pantomime

Niestety napis u dołu kolejnego arkusza zbioru jest zatarty. Być może należy on do dekoracji przeznaczonej do III działu: *Pantomime*. Na arkuszu widać przecięcie, które razem z innymi fragmentami dekoracji mogłoby tworzyć: plac w mieście. Była to jedna z dwóch, jak podawał w swojej rozprawie Alfred Koll dekoracji do poszytu *Pantomime*, drugą była: wiejska droga. W tece Adryana Baranieckiego jest komplet tej dekoracji. Jako autora „wiejskiej drogi“ Alfred Koll podał Alexandra Tichtla. Począwszy od **prospektu (Bl. N° 6)** droga wije się zostawiając w tyle kościół pośród wiejskich zabudowań. Przed prospektem należało ustawić **przecięcie (Bl. N° 7)** z jasnym, bez żadnej chmurki niebem sceny, z wieżyczką przy murze jakiegoś zabudowania po prawej stronie i pozbywającym się tynku murem wraz z rosnącymi za nim drzewami po stronie lewej. Potem nadchodziła kolej na umieszczenie w Mignon-Theater **przecięcia (Bl. N° 8)** z równie błękitnym nieboskłonem łączącym dwa piętrowe domy. Na balkonie jednego domu stoi doniczka z kwiatami. Okno domu po przeciwnej stronie na parterze jest solidnie okratowane. Na tym arkuszu znalazło się jeszcze miejsce dla nie bardzo okazałej fontanny, dla źródelka z płynącą do korytka wodą i wykonaną z gałęzi zaporą (dla bydła?). Figury w bardzo wyrazistych pozach z różnych widowisk pantomimy i baletu zaprojektował Joseph Schmutzer.¹³² Tych figur w zbiorze Adryana Baranieckiego brak.

Der Zweikampf

Kolejne arkusze zbioru to dwa fragmenty dekoracji do innego utworu muzycznego. Premierę opery komicznej *Le Pré aux clerc*¹³³ z niemieckim tytułem *Der Zweikampf* Theater in der Josefstadt dał 17 października 1833 roku. Muzykę skomponował Ferdinand Hérold (1791-1833). Opracowanie libretta dla wiedeńskiej sceny sporządził Joseph Kupelwieser (1791-1866). Przedstawia ono chętnie na teatrze oglądane kłopoty i perypetie zakochanych. W finale opery po komplikacjach nie ma śladu, konkurent do jednej z dam ginie w pojedynku i dwie pary kochanków łączą swe uczucia, co zapowiada długie małżeńskie szczęście. Opéra-Comique dała *Le Pré aux clerc* w Paryżu po raz pierwszy w połowie grudnia roku 1832.

[...] utwór obiegł cały świat: w samym tylko roku 1833 gościł w Liège, Brukseli, Londynie – po angielsku, w Berlinie i Wiedniu – po niemiecku (wersja natychmiast wykorzystana w Peszcie, Brnie i Pradze), po czym przyszła kolej na Amsterdam (1834), Kopenhagę (1834, po duńsku), Petersburg (1835, po rosyjsku), Turyn (1835, po włosku), Sztokholm (1836, po szwedzku), Nowy Jork (1843), Madryt (1861), Rio de Janeiro (1846), Beuenos Aires (1852) i Mexico City (1881).¹³⁴

Tak to opera szła triumfalnie przez sceny nie tylko Europy. Grano ją w Wiedniu, ale i w Peszcie i w Brnie i w Pradze, co sprzyjało (jak można się spodziewać) wytwarzaniu teatrów papierowych przez *Verlag der Artistischen Anstalt* jako pamiątki z przedstawienia dostępnej w miastach różnych krajów należących do korony. **W zbiorze krakowskim** są: **prospekt (Bl. N° 6)** z widokiem placu na brzegu Sekwany naprzeciw Luwru z dwupiętrowym gmachem uwieńczonym wysokimi dachami i obiegającymi budynek podcieniami oraz **przecięcie (Bl. N° 8)**, będące

zapewne częścią dekoracji wewnętrznego podwórca w gospodzie *Le Pré aux clercs*. Na lewej kulisie przecięcia namalowana jest pamiętająca lepsze czasy ściana lokalu z oknem pomieszczenia na piętrze. Na brzegu kulisy, zza ściany widoczny jest cyprys rosnący na podwórku. Cyprysy (na scenie) były, są i będą odpowiedzialne za malowniczość, tym samym dobrze wypełniały swą rolę w dziewiętnastowiecznym teatrze. Prawą kulisę zajmuje soczysta zieleń dwóch zaplecionych pniami drzew. Łączy kulisy błękit nieba. W środku arkusza wydrukowano, jako ruchomą dekorację, stół, dwa taborety, dzbanek (z winem?) i metalowe kubki, a także huśtawkę.

Satanella

W latach pięćdziesiątych XIX wieku wiedeński Sofienbad-Saal w lecie był pływalnią, w zimie zamieniał się w salę taneczną i koncertową. Pod koniec stycznia roku 1853 została tam wykonana po raz pierwszy *Satanella-Polka* (op. 124) i dodatkowo *Satanella-Quadrille* (op. 123). Johann Strauss (1825-1899) skomponował oba utwory po sukcesie baletu „fantastycznego” pod tytułem *Satanella oder Metamorphosen*.¹³⁵ Premiera widowiska odbyła się niewiele dni wcześniej, 11 stycznia tegoż roku w Kärntnerthortheater. W tańcach przedstawiano pokusy piekielnie pięknej diablicy, którym ulega pewien hrabia.

Wyposażona w młodość, urodę i wdzięk – trzy główne wymagania, by podobać się jako tancerka – Panna Taglioni łączy w sobie na wskroś szlachetną szkołę, [...] i ujawnia w różnych pas, a także w mimice, lekkość i elegancję wykonania, co potęguje pozytywne wrażenie całości.¹³⁶

Polką i kontredansem uhonorował przedstawienie młodszy Pan Strauss. Matthäus Trentsensky, jako równie znana w mieście osoba, nie chciał pozostawać w tyle. Przyłączył się do honoracji. Tak narodził się XII dział Mignon-Theater, z czterema arkuszami figur (!). Była pośród nich figura Marii Taglioni, występującej w balecie.¹³⁷ Johann Strauss nie chciał, by wydawca w rywalizacji wyprzedził go i skomponował jeszcze *Marie Taglioni-Polkę* (op. 173). Panna Taglioni (1830?-1891) zjechała do Wiednia z Berlina, by tańczyć główną rolę w „fantastycznym” balecie. **Zbiór Adryana Baranieckiego** zawiera jeden arkusz przeznaczony dla miniatury dekoracji *Satanelli*. Jest to **przecięcie (Bl. N° 12)** do dekoracji zamkowego wnętrza z udrapowaną na ścianach i suficie materią przywołującą fałdy płaszczka Arlekina. Za udrapowaniem po prawej stronie widać okazały i zdobny kominek. Na wolnym miejscu arkusza z przecięciem wydrukowano łóżko z opuszczonymi zasłonami jako element dekoracji ruchomej, jakże pożytecznej dla przedstawianej opowieści o Satanelli. Nie trzeba dodawać, że część dekoracji do przedstawienia i do Mignon-Theater była autorstwa Pana Jachimowicza.

Córka pułku

Najbardziej uporządkowaną i największą częścią zbioru arkuszy doktora Baranieckiego jest „poszyt złożony z 8^{miu} tablic niekolorowanych” z figurami i dekoracjami do opery komicznej Gaetana Donizettiego (1797-1848) *Córka pułku*. Składa się nań komplet dwóch arkuszy z figurami¹³⁸ (w trzech sprzedawanych na kontynencie arkuszach „obsada” przeznaczona dla „wielkiego teatru” była inaczej rozmieszczona¹³⁹) i **dwie kompletne dekoracje (prospekt z dwiema parami kulis oraz prospekt z dwoma przecięciami)**¹⁴⁰. Biorąc pod

uwagę, że wszystkie inne arkusze mają napisy niemieckie, wolno przypuścić, że owe „osiem tablic” Mr Baraniecki kupił w Brytanii.

Opowieść zimowa
Oberon

Na koniec przeglądu trzeba zaznaczyć, że do zbioru Adryana Baranieckiego z arkuszami Mignon-Theater zaplątały się cztery arkusze z figurami dla dużego teatru: do *Opowieści zimowej* (3 arkusze, **Bl. 201, Bl. 204, Bl. 215**) (fot. 156)¹⁴¹ i do *Oberona* (1arkusz, **Bl. 170**).¹⁴² Figury do *Opowieści zimowej* zajęły szczególne, wspomniane już wcześniej, miejsce w programie wydawnictwa.

Trentsensky wykreował tymi dwudziestu czterema (!) arkuszami (nr 193-219) sztukę z największą liczbą postaci w jego realizacjach dla papierowego teatru, składało się na nią wszak 131 pojedynczych figur lub ich grup.¹⁴³

Taka liczba osóbek wystarczała, by przez prawie miesiąc duży teatr (Großes Theater) z *der Artistischen Anstalt* ustawiony w domu jakiegoś teatromana odmieniał się każdego dnia, by pojawiała się na papierowej scenie inna, nowa *mise en scène*.



156. { TRENTSENSKY VERLAG WIEN: FIGURY DO *Opowieści zimowej*, BL. 201¹⁴⁴ }

Adryan Baraniecki pozostawił skromny zbiór arkuszy graficznych, będący świadectwem wrażliwości, świadectwem uczestnictwa w epoce, świadectwem pasji zbierania pamiątek, druków z prospektami, kulisami – tej formy sztuki popularnej, która przedstawiała naiwną, romantyczną wizję teatru, jego sukcesów, codziennej rutyny i trwałego piękna scen *all'italiana*. Ta wizja podobała się pokoleniu lekarza społecznika, a od jakiegoś czasu coraz bardziej podoba się kolejnym pokoleniom.

¹³ In der alten Wiener Domgasse, im Gebäude des Domherrenhofes, hart hinter der altehrwürdigen Stefanskirche, befindet sich eine große Papierwarenniederlage. [...] Ich kann mich noch sehr gut meines ersten Besuchs in jenem Papiergeschäft in der Domgasse erinnern. [...] Ich kam mir vor – wie im Märchen! Es war so still und dunkel in der alten Gasse; draußen, auf dem Ring, das Leben, die Sonne, die Uniformen, die vielen Wagen, Pferde und Menschen, hier – in der stillen, engen Gasse – das große Papiergeschäft und die vielen, vielen verschiedenen „Mandelbögen“ – einer immer schöner als der andere. R. v. Grünebaum: *Matthias Trentsensky. Erinnerungen an einen Wiener Verleger, Lithographen und Lebenskünstler anlässlich der 50. Wiederkehr seines Todestages, 19. März 1918*, [in:] „Donauland“, Jg. 2, 1918/1919, H. 2, s. 153, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=dim&datum=1918&page=185&size=75> [dostęp: 2021-11-09].

Autor tych słów Moriz Grünebaum (1873-1942) studiował prawo w Wiedniu i Krakowie. Pracował w wiedeńskich bibliotekach: m. in. w Universitätsbibliothek Wien i Akademie der Bildenden Künste Wien. Zbierał grafiki, ekslibrisy, książki. Posiadał duży zbiór arkuszy z dekoracjami i figurami dla teatru papierowego wydawnictwa braci Trentsensky'ch. Zmarł w getcie w Terezynie.

¹⁴ Drukarnia „zakładu artystycznego“ mieściła się początkowo przy Riemergasse Nr. 816, później przeniesiona została pod adres: Landstraße Nr. 826. Schwarz, Heinrich: *Die Anfänge der Lithographie in Österreich*. Bearb. von Elisabeth Herrmann-Fichtenau, Böhlau Verlag, Wien / Köln / Graz 1988, s. 48.

¹⁵ Witzmann, Reingard: *Die ganze Welt als „Tableau zum Aufstellen“*, [in:] *Die kleine Welt des Bilderbogens: Der Wiener Verlag Trentsensky*, Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, 9. Juni – 11. September 1977 (Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien 50), Wien 1977, s. 12.

¹⁶ Nauczycielem Matthäus Trentsensky'ego w litograficznym fachu był Adolph Friedrich Kunike (1777-1838). Por. Schwarz, Heinrich: *Die Anfänge der Lithographie in Österreich*. Bearb. von Elisabeth Herrmann-Fichtenau, Böhlau Verlag, Wien / Köln / Graz 1988, s. 42. Adolph Kunike z kolei nauczył się druku z kamienia u Aloya Senefeldera.

¹⁷ W austriackiej odmianie niemieckiego arkusze takie nazywano: Mandelbögen (Mandl=Männchen: człowieczek) czyli arkusze z osóbkami; w innych stronach, w których posługiwano się niemieckim, pisano i mówiono: Bilderbogen.

¹⁸ [Wojna w plastycznym ustawieniu] Autorem tych arkuszy graficznych był Carl Schindler (1821-1842). Por. Donhofer, Norbert: *Papiertheater Die Sammlung Anna Feja Seitler und Heino Seitler*, Franz Deuticke Verlagsgesellschaft m. b. H. Buchhandlung und Antiquariat, Helferstorferstraße 4, 1010 Wien, s. 15.

¹⁹ Die lithographische Anstalt war stets auf dem neuesten Stand und ging drucktechnisch neue Wege. Sie bot eine preiswerte Herstellung in großer Stückzahl, stellte aber auch repräsentative und teure Werke her [...]. Assel, Jutta / Jäger, Georg: *Friedrich Schiller: Die Bürgerschaft Lithographiert von Joseph Trentsensky*, <http://www.goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/friedrich-schiller/die-buergerschaft/die-buergerschaft-lithographiert-und-verlag-von-joseph-trentsensky.html>, [dostęp: 2021-11-30].

²⁰ Bei Joseph Trentsensky, / im Innern des Zwettelhofes Nr. 868, ist neu erschienen: / I. Der Krönungszug / Ihrer Majestät der Kaiserin von Oesterreich / als Königin von Ungarn zu Preßburg, / am 25. September 1825. / Gezeichnet von J. Höchle, lithographirt von J. Kriehuber. / 60 Zoll lang, 24 Zoll hoch. / Schwarz 6 fl., ganz fein colorirt, 20 fl. C. M. „Oesterreichisch-Kaiserliche privilegirte Wiener Zeitung“. 124. Freitag, den 2. Junius 1826., s. 528. <https://alex.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=18260602&seite=4&zoom=33> [dostęp: 2022-01-08]. 60 cali = 152,5 cm, 24 cale = 61 cm.

²¹ Nicht nur das historische Interesse eines Werkes, welches mit umständlicher Genauigkeit einen Moment darstellt, auf welchen Millionen ihr Augenmerk gerichtet haben, sondern auch der künstlerischer Werth derselben, da es das größte und umfangreichste Product ist, welches nicht nur unsere Monarchie, sondern vielleicht die Lithographie überhaupt geliefert hat, machen diese Darstellung der lebhaftesten Teilnahme und

aufmuntersten Verbreitung würdig. Der Herausgeber enthält sich um so mehr aller weiteren Anempfehlungen über die Ausführung, sowohl in Bezug der bereits rühmlichst bekannten Künstler für Zeichnung, Lithographierung und Colorit, so wie des Arrangements selbst, als die erhabenen Rahmen unseres allverehrten Herrscherpaares, daß die Widmung dieses vaterländischen Productes mit besonderer Huld und Wohlgefallen anzunehmen geruhte, den Werth dieser Kunstleistung vollkommen genügend aussprechen. „Oesterreichisch-Kaiserliche privilegirte Wiener Zeitung“. 124. Freitag, den 2. Junius 1826., s. 528.

²² Wien Museum posiada 34 figury „pojedyncze i zbiorowe“ tej wersji procesji (litografia kredowa, kolorowana, całość: 16,3 cm x 966 cm, Inv. Nr. 63.700); przeliczenie wymiarów z cali na centymetry wypadło w muzealnym wydaniu trochę inaczej niż w tej pracy. Mimo tych różnic orszak rociąga się jeśli nie na długość jedenastu, to na długość prawie dziesięciu metrów, co i tak jest wymiarem imponującym.

²³ „Oesterreichisch-Kaiserliche privilegirte Wiener Zeitung“. 124. Freitag, den 2. Junius 1826., s. 528.

²⁴ Byli to m. in.: Josef Kriehuber (1800-1876), Franz Edler von Hauslab (1798-1883), Moritz von Schwind (1804-1871), Johann Nepomuck Hoechle (1790-1835), Alexander Trichtl (1802-1884), Josef Schmutzer (1806?, 1809?-1837), projektujący figury, Matthäus Loder (1781-1828), Johann Matthias Ranftl (1804-1854), Jacob Hyrtl (1799-1868) litograf, Anton Schrödl (1820-1906) także litograf, jak również Joseph Führich (1800-1876), autor między innymi szopek papierowych.

²⁵ In der Produktion dieses Verlages spiegelt sich ein Großteil der Kulturgeschichte Wiens des 19. Jahrhunderts wider. [...] Man darf nicht vergessen, daß der Mandelbogen eine Funktion hatte, die heute von den sogenannten Massenmedien übernommen wurden. Keinesfalls ist der große erzieherische Wert zu unterschätzen, den er für die heranwachsende Jugend ausübte. [...] Bekannt war der Verlag Trentsensky auch für seine Papiertheater [...]. Waissenberger, Robert: *Vorwort*, [in:] Katalog *Die kleine Welt des Bilderbogens: Der Wiener Verlag Trentsensky*, Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, 9. Juni – 11. September 1977, Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, Wien 1977, s. 3 i 4.

²⁶ Tłum.: wielkie teatry.

²⁷ Jachimowicz Theodor, ur. 15 III 1800 w Bełżcu pod Złoczowem (wtedy: Królestwo Galicji i Lodomerii), zm. 14 IV 1889 w Wiedniu. Syn księdza grecko – katolickiego; studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu. Od 1827 był malarzem teatralnym w Leopoldstädter-Theater, a od 1836 w Theater in der Josefstadt. W latach 1851 – 1870 działał w Hofoper w Kärntner-Theater. Od roku 1834 pokazywał obrazy olejne i akwarele na wystawach Akademii w sali St. Anna (obrazy: rodzajowe, o tematyce religijnej, architektury, wnętrz kościołów). Robił szkice dekoracji do litografii dla teatrów papierowych w wydawnictwie Trentsensky'ch. Por.: http://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_J/Jachimowicz_Theodor_1800_1889.xml, dostęp 2013-04-16.

²⁸ Seine Dekorationen für den Verlag Trentsensky zählen heute, und darin sind sich die Fachleute einig, zu den schönsten Papiertheaterdekorationen überhaupt und erklären die hohe Wertschätzung dieser Theater. Donhofer, Norbert: *Papiertheater Die Sammlung Anna Feja Seitler und Heino Seitler*, Franz Deuticke Verlagsgesellschaft m. b. H. Buchhandlung und Antiquariat, Helfferstorferstraße 4, 1010 Wien, s. 15.

²⁹ [...] besitzt auf jeder Seite sechs Kulissen, die sich nicht nur gegen den Hintergrund verkleinern, sondern den Bühnenausschnitt durch ein Zueinanderrücken in der Tiefe stark verjüngen, wodurch ein besonders starker perspektivischer Eindruck vermittelt wird. Donhofer, Norbert: *Papiertheater Die Sammlung Anna Feja Seitler und Heino Seitler*, Franz Deuticke Verlagsgesellschaft m. b. H. Buchhandlung und Antiquariat, Helfferstorferstraße 4, 1010 Wien, s. 15. Głębokość sceny nawet do 51 cm. Ibidem, s. 37.

³⁰ Oprócz tzw. standardowych dekoracji Jachimowicz musiał projektować do kształtowania określonych scen specjalne dekoracje. Miały one po sześć lub trzy

pojedyncze kulisy z każdej strony, podczas gdy kolejne charakteryzowały się osobliwością, która bardzo rzadko występuje w niemieckich teatrach papierowych. Idzie o tak zwane przecięcia [...]. Neben sogenannten Standarddekorationen mußte Jachimowicz zur Gestaltung bestimmter Szenen Spezialdekorationen entwerfen. Sie hatten sechs bzw. drei Einzelkulissen auf jeder Seite, während die folgenden sich durch eine Besonderheit auszeichneten, die bei den deutschen Papiertheatern sehr selten auftritt. Es handelt sich dabei um die sogenannten Durchsichten [...]. Zwiauer, Herbert: *PapierTheater Bühnenwelt en miniature*, Herold Verlag, Wien 1987, s. 10 – 11.

³¹ Figury do sztuki *Dom Sebastian* (ok. r. 1845) wydrukowano na 22 arkuszach, na 24 arkuszach figury do *Opowieści zimowej* (ok. r. 1856). Por. Donhofer, Norbert: *Papiertheater Die Sammlung Anna Feja Seitler und Heino Seitler*, Franz Deuticke Verlagsgesellschaft m. b. H. Buchhandlung und Antiquariat, Helfferstorferstraße 4, 1010 Wien, s. 31, 33.

³² Zum größten Teil stammen die etwa neun Zentimeter großen Figuren von Josef Schmutzer; sie wurden auf 243 schmalen, querformatigen Bögen [...] gedruckt. Im Gegensatz zu vielen späteren Papiertheatern stimmt – von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen – das Größenverhältnis zwischen Figuren und Dekorationen. Zwiauer, Herbert: *PapierTheater Bühnenwelt en miniature*, Herold Verlag, Wien 1987, s. 10. Wysokość „około dziewięciu centymetrów“ miały figury przeznaczone dla dużej sceny Trentsensky'ch.

³³ Der Unterzeichnete, seit 1. October d. J. im Besitz sämmtlicher bisher unter der Firma seines Bruders erschienenen Verlags-Producte, welche seit einem Zeitraume von mehreren Jahren unter seiner Leitung entstanden, erlaubt sich hiermit, diese Gegenstände und deren Fortsetzung unter seinem Nahmen dem Publicum ergebenst anzubiethen. Matth. Trentsensky. „Wiener Zeitung“. 295. Montag, den 24. December 1832., s. 1190.

³⁴ Anzeige, von der lithograph. Anstalt u. Papierhandlung des Joseph Trentsensky, in der Wollzeile, neben der Post Nr. 868, für das Neujahr.
Im Einklange mit meiner Ankündigung vom 1. October d. J. wiederhohle ich, daß ich den Verlag sämmtlicher unter meinem Nahmen bis zu jenen Zeit erschienenen Kunstproducte, an meinen Bruder Matthäus Trentsensky käuflich hindangegeben habe. Obschon ich nun hierdurch besonders auch durch die Abtretung der so beliebt gewordenen biblischen Darstellungen für die Jugend bei der gegenwärtig eintretenden heiligen Weihnachtzeit, von jedem gerne durch freundliche Gaben gefeiert, nicht mehr in solchem Umfange, wie ehedem das Meinige in Darbiethung ähnlicher Gaben zu spenden vermag, so glaube ich mir doch erlauben zu dürfen, auch jetzt noch bei dieser Gelegenheit auf mein wohl aussortirtes, auch in Zukunft mit der größten Sorgfalt gepflegtes Lager aufmerksam machen zu dürfen [...]. [...] Ich ergreife zugleich mit der wärmsten Theilnahme diese Gelegenheit, die Leistungen meines Bruders in der Kunsthandlung am Graben Nr. 1134, dem Publicum bestens zu empfehlen, die durch so viele Jahre in meinem Gewölbe im Zwetthofe ausgegeben, mit so viel Güte beurtheilten Gegenstände zum Vergnügen und zur Belehrung der Jugend werden, wie ich zu hoffen wage, nun auch dort, wo sie in noch reicherer Auswahl, mit stets gesteigerter Sorgfalt gepflegt erscheinen, und für dieses Jahr ausgestellt sind, dieselbe Theilnahme und Würdigung finden. „Oesterreichisch-Kaiserliche privilegirte Wiener Zeitung“. 299. Montag, den 31. December 1832., s. 1214. <https://alex.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=18321231&seite=12&zoom=33>, [dostęp: 2021-11-28]. Zwetlthof to pasaż, do którego można wejść zarówno od Wollzeile jak i od Stephanplatz.

³⁵ Sprawa była też zagadką dla Alfreda Kolla, autora rozprawy o działaniach braci Trentsensky'ch.

Nie można już ustalić, jakie powody i cele ostatecznie doprowadziły do oznajmienia, że Joseph „przekazał do nabycia nakład wszystkich dzieł sztuki publikowanych pod“ jego nazwiskiem do 1 października 1832 roku swojemu „bratu Matthäusowi Trentsensky'emu“; czy odpowiadało to tylko wcześniejszemu udziałowi braci w interesie, czy Joseph zamierzał oddać się innej działalności, czy też jego schorzenie było jednym z decydujących czynników? Es ist nicht mehr eruierbar, welche Gründe und Ziele letztlich zu der Ankündigung führten, daß Joseph „den Verlag sämmtlicher unter“ seinem „Namen bis“ 1. Oktober 1832 „erschiedenen Kunstprodukte, an“ seinen „Bruder Matthäus Trentsensky käuflich hindangegeben habe;“ ob es nur dem bisherigen Anteil der Brüder am Geschäft entsprach, ob Joseph eine anderweitige Ausdehnung beabsichtigte oder ob schon dessen

³⁶ Tłum.: Ze świata sztuki.

³⁷ Der kunstsinnige Hr. Matthäus Trentsensky (welcher das bisher von ihm geleitete Kunst-Verlags-Geschäft seines Bruders Hrn. Joseph Trentsensky's in Wien nun förmlich käuflich an sich gebracht hat und demnach jetzt seine Thätigkeit und Umsicht in diesem Zweige der Lithographie kräftig entwickeln wird), hat so eben in seinem Verlage am Graben Nr. 1134 eine Darstellung erscheinen lassen, welche die Aufmerksamkeit aller Kunstfreunde anzuziehen geeignet ist. H.....I: *Aus der Kunstwelt* [in:] „Allgemeine Theaterzeitung und Oryginalblatt für Kunst, Literatur, Mode und geselliges Leben.“, Nr. 233., Wien, Mittwoch den 7. November 1832., s. 891, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=thz&datum=18321107&seite=3&zoom=33> [dostęp: 2021-12-21].

³⁸ Była to sztuka *Das Dauernde im Wechsel oder Habsburgs Erbe* Franza Carla Weidmanna (1787?-1867), premiera odbyła się 3 X 1832 roku.

³⁹ Am 7. November 1837 übernahm Matthäus Trentsensky die Firma, die er bis zu seinem Tode 1868 unter seinem eigenen Namen führte. Witzmann, Reingard: *Der Wiener Verlag Trentsensky*, [in:] Katalog *Die kleine Welt des Bilderbogens: Der Wiener Verlag Trentsensky*, Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, 9. Juni – 11. September 1977, Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, Wien 1977, s. 11.

⁴⁰ Za: Witzmann, Reingard: *Der Wiener Verlag Trentsensky*, [in:] Katalog *Die kleine Welt des Bilderbogens: Der Wiener Verlag Trentsensky*, Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, 9. Juni – 11. September 1977, Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, Wien 1977, s. 11.

⁴¹ Por. Schwarz, Heinrich: *Die Anfänge der Lithographie in Österreich*. Bearb. von Elisabeth Herrmann-Fichtenau, Böhlau Verlag, Wien / Köln / Graz 1988, s. 48.

⁴² Domherrenhof Nr. 871 – 872, pracownia drukarska znajdowała się w tym czasie przy Rauchfangkehrergasse Nr. 82. Por. Grieshofer, Franz (Redaktion) / Riss, Ulrike / Zwiauer, Herbert: *Papiertheater* Eine Sonderausstellung aus Wiener Sammlungen, Katalog mit 8 Farbabbildungen, Im Selbstverlag des Österreichischen Museums für Volkskunde, Wien 1985, s. 57.

⁴³ Joseph Trentsensky posiadał privilegium na produkcję klocków, z czasem stały się zestawy takich klocków lubianą zabawką dla dzieci. Por. https://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_T/Trentsensky_Mathias_1790_1868.xml, [dostęp: 2021-11-30].

⁴⁴ Myriorama, oder Mahlerei durch Verwechslung. Ein Spiel, bei welchem man sechs Landschaften in tausend verschiedene, verändern kann. Gra obrazkowa znana pod tytułem *The Endless Landscape* (z 24 obrazkami) jeszcze u początku XXI wieku, przy czym z 24 obrazków można ułożyć (wedle zapewnień wydawcy) wiele miliardów różnych pejzaży. We Włoszech myriorama złożona z 24 części nazywana jest: panorama continuo.

⁴⁵ Nazwa *Trentsensky und Vieweg* pojawiła się w ogłoszeniu w: Oesterreichisch-kaiserliche privilegierte Wiener Zeitung. 101. Donnerstag, den 2. Mai 1833., s. 408, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=18330502&seite=4&zoom=33> [dostęp: 2021-12-20]. Informacja na ten temat podana jest również w katalogu: Grieshofer, Franz (Redaktion) / Riss, Ulrike / Zwiauer, Herbert: *Papiertheater* Eine Sonderausstellung aus Wiener Sammlungen, Katalog mit 8 Farbabbildungen, Im Selbstverlag des Österreichischen Museums für Volkskunde, Wien 1985, s. 57.

⁴⁶ Istnieją dwa utwory, które mogłyby znaleźć się na arkuszach Trentsensky'ego: *Oberon, König der Elfen* [Oberon, król elfów], śpiewogra w trzech aktach Paula Wrantzky'ego (1756-1808) i *Oberon, or The Elf King's Oath*, opera romantyczna w trzech aktach Carla Marii von Webera (1786-1826), która prapremierę miała w Royal

Opera House (Covent Garden) 12 kwietnia 1826 roku. Fakt ten i przegląd arkuszy z figurami, które posiada Boston Public Library wskazują na to, że w Londynie sprzedawane były arkusze odpowiednie do opery von Webera. Na arkuszu przechowywanym w Bostonie narysowana jest Rezia (sopran), postać, której brak (pod tym imieniem) w obsadzie śpiewogry Wranitzky'ego.

⁴⁷ These plays were published in Vienna; it was the beginning of the German invasion. Speaight, George: *The History of the English Toy Theatre*, Studio Vista Ltd, London 1969, s. 136. Pierwsze wydanie tej książki ukazało się w roku 1946. Trudno dziwić się autorowi, że nawet zabawki teatralne kojarzyły mu się z niedawnymi próbami inwazji na wyspy brytyjskie.

⁴⁸ Die Wiener Jugend von damals geriet aber geradezu in Verzückung, wenn es galt „bei Trentsensky“ einzukaufen. Kaut, Hubert: *Alt-Wiener Spielzeugschachtel Wiener Kinderspielzeug aus drei Jahrhunderten*, Mit Beiträgen von Gabriele Folk-Stoi, Gertraud Wernigg und Christian M. Nebehay., Mit vielen Farbbildern und 130 Abbildungen., Hans Deutsch Verlag A. G., Wien 1961, s. 116.

⁴⁹ Arkusz w Bibliotece ASP w Krakowie.

⁵⁰ Por. Katalog *Die kleine Welt des Bilderbogens: Der Wiener Verlag Trentsensky*, Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, 9. Juni – 11. September 1977, Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, Wien 1977, s. 26.

⁵¹ [...] war in den Papierhandlungen der Städte ebenso allgemein zu finden wie in den einfachsten Kaufläden auf dem Lande. R. v. Grünebaum, Moriz: *Matthias Trentsensky. Erinnerungen an einen Wiener Verleger, Lithographen und Lebenskünstler anlässlich der 50. Wiederkehr seines Todestages, 19. März 1918*, [in:] „Donauland“, Jg. 2, 1918/1919, H. 2, s. 153, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=dim&datum=1918&page=185&size=75> [dostęp: 2021-11-09].

⁵² Ein Mignon-Theater, in 1 Kästchen mit Portal, Cortine, 6 Decorationen und 3 Kästchen Figuren. Complet 6 fl. C. M. „Oesterreichische Kaiserliche privilegierte Wiener Zeitung“, N^o 294, Freitag, den 24. December 1830, s. 1477, <https://alex.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=18301224&seite=1&zoom=33> [dostęp: 2021-10-17].

⁵³ Z trudem trzeba szukać opracowań poświęconych teatrowi papierowemu, w których praca doktorska Alfreda Kolla sprzed półwiecza nie byłaby cytowana. Tym trudniej zrozumieć, iż oto żaden wydawca w ciągu pięćdziesięciu lat nie pomyślał o wydrukowaniu rozprawy. Warto przypomnieć, jak to

[...] prof. Julian Krzyżanowski uczył, że przygotowane prace trzeba szybko publikować. „Z chowania ich w autorskich szufladach nie ma żadnego **społecznego** pożytku. Opublikowane, choćby w formie niedoskonałej, zaczynają pełnić przeznaczoną im rolę, a recenzje, krytyka, czytelnicy pozwolą je udoskonalić“. Cyt. za: Frankowska, Bożena: *Encyklopedia teatru polskiego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 5.

Zapewne obaj naukowcy nie zetknęli się. Obecnie, po latach i wtedy i zawsze należy pamiętać i słuchać i zważać u siebie, że brak publikacji nie musi oznaczać śmierci dzieła.

⁵⁴ [...] den Hintergrund „N^o 1“ eines Biedermeierraums, zwei perspektivisch darauf abgestimmte Kulisenbogen mit Versetzstücken, den Hintergrund der zweiten Dekoration: eine kleine Parklandschaft mit Springbrunnen und dahinter angedeutetem Tempel (am Rand des Blattes r. u. zwei ineinandergeschlungene Buchstaben „A“ und „T“ als Monogram für Alexander Trichtl und zwei hierzu passende Kulissenblätter. Koll, Alfred: *Trentsensky. Papiertheater und Lithographie*. Phil. Diss. Wien 1971, s. 154. Niejasny jest fragment z przecięciami z ruchomymi dekoracjami. Przecięcia to jedna rzecz, a ruchome dekoracje – inna.

⁵⁵ Portal „milutkiego, ślicznego teatrzyku“ miał wymiary 23 cm x 28 cm, głęb. sceny: 23,5 cm, otwór sceniczny: 16 cm x 18 cm. Najstarszy Mignon-Theater miał nieco inne wymiary: 22,5 cm (wys.) x 28 cm (szer.) x 30 cm (głęb.), otwór sceniczny: 15,5 cm x 17,5 cm. Por.

Grieshofer, Franz (Redaktion): *Papiertheater* Eine Sonderausstellung aus Wiener Sammlungen, Katalog mit 8 Farbabbildungen, Im Selbstverlag des Österreichischen Museums für Volkskunde, Wien 1985, s. 49 i 67. Francuskie słowo mignon znaczy po polsku m. in.: urokliwy, czarujący, ładny, przyjemny, słodki, z wdziękiem, uroczy, powabny, drogi.

⁵⁶ Die erste Serie zum Mignon-Theater bietet in einer sonst nirgends so deutlichen Art das Dekorationsrepertoire des Ausstatters im Josephstädtertheater, Theodor Jachimowicz. Koll, Alfred: *Die kleine Perspektive in die grosse Welt der Bühnenromantik*, [in:] Katalog *Die kleine Welt des Bilderbogens: Der Wiener Verlag Trentsensky*, Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, 9. Juni – 11. September 1977, Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, Wien 1977, s. 16.

⁵⁷ Nie sposób obecnie ustalić, czy było to wydanie „kolejne”, czy też „następne”.

⁵⁸ Mignon Theater / oder / vollständiger Apparat / zur plastischen Darstellung / der / Haupt Momente / aus beliebten Theaterstücken der Wiener Bühnen / mit getreuer Nachbildung der / Decorationen & Costumes / 1^{tes} Heft. / Verlag v. Trentsensky & Vieweg in / Wien u. Leipzig. Zdjęcie winiety [w:] Kaut, Hubert: *Alt-Wiener Spielzeugschachtel Wiener Kinderspielzeug aus drei Jahrhunderten*, Mit Beiträgen von Gabriele Folk-Stoi, Gertraud Wernigg und Christian M. Nebehay., Mit vielen Farbbildern und 130 Abbildungen., Hans Deutsch Verlag A. G., Wien 1961, s. 81. Cyfra 1 na winiecie była wpisywana ręcznie. W następnych oddziałach można było wpisać 2, 3, etc.

⁵⁹ Takie twierdzenie wysunął w swej rozprawie Alfred Koll, wszelako nie dał on przykładów sztuk, które z pomocą arkuszy oddziałów I, II, III mogły być „upamiętniane”.

⁶⁰ Podobnie było z omawianymi wcześniej teatrami wydawców: Oehmigke & Riemschneider, Pellerin, Benjamin Pollock's Toyshop.

⁶¹ Wyjątkiem jest *Satanella* z 4 arkuszami, na których przedstawionych jest 48 figur (!). Figury Mignon-Theater miały wysokość ok. sześciu centymetrów.

⁶² Premiery w Theater in der Josefstadt:
Niema z Portici: lipiec 1829, wznowienie 13 X 1832 (Paryż 28 II 1828)
Zampa czyli oblubienica marmurowa: 25 VIII 1832 (Paryż 3 V 1831)
Fra Diavolo: 15 IX 1832 (Paryż 28 I 1830)
Robert Djabel: 20 VI 1833, dekoracje: Hermann Neefe, (Paryż 21 XI 1831)
Le Pré aux clerks (tyt. niemiecki: *Der Zweikampf*): 17 X 1833 (Paryż 15 XII 1832).
Por. Bauer, Anton / Kropatschek, Gustav: *200 Jahre Theater in der Josefstadt 1788 – 1988*, Verlag Anton Schroll & Co, Wien – München 1988, s. 249, 251, 252.

⁶³ Witt, Piotr: *Przedpiekle sławy. Rzecz o Chopinie*, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Departament Dziedzictwa Kulturowego, Warszawa 2010, s. 126.

⁶⁴ Witt, Piotr: *Przedpiekle sławy. Rzecz o Chopinie*, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Departament Dziedzictwa Kulturowego, Warszawa 2010, s. 130.

⁶⁵ W zbiorach Wien Museum.

⁶⁶ Witt, Piotr: *Przedpiekle sławy. Rzecz o Chopinie*, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Departament Dziedzictwa Kulturowego, Warszawa 2010, s. 129-130.

⁶⁷ Kamiński, Piotr: *Tysiąc i jedna opera*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2008, t. I, A – M, s. 942.

⁶⁸ Mignon-Theater: VII Abthl.: *Robert der Teufel*, Bl. 4., ręcznie kolorowany; odpowiednia do sceny baletu mniszek dekoracja: Mignon-Theater: VII Abthl.: *Robert der Teufel*, Ruine des Klosters der hl. Rosalia [ruina klasztoru św. Rozalii] Bl. 6, 7, 8, ręcznie kolorowane.

⁶⁹ W zbiorach Wien Museum.

⁷⁰ Witt, Piotr: *Przedpiekle sławy. Rzecz o Chopinie*, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Departament Dziedzictwa Kulturowego, Warszawa 2010, s. 130.

⁷¹ Chopin, Fryderyk: list do Tytusa Wojciechowskiego z 12 grudnia 1831 roku, https://chopin.nifc.pl/en/chopin/list/708_to-tytus-woyciechowski-in-poturzyn [dostęp: 2022-01-01].

⁷² Allevy-Viala, Marie-Antoinette: *Inscenizacja romantyczna we Francji*, przeł. Wojciech Natanson, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958, s. 130.

⁷³ Powodzenie tej inscenizacji znalazło odbicie w grafice popularnej: Benoist, Philippe (1813-1905) i Bayot, Adolphe Jean-Baptiste (1810-1866): *Robert le diable* (balet zakonnic), litografia na podstawie dekoracji do tej sceny Pierre-Luc-Charlesa Cicériego (1782-1868) [w:] Bibliothèque nationale de France, Paryż; Arnaut, Jules (1814-1868): *Robert le diable* (balet zakonnic), litografia, 1831, [w:] Bibliothèque et musée de l'opéra, Paryż. Dały o sobie znać (choć po latach) i sztuki piękne: Degas, Edgar: *Le ballet de Robert le diable*, olej na płótnie, 1871, [w:] Victoria & Albert Museum, Londyn.

⁷⁴ So zeigt zum Beispiel das erste Bild von Aubers Oper „Fra Diavolo“ jenen Moment, an dem die Wirtstochter Zerline dem als Marquis von San Marco verkleideten Räuberhauptmann Fra Diavolo die über ihn im Umlauf befindliche Ballade vorsingt [...]. Hier zeigt sich die noch deutliche Verbindung zu den Guckkasten-Dioramen des 18. Jahrhunderts [...]. Zwiauer, Herbert: *PapierTheater Bühnenwelt en miniature*, Herold Verlag, Wien 1987, s. 11

⁷⁵ Das Mignon – Theater in Darstellungen / von Decorationen und Costümes / aus beliebten Stücken der / Wiener Bühnen, in fortgesetzt werdenden Heften oder Abtheilungen. Genau nach der Perspective gezeichnet, auf das Brillanteste colorirt, sowohl zum Vergnügen der eigenen Aufstellung, als auch zur Benützung für Decorations – Maler grosser Bühnen. Herausgegeben von M. Trementsky in Wien <https://books.google.de/books?id=9klZAAAAcAAJ&printsec=frontcover&dq=mignon+theater&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwixiKjczNLjAhVryaYKHdkBCxYQ6AEIKDAA#v=onepage&q=mignon%20theater&f=false>

⁷⁶ Wymiary portalu „w stylu francuskim” (kolorowana litografia): 23 cm x 28 cm.

⁷⁷ *Verzeichnis der zum grossen Theater gehörigen Portale, Courtinen, Soufitten, Vordergründe, Versatzstücke, Decorationen, Coulissen und Figuren* zawiera informację, że wydawnictwo Trementsky'ch oferowało wszelkie niezbędne elementy do eksponowania w Mignon Theater następujących sztuk teatralnych: *Das Conversationsstück*, *Das Ritterstück*, *Die Pantomime*, *Die Stumme von Portici* [D 8], *Zampa oder die Marmorbraut* [D 8], *Fra Diavolo* [D 8], *Robert der Teufel* [D 8], *Der Zweikampf*, *Der Zauberschleier*, hierzu 4^{1/2} Folio Panorama Ansichten von Walhalla bis Wien [D 16]; *Willis oder der Totentanz* [D 10], *Die Zauberflöte* [D 10], *Satanella*, *Die Sicilianische Vesper* [D 14], *Oberon* [D 14], *Czar und Zimmermann*, *Marie, die Tochter des Regiments*. Janina Wiercińska napisała o teatrach papierowych tej wiedeńskiej oficyny w swoim artykule:

Warto zwrócić uwagę na repertuar tej sceny w miniaturze: nie ma w nim ani jednej opery Mozarta, [...]. Wiercińska, Janina: *Papierowy świat teatru*, „Pamiętnik Teatralny”, z. 1-2 1993. Jedna jest i to jaka!

W nawiasach [] podana jest ilość arkuszy z dekoracjami (D). Figury do każdej ze sztuk były drukowane na dwóch arkuszach; za: Donhofer, Norbert: *Papiertheater Die Sammlung Anna Feja Seidler und Heino Seidler*, Franz Deuticke Verlagsgesellschaft m. b. H. Buchhandlung und Antiquariat, Helferstorferstraße 4, 1010 Wien, s. 16 – 17.

⁷⁸ Por. Zwiauer, Herbert: *PapierTheater Bühnenwelt en miniature*, Herold Verlag, Wien 1987, s. 12.

⁷⁹ Die Theaterstücke des großen Theaters waren bis auf vier Stücke nicht mit denen des kleinen identisch. Es fand auch keine Übertragung des großen in das kleine Theater statt, vielmehr hatte jedes eine völlig neue Zeichnung durch die gleichen Künstler. Donhofer, Norbert: *Papiertheater Die Sammlung Anna Feja Seitler und Heino Seitler*, Franz Deuticke Verlagsgesellschaft m. b. H. Buchhandlung und Antiquariat, Helferstorferstraße 4, 1010 Wien, s. 15. Drugie zdanie autor powtarza dokładnie za: Kaut, Hubert: *Alt-Wiener Spielzeugschachtel Wiener Kinderspielzeug aus drei Jahrhunderten*, Mit Beiträgen von Gabriele Folk-Stoi, Gertraud Wernigg und Christian M. Nebehay., Mit vielen Farbbildern und 130 Abbildungen., Hans Deutsch Verlag A. G., Wien 1961, s. 86. Cztery sztuki powtarzające się w repertuarze obu teatrów: *Czar und Zimmermann, Marie, die Tochter des Regiments, Das Conversationsstück, Oberon*.

⁸⁰ Pełny reperuar Mignon-Theater:

Das Conversationsstück,
Das Ritterstück,
Die Pantomime,
Die Stumme von Portici,
Zampa oder die Marmorbraut,
Frau Diavolo,
Robert der Teufel,
Der Zweikampf,
Der Zauberschleier, do tego 4½ Folio Panorama Ansichten von Walhalla bis Wien;
Die Willis oder der Totentanz,
Die Zauberflöte,
Satanella,
Die Sicilianische Vesper,
Oberon,
Czar und Zimmermann,
Marie, die Tochter des Regiments.

⁸¹ *Der Zauberschleier oder Maler, Fee und Wirthin*. Romantisch-komisches Feenspiel mit Gesang und Tanz in 3 Aufzügen nach Scribe's Opernkexte frei bearbeitet von Franz Xav. Told. Die Musik vom Kapellmester A. Em. Titl. Gedruckt als Manuscript. – Buch und Partitur zur Darstellung, zu haben, im Theater-Geschäftsbureau des Herrn Adalbert Pirr, an der Wien Nr. 23. Wien 1842, https://books.google.de/books?id=zplqwN1R5wEC&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ViewAPI&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false [dostęp: 2021-11-26].

⁸² W oryginale opera nosi tytuł *Le lac des fées*. Współautor libretta ukrył się za pseudonimem Mélesville. Nazywał się Anne-Honoré-Joseph Duveyrier (1787–1865), początkowo był prawnikiem, później zajmował się wyłącznie pisaniem dla teatru. Polskie tłumaczenie libretta: *Jezioro wieszczek opera czarodziejska*, słowa PP. Scribe i Melesville. Muzyka P. Auber, przełożył pod muzykę T. Nidecki Dyrektor Opery, Warszawa 1843.

⁸³ Salle Le Peletier mieściła się w gmachu przy Rue Le Peletier. Tam dawał w owym czasie swoje widowiska Théâtre de l'Académie Royale de Musique.

⁸⁴ *Jezioro wieszczek opera czarodziejska*, słowa PP. Scribe i Melesville. Muzyka P. Auber, przełożył pod muzykę T. Nidecki Dyrektor Opery, Warszawa 1843, s. 113 – 114.

⁸⁵ Afisz dziewiątego spektaklu przechowuje Theatermuseum w Wiedniu. <https://www.theatermuseum.at/online-sammlung/detail/898638/> [dostęp: 2021-11-26].

⁸⁶ Zalety psychoanalizy dla literaturoznawstwa i krytyki literackiej zachwalał Andrzej Kijowski (1928-1985).

Psychoanaliza jest przedłużeniem historii w głąb biografii indywidualnej, stanowi podbój porządku biologicznego przez porządek historyczny, nieświadomego przez świadomy. Jeden z krytyków francuskich (Maurice de Dieguez) zauważył, że jest to najniebezpieczniejszy zamach na wolność. Psychoanaliza w rękach dialektyki jest czymś strasznym, jest najpełniejszą „totalizacją” zjawisk. Oczywiście: ale dzięki temu zjawisko literackie uzyskuje rozmiar fantastyczny, analiza dzieła literackiego, stylu, języka zatacza olbrzymi krąg od antropologii i socjologii aż po indywidualne psychozy. Kijowski, Andrzej: *Szósta dekada*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 129.

⁸⁷ Unter diesem Gesange öffnen sich auf einen Wink der Königin die Wolken. – Zelia verläßt ihre Schwestern. Man sieht sie plötzlich die Wolken durchschneiden, welche sich von der Sonne beleuchtet verschiedenartig gestalten. Nach einigen Minuten erscheint die Erde – zuerst die Gipfel der Berge, dann Gebäude, dann Städte, Flüsse, Ruinen, etc. – endlich das Haus, welches Albert bewohnt. Er steht allein am Fenster. Verzweiflungsvoll will er seinem Leben ein Ende machen; in diesem Augenblick erscheint Zelia auf einer Wolke. Sie läßt den Schleier von ihrem Haupte und sinkt in Alberts Arme. Eine rauschende Musik ertönt; der Vorhang rollt langsam nieder. *Der Zauberschleier. Romantisch-komisches Feenspiel mit Gesang und Tanz in 3 Aufzügen*, von Franz Xav. Told, Wien 1842, s. 32, https://books.google.de/books?id=zplqwN1R5wEC&printsec=frontcover&hl=de&source=gb_s_ViewAPI&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false [dostęp: 2021-11-20].

⁸⁸ Por. Garde, Georg: *Theatergeschichte im Spiegel der Kindertheater*, Eine Studie in populärer Grafik, Borgens Forlag, Copenhagen 1971, s. 132.

⁸⁹ [...] als Schlußbild hatte nämlich Theodor Jachimovics eine Wandeldekoration gemalt, die die Rheingegend mit ihren alten Städten und Burgen darstellte und in langsamer Bewegung vor den Augen der Besucher vorüberziehen ließ, die darob immer wieder in helle Beifallsstürme ausbrachen. Bauer, Anton / Kropatschek, Gustav: *200 Jahre Theater in der Josefstadt 1788 – 1988*, Verlag Anton Schroll & Co, Wien – München 1988, s. 55. Jeszcze do lat osiemdziesiątych poprzedniego wieku Austriacy (i nie tylko oni) mieli problemy z pisownią słowiańskich nazwisk, np.: Jachimowicz, Jachimovicz, Jachimovics. Obecnie w naukowych opracowaniach przyjęta jest (przynajmniej do tego nazwiska) forma: Jachimowicz.

⁹⁰ Franz Xaver Pokorny był dyrektorem Theaters in der Josefstadt w latach 1836 – 1850. Por. Bauer, Anton / Kropatschek, Gustav: *200 Jahre Theater in der Josefstadt 1788 – 1988*, Verlag Anton Schroll & Co, Wien – München 1988, s. 315.

⁹¹ Afisz setnego spektaklu przechowuje Theatermuseum w Wiedniu. U dołu afisza zapowiadano spektakl na dzień następny po jubileuszowym przedstawieniu: *Hamlet*. https://proxy.europeana.eu/15503/PA_RaraG1471?view=http%3A%2F%2Fimageapi.khm.at%2Fimages%2F898642%2FPA_TJG1471.jpg&disposition=inline&api_url=https%3A%2F%2Fapi.europeana.eu%2Fapi [dostęp: 2021-11-26].

⁹² Josephine Planer, na początku kariery tancerka, później aktorka, wystąpiła w roli Zelii trzysta razy. Por. Bauer, Anton: *Das Theater in der Josefstadt zu Wien*, Manutiuspresse Wulf Stratowa Verlag, Wien / München 1957, s. 90.

⁹³ Der Zauberschleier is zum 200sten Mal gebn wordn, und Ihre Majestäten, unser guter Kaiser und die Kaiserin haben die Vorstellung mit Ihrer Allerhöchsten Gegenwart beehrt. Eine solche Auszeichnung is no sein`m Vorstadttheater wiederfahrn, und unser braver Direktor Pokorny, kann wirkli stolz drauf sein. „Komische Briefe des Hans-Jörgel von Gumpoldskirchen an seinen Schwager in Feselau über Wien und seine Tagesbegebenheiten“. Zwölfter Jahrgang. 1943. Fünftes Heft Ausgegeben am 1. März 1843. Verlag von Bauer und Dirnböd, Buchhändler in Wien, Wien 1843, s. 42. <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=job&datum=1843&page=236&size=55> [dostęp: 2021-11-17]. Czterechsetne przedstawienie grano 15 czerwca 1868 roku.

⁹⁴ Ojciec cesarza Franza Josefa.

⁹⁵ Kolorowaną litografię (Gedächtnisblatt zur Feier der 200sten Vorstellung des „Zauberschleier“) przechowuje Wien Museum.

⁹⁶ Am 22. Februar 1843 gab Pokorny in den Sträußel-Sälen den großartigen „Zauberschleier-Ball“, zu dem keine einzige Karte verkauft wurde, sondern der Gastgeber sechshundert Personen, die Prominenz von Wien, auf seine Kosten einlud. Josef Lanner leitete das Orchester, und zum Andenken kam ein kostbarer Schleier zur Verlosung, den die Gewinnerin der Hauptdarstellerin Planer verehrte. Es war ein Fest, von dem man noch nach Jahren in Wien sprach [...]. Bauer, Anton / Kropatschek, Gustav: *200 Jahre Theater in der Josefstadt 1788 – 1988*, Verlag Anton Schroll & Co, Wien – München 1988, s. 56.

Sträußel-Säle – lokal bezpośrednio dostępny z parteru teatru in der Josefstadt; Josef Lanner (1801-1843) był kompozytorem i kapelmistrzem, kocetował w Sträußel-Sälen.

⁹⁷ Afisz teatralny: Dziś we czwartek dnia 30 marca 1843 roku. Pierwszy raz nowa opera w 5 aktach, pp: Scribe i Mélesville. (Tłómaczenie JPana Jasińskiego, podkład pod muzykę JPana Nideckiego) z muzyką p. Auber: Jezioro wieszczek [...]. Afisz w zbiorach Academica, <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?cid=74966541&uid=72337469>, [dostęp: 2021-11-21].

⁹⁸ Wielki Teatr *Jezioro Wieszczek*. (Dokończenie.) „Gazeta Teatralna“ Dziennik poświęcony teatrowi, muzyce i literaturze, Nr. 28, sobota 8 kwietnia 1843 r., s. 5 – 6.

⁹⁹ Według powieści Jamesa Fenimore’a Coopera (1789-1851) pod tym samym tytułem.

¹⁰⁰ [...] fand bald nach seiner Uraufführung seinen Weg in das Papiertheater, wobei auch eine Wandeldekoration Verwendung fand, z. B. bei Lloyd (1833) und Green (1836). Sie zeigt das Auslaufen eines Segelschiffes aus einem Hafen von Deck aus gesehen. Grieshofer, Franz (Red.): *Papiertheater Eine Sonderausstellung aus Wiener Sammlungen*, II. Teil: *Ferdinand Raimund und das Wiener Theater seiner Zeit im Spiegel des Papiertheaters*, Katalog, Im Selbstverlag des Österreichischen Museums für Volkskunde, Wien 1986, s. 18.

¹⁰¹ Widzowie na scenie w Josephstadt i w Mignon-Theater pośród „wędrującego pejzażu” mogli rozpoznać takie m. in. miejscowości i budowle: Walhalla, Straubing, Hilgartsberg (ruiny zamku), Passau, Hafnerzell, Fichtenstein (zamek), Neuhaus, Schaumburg (ruiny zamku), Linz. Być może ten przesuwany się widok ciągle jeszcze można oglądać pod: <https://www.theatermuseum.at/papiertheater/> [dostęp: 2021-11-22].

¹⁰² Neuigkeiten für 1844. Herausgegeben von M. Trentsensky in Wien
Zur Catalog-Abtheilung III.
9. **Das Mignontheater** [...] Neue Reihenfolge nach Original-Skizzen von T. Jachimovicz,
9. Abtheil. in 2 Heften enthält: **den Zauberschleier**
10. Abtheil. in 2 Heften enthält: **den Todtentanz**
jedes Heft schwarz – 30 kr.
jedes Heft colorirt 1 15 kr. *Neuigkeiten für 1844*, M. Trentsensky, Wien 1843,
arkusz: 2, [in:] Österreichische Nationalbibliothek,
http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ182583201 [dostęp : 2021-11-14].

¹⁰³ Por. Grieshofer, Franz (Red.): *Papiertheater Eine Sonderausstellung aus Wiener Sammlungen*, II. Teil: *Ferdinand Raimund und das Wiener Theater seiner Zeit im Spiegel des Papiertheaters*, Katalog, Im Selbstverlag des Österreichischen Museums für Volkskunde, Wien 1986, s. 18.

¹⁰⁴ Oryg.: 4^{1/2} Folio Panorama Ansichten von Walhalla bis Wien.

¹⁰⁵ **Panorama der Donau-Ansichten** aus dem romantisch-komischen Feenspiel: **der Zauberschleier**. In Schubert
schwarz – 20,
colorirt 1 –.
Neuigkeiten für 1844, Wien: M. Trentsensky, 1843,
https://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ182583201 [dostęp: 2021-12-15].

¹⁰⁶ „Eine Art optischer Zimmerreise” – tak określał te druki Alfred Koll. Koll, Alfred: *Die kleine perspektive in die große Welt der Bühnenromantik*, [in:] Katalog *Die kleine Welt des Bilderbogens Der Wiener Verlag Trentsensky*, zur 50. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Karlsplatz 9. Juni bis 11. September 1977, Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, Wien 1977, s. 17.

¹⁰⁷ Kleine optische Zimmerreise oder Diorama mit der Vorrichtung für die wechselnde Tagesbeleuchtung. Cyt. za: Kaut, Hubert: *Alt-Wiener Spielzeugschachtel Wiener*

Kinderspielzeug aus drei Jahrhunderten, Mit Beiträgen von Gabriele Folk-Stoi, Gertraud Wernigg und Christian M. Nebehay., Mit vielen Farbbildern und 130 Abbildungen., Hans Deutsch Verlag A. G., Wien 1961, s. 74.

¹⁰⁸ Seyn wir Josefstädtler denn verdammt, daß wir immer und ewig den Zauberschleier anschau'n müssen? „Komische Briefe des Hans-Jörgel von Gumpoldskirchen an seinen Schwager Maxel in Feselau“, Heft 22, r. 1843, s. 12, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=job&datum=1843&page=1020&size=45> [dostęp: 2022-02-22].

¹⁰⁹ Cztereichsetne przedstawienie widowiska *Der Zauberschleier* odbyło się 15 VI 1868. Por. Bauer, Anton / Kropatschek, Gustav: *200 Jahre Theater in der Josefstadt 1788 – 1988*, Verlag Anton Schroll & Co, Wien – München 1988, s. 55.

¹¹⁰ Por. Kosch, Wilhelm: *Deutsches Literatur-Lexikon: biographisch-bibliographisches Handbuch*, Walter de Gruyter GmbH, Berlin, kol. 162, https://books.google.de/books?id=QEFKHgpQUKgC&pg=PA1999-IA26&lpq=PA1999-IA26&dq=Chr.+F.+Weiße+Jugend-Theater.+Der+geselligen+Freude+und+sittlichen+Veredelung+guter+Kinder+bestimmt+so+urce=bl&ots=Pqw0TiqK6h&sig=ACfU3U0RTsZF3CFjuY_1LrGFPnNeZX01uw&hl=de&sa=X&ved=2ahUKEwjNgNyNg-71AhUCR_EDHf9ZC1gQ6AF6BAgJEAM#v=onepage&q=Chr.%20F.%20Weiße%20Jugend-Theater.%20Der%20geselligen%20Freude%20und%20sittlichen%20Veredelung%20guter%20Kinder%20bestimmt&f=false, [dostęp: 2022-02-07].

¹¹¹ JT = Joseph Trementsky, MT = Matthäus Trementsky.

¹¹² **Das Conversations-Stück** / mit den Figuren zu / **Weisse's Jugend Theater**, litografie piórkowe, kolorowane, 23 cm x 36 cm, lith.: Jacob Hyrtl (ok. r. 1828), Li. u.: Lith. u. zu haben bei J. Trementsky, 6 arkuszy z serii *Theater-Costumes*; Bl. Nr. 25, figury: Gutsherr / Gutsfrau / Mutter / Vater / Tochter / Sohn; Wien Museum Inv. Nr. 109.013/1
Bl. Nr. 26, figury: Nachbar des Gutsherrn / Nachbarin / Gutsherr in Jagdkleidern / Sohn in Jagdkleidern / Gast in Jagdkleidern; Wien Museum Inv. Nr. 109.013/2
Bl. Nr. 27, figury: Hofmeister / Gouvernante / Hausarzt / Livrée Diener / Büchsenspanner / Laufer; Wien Museum Inv. Nr. 109.013/3
Bl. Nr. 28, figury: Portier / Koch / Reitknecht / Magd / Kutscher / Hausknecht; Wien Museum Inv. Nr. 109.013/4
Bl. Nr. 29, figury: Erster Bergknappe / Zweyter Bergknappe / Bauer / Bäuerin / Richter / Nachtwächter; Wien Museum Inv. Nr. 109.013/5
Bl. Nr. 30, figury: I. K.P. Steyrer / II. K.P. Tyroler / III. Kinder Paar / Der Friede / Der Frühling (IV. K.P.) / V. Kinder Paar / VI. Kinder Paar; Wien Museum Inv. Nr. 109.013/6.

¹¹³ Th. Costumes (N° 25), figury: Gutsherr / Gutsfrau / Mutter / Vater / Tochter / Sohn + stolik z choinką i teatrem papierowym;
Th. Costumes (N° 26), figury: Nachbar des Gutsherrn / Nachbarin des Gutsherrn / Nachbarin des Gutsherrn / Gutsherr / Gast in Jagdkleidern / Sohn;
Th. Costumes (N° 27a), figury: Hofmeister / Gouvernante / Hausarzt / Livrée Diener / Büchsenspanner / Laufer; (Rokoko)
Theater-Costumes (N° 27b), figury: Hofmeister / Gouvernante / Hausarzt / Livrée Bedienter / Büchsenspanner / Laufer; (Biedermeier)
Theater Costumes (N° 28), figury: Portier / Koch / Reitknecht / Magd / Kutscher / Hausknecht;
Th. Costumes (N° 29), figury: Erster Bergknappe / Zweyter Bergknappe / Richter / Nachtwächter / Bauer / Bäuerin;
Theater Costumes (N° 30), figury: I. K. P. Tiroler / IV. K. P. (Der Frühling, Der Friede) / II. K. P. Steyrer / III. Kinder Paar / V. Kinder Paar / VI. Kinder Paar.

¹¹⁴ Przedłużenie sufitu z prospektu w pewnym stopniu dawało się przedstawić także z pomocą kulis. Przykład: arkusze graficzne J. F. Schreiber Verlags: Zimmer HG i Zimmer K, drukowane od roku 1878; zdjęcia w: Pflüger, Kurt / Herbst, Helmut: *Schreibers Kindertheater*. Eine Monographie, Verlag Renate Raecke, Pinneberg 1986, s. 99 i 101.

¹¹⁵ Przecięcia skutecznie uzupełniające przedstawiony na prospekcie fragment plafonu można dostrzec na dwóch arkuszach graficznych wydawnictwa Imagerie Pellerin z Epinal: Fond de salon (N° 1556) i Coulisses & accessoires du salon (N° 1557). Napisano coulissy, ale na obrazku widać przecięcia.

¹¹⁶ Pominąć należy używanie tego pojęcia w malarstwie.

¹¹⁷ Gelegenheits- und kleineren Konversationsstücken [...] für welche auch eine für die Jugend berechnete reichlich Abwechslung bietende Litteratur vorhanden ist [...]. Redaktion des Guten Kameraden (Hrsg): *Jugend-Theater*, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart / Berlin / Leipzig [1899?], Nachdr. Verlag der Buchhandlung Langenkamp 1988, Gesamtherstellung Buch- und Offsetdruckerei G. Taubert, Lübeck, s. 103-104.

¹¹⁸ Konversationsstück (auch Gesellschaftsstück), ein Schauspiel oder Lustspiel, angesiedelt in der „höheren Gesellschaft“, in dem der witzige, pointierte und geistreiche Dialog noch vor der effektvollen Handlung rangiert. *Papiertheater, Eine Sonderausstellung aus Wiener Sammlungen*, Katalog mit 8 Farbabbildungen, Im Selbstverlag des Österreichischen Museums für Volkskunde, Wien 1985, s. 99.

¹¹⁹ Arkusz przechowywany w Bibliotece ASP w Krakowie.

¹²⁰ C. F. Weisse, *des Kinderfreundes, Jugendtheater. Der geselligen Freude und sittlichen Veredlung guter Kinder bestimmt. Den Zeitbedürfnissen gemäß eingerichtet und durchaus verbessert von Ebersberg*. Siebentes Bändchen. Wien Mausberger's Druck und Verlag. 1827.

¹²¹ Hundert Jahre später galten die Texte dieser Sammlung als „Gipfel aller Fadheit“. Katalog *Die kleine Welt des Bilderbogens: Der Wiener Verlag Trentsensky*, Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, 9. Juni – 11. September 1977, Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, Wien 1977, s. 26.

¹²² Arkusze z Wien Museum przedstawiające te same motywy różnią się wieloma szczegółami, jeśli idzie o napisy pod obrazkami oraz kolorystykę. Drobne różnice, wyszczególnione poniżej, sprawiają, że nie można określić dokładnego czasu powstania druków, na co zresztą już przed półwieczem zwróciła uwagę Reingard Witzmann.

Pomimo wielu oryginalnych arkuszy, które obecnie posiada Historisches Museum [dawna nazwa Wien Museum - Z.M.], wielu arkuszy nie można dokładnie oznaczyć i datować. Przy dokładnym datowaniu, należałoby wziąć pod uwagę zarówno powstanie litografii na kamieniu, a także odbitkę i kolorowanie. Do tego dochodzi jeszcze wiele wydań, które można wciąż od nowa zauważać przy popularnych tematach, i które to edycje wykazują tylko drobne zmiany w szczegółach. Trotz der vielen Originalblätter, die das Historische Museum [früherer Name des Wien Museum – Z. M.] heute besitzt, können viele Bögen nicht genau bestimmt und datiert werden. Bei einer genauen Datierung mußte man sowohl die Entstehung des Lithosteines, als auch den Abzug und die Kolorierung berücksichtigen. Dazu kommen noch die vielen Auflagen, die bei beliebten Themen sich immer wieder feststellen lassen, und nur kleine Veränderungen im Detail aufweisen. Witzmann, Reingard: *Der Wiener Verlag Trentsensky*, [in:] Katalog *Die kleine Welt des Bilderbogens: Der Wiener Verlag Trentsensky*, Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, 9. Juni – 11. September 1977, Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, Wien 1977, s. 11.

Dotyczy to nie tylko arkuszy z Wiednia, ale druków dla teatrów papierowych innych wydawców. Wracając do Wiednia – można przyjąć, że arkusze z napisem: Druck von E. Sieger zostały wydane po roku 1843 (rok przejęcia drukarni wydawnictwa).

- 1. I arkusz z figurami** (bez koloru, bez podpisów pod figurami)
(napis pośrodku u dołu arkusza) XI. Abtheilung DIE ZAUBERFLÖTE
(napis po lewej stronie u dołu arkusza) Miñnon Theater
(napis po prawej stronie u dołu arkusza) Herausgegeben v. M. Trentsensky Bl: N°. 1.
- 2. I arkusz z figurami** (kolorowany z pomocą szablonu, bez podpisów pod figurami)
(napis pośrodku u dołu arkusza) MIGNON THEATER
(napis po lewej stronie u dołu arkusza) Druck von E. Sieger

(napis po prawej stronie u dołu arkusza) Verlag v. M. Trentsensky, Wien. 1

3. II arkusz z figurami (bez koloru, bez podpisów pod figurami)
(napis pośrodku u dołu arkusza) XI. Abtheilung DIE ZAUBERFLÖTE
(napis po lewej stronie u dołu arkusza) Mignon Theater
(napis po prawej stronie u dołu arkusza) Herausgegeben v. M. Trentsensky. BI: N^o. 2.

4. II arkusz z figurami (kolorowany z pomocą szablonu, podstawy figur jasnożółte, bez podpisów pod figurami)
(napis pośrodku u dołu arkusza) MIGNON THEATER
(napis po lewej stronie u dołu arkusza) Druck von E. Sieger
(napis po prawej stronie u dołu arkusza) Verlag v. M. Trentsensky, Wien. 2.

5. II arkusz z figurami (kolorowany z pomocą szablonu, bez podpisów pod figurami)
(napis pośrodku u dołu arkusza) MIGNON THEATER
(napis po lewej stronie u dołu arkusza) Druck von E. Sieger
(napis po prawej stronie u dołu arkusza) Verlag v. M. Trentsensky, Wien. 2.

6. Prospekt BI: N^o 3.
(napis pośrodku u dołu arkusza) XI. Abtheilung DIE ZAUBERFLÖTE
(napis po lewej stronie u dołu arkusza) Mignon-Theater
(napis po prawej stronie u dołu arkusza) Herausgegeben v. M. Trentsensky. BI: N^o 3.

7. Prospekt BI 3.
(napis pośrodku u dołu arkusza) XI. Abtheilung DIE ZAUBERFLÖTE
(napis po lewej stronie u dołu arkusza) Druck von E. Sieger
(napis po prawej stronie u dołu arkusza) Herausgegeben v. M. Trentsensky in Wien BI 3.

8. Prospekt BI 4 (bez koloru)
(napis pośrodku u dołu arkusza) XI. Abtheilung DIE ZAUBERFLÖTE
(napis po lewej stronie u dołu arkusza) Mignon-Theater
(napis po prawej stronie u dołu arkusza) Herausgegeben v. M. Trentsensky BI: N^o 4.

9. Prospekt BI 4 (kolorowany)
(napis pośrodku u dołu arkusza) XI. Abtheilung DIE ZAUBERFLÖTE
(napis po lewej stronie u dołu arkusza) Mignon-Theater
(napis po prawej stronie u dołu arkusza) Herausgegeben v. M. Trentsensky BI: N^o 4.

10. Przecięcie i ruchome dekoracje BI 5 (bez koloru)
(napis pośrodku u dołu arkusza) XI. Abtheilung DIE ZAUBERFLÖTE
(napis po lewej stronie u dołu arkusza) Mignon-Theater
(napis po prawej stronie u dołu arkusza) Herausgegeben v. M. Trentsensky BI: N^o 5.

11. Przecięcie i ruchome dekoracje BI 5 (kolorowany)
(napis pośrodku u dołu arkusza) XI. Abtheilung DIE ZAUBERFLÖTE
(napis po lewej stronie u dołu arkusza) Mignon-Theater
(napis po prawej stronie u dołu arkusza) Herausgegeben v. M. Trentsensky BI: N^o 5.

12. Przecięcie i ruchome dekoracje BI 6 (bez koloru)
(napis pośrodku u dołu arkusza) XI. Abtheilung DIE ZAUBERFLÖTE
(napis po lewej stronie u dołu arkusza) Mignon-Theater
(napis po prawej stronie u dołu arkusza) Herausgegeben v. M. Trentsensky BI: N^o 6.

13. Przecięcie i ruchome dekoracje BI 6 (kolorowany)
(napis pośrodku u dołu arkusza) XI. Abtheilung DIE ZAUBERFLÖTE
(napis po lewej stronie u dołu arkusza) Druck von E. Sieger
(napis po prawej stronie u dołu arkusza) Herausgegeben v. M. Trentsensky in Wien BI, 6.

14. Prospekt BI 7 (bez koloru)
(napis pośrodku u dołu arkusza) XI. Abtheilung DIE ZAUBERFLÖTE
(napis po lewej stronie u dołu arkusza) Mignon-Theater
(napis po prawej stronie u dołu arkusza) Herausgegeben v. M. Trentsensky BI: N^o 7.

15. Prospekt BI 7 (kolorowany)
(napis pośrodku u dołu arkusza) XI. Abtheilung DIE ZAUBERFLÖTE
(napis po lewej stronie u dołu arkusza) Druck von E. Sieger
(napis po prawej stronie u dołu arkusza) Herausgegeben v. M. Trentsensky in Wien BI. 7.

16. Przecięcie i ruchome dekoracje BI 8 (bez koloru)
(napis pośrodku u dołu arkusza) XI. Abtheilung DIE ZAUBERFLÖTE
(napis po lewej stronie u dołu arkusza) Mignon-Theater
(napis po prawej stronie u dołu arkusza) Herausgegeben v. M. Trentsensky BI: N^o 7.

17. Przecięcie i ruchome dekoracje BI 8 (kolorowany)
(napis pośrodku u dołu arkusza) Druck von E. Sieger XI. Abtheilung DIE ZAUBERFLÖTE
(napis po lewej stronie u dołu arkusza) Mignon-Theater
(napis po prawej stronie u dołu arkusza) Herausgegeben v. M. Trentsensky BI: N^o 8.

18. Przecięcie i ruchome dekoracje BI 9 (bez koloru)
(napis pośrodku u dołu arkusza) XI. Abtheilung DIE ZAUBERFLÖTE
(napis po lewej stronie u dołu arkusza) Mignon-Theater

(napis po prawej stronie u dołu arkusza) Herausgegeben v. M. Trentsensky Bl: N° 9.
19. Przecięcie i ruchome dkoracje BI 9 (kolorowany)
(napis pośrodku u dołu arkusza) Druck von E. Sieger XI. Abtheilung DIE ZAUBERFLÖTE
(napis po lewej stronie u dołu arkusza) Mignon-Theater
(napis po prawej stronie u dołu arkusza) Herausgegeben v. M. Trentsensky Bl: N° 9.
20. Prospekt BI 10 (bez koloru)
(napis pośrodku u dołu arkusza) XI. Abtheilung DIE ZAUBERFLÖTE
(napis po lewej stronie u dołu arkusza) Mignon-Theater
(napis po prawej stronie u dołu arkusza) Herausgegeben v. M. Trentsensky Bl: N° 10.
21. Prospekt BI 10 (kolorowany)
(napis pośrodku u dołu arkusza) XI. Abtheilung DIE ZAUBERFLÖTE
(napis po lewej stronie u dołu arkusza) Mignon-Theater
(napis po prawej stronie u dołu arkusza) Herausgegeben v. M. Trentsensky Bl: N° 10.
22. Przecięcie i ruchome dekoracje BI 11 (bez koloru)
(napis pośrodku u dołu arkusza) XI. Abtheilung DIE ZAUBERFLÖTE
(napis po lewej stronie u dołu arkusza) Mignon-Theater
(napis po prawej stronie u dołu arkusza) Herausgegeben v. M. Trentsensky Bl: N° 11.
23. Przecięcie i ruchome dekoracje BI 11 (kolorowany)
(napis pośrodku u dołu arkusza) XI. Abtheilung DIE ZAUBERFLÖTE
(napis po lewej stronie u dołu arkusza) Mignon-Theater
(napis po prawej stronie u dołu arkusza) Herausgegeben v. M. Trentsensky Bl: N° 11.
24. Przecięcie i ruchome dekoracje BI 12 (bez koloru)
(napis pośrodku u dołu arkusza) XI. Abtheilung DIE ZAUBERFLÖTE
(napis po lewej stronie u dołu arkusza) Mignon-Theater
(napis po prawej stronie u dołu arkusza) Herausgegeben v. M. Trentsensky Bl: N° 12.
25. Przecięcie i ruchome dekoracje BI 12 (kolorowany)
(napis pośrodku u dołu arkusza) XI. Abtheilung DIE ZAUBERFLÖTE
(napis po lewej stronie u dołu arkusza) Druck von E. Sieger
(napis po prawej stronie u dołu arkusza) Herausgegeben v. M. Trentsensky in Wien Bl. 12.

¹²³ Za: Koll, Alfred: *Trentsensky. Papiertheater und Lithographie*. Phil. Diss. Wien 1971, s. 164.

¹²⁴ Figury nie są podpisane, ale bez trudu można stwierdzić, jakie postacie przedstawiają.

¹²⁵ Tyle arkuszy z dekoracjami przechowywało Wien Museum w roku 2012.

¹²⁶ Koll, Alfred: *Trentsensky. Papiertheater und Lithographie*. Phil. Diss. Wien 1971, przypis 50 do III.C. Trentsenskys „Mignon-Theater“, s. 296.

¹²⁷ W uwadze scenicznej libretta mowa jest o ciągnięciu pojazdu triumfalnego przez sześć lwów albo sześciu niewolników.

¹²⁸ [...] vergessen die gefahrdrohende Situation, in kurzen, bewegten und innigen Phrasen ist ihr Überweltigsein ergreifend ausgedrückt. Sie nehmen einander gewissermaßen die Melodie vom Munde. Sie wird nur durch Aneinanderfügen ihrer beider Ausrufe zu einem wundervollen Ganzen. Mozart, Wolfgang Amadeus: *Die Zauberflöte*, Textbuch Einführung und Kommentar von Kurt Pahlen unter Mitarbeit von Rosmarie König, Atlantis Musikbuch-Verlag, Mainz 2006, s. 74 i 76.

¹²⁹ Diese Akkordfolge unterbricht dreimal an wichtigen Stellen Sarastros Ansprache. Mozart, Wolfgang Amadeus: *Die Zauberflöte*, Textbuch Einführung und Kommentar von Kurt Pahlen unter Mitarbeit von Rosmarie König, Atlantis Musikbuch-Verlag, Mainz 2006, s. 82.

¹³⁰ Hr. Neffe stattete die Oper wieder mit trefflichen Dekorationen aus, worunter wir besonders jene des zweiten, und des vierten Aktes, und den Ausbruch des Vesuvs am Schluße zählen. Diese letzte Aufgabe behandelte nun der geniale Künstler zum dritten Mahle, (in „Pompeis letztem Tag“, „Zampa“ und hier) und bewies dadurch neuerdings di Unerschöpflichkeit seines wahrhaft seltenen Talents. Weidmann, F. C.: *K. K. priv. Theater in der Josephstadt*, [in:] „Allgemeine Theaterzeitung und Oryginalblatt für Kunst,

Literatur, Mode und geselliges Leben.“, Nr. 233., Wien, Montag den 15. Oktober 1832., s. 824, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=thz&datum=18321015&seite=4&zoom=68> [dostęp: 2022-02-20].

¹³¹ Pismo „Der Sammler” podawało jako datę premiery dzień 26 sierpnia 1832 roku.

¹³² Por. Alfred Koll: *Trentsensky. Papiertheater und Lithographie*. Phil. Diss. Wien 1972, s. 155.

¹³³ „Le Pré aux Clercs” – to nazwa rzeczywiście istniejącego lokalu publicznego w dawnym Paryżu, rodzaj wielofunkcyjnego miejsca biesiad, hulanki, randek i pojedynków.

¹³⁴ Kamiński, Piotr: *Tysiąc i jedna opera*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2008, t. I, A – M, s. 658. Warto zaznaczyć, że warszawską premierę dano po Madrycie, ale przed Mexico City: 17 VIII 1875.

¹³⁵ Balet (znany też pod tytułem *Le diable amoureux*) skomponowali: Napoléon Henri Reber (1807-1880) i François Benoist (1794-1878), libretto napisali: Henri Vernoy de Saint-Georges (1799-1875) i Joseph Mazilier (1801-1868).

¹³⁶ Ausgestattet mit Jugend, Schönheit und Anmuth – den drei Hauptfordernissen, um als Tänzerin zu gefallen – verbindet Fr. Taglioni damit eine durchaus edle Schule, [...] und offenbart in den verschiedenen Pas, so wie in der Mimik eine Leichtigkeit und Elegance der Ausführung, die den günstigen Eindruck des Ganzen erhöht. Dr. Leone: *K. K. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthore*, „Wiener Allgemeine Theaterzeitung”, Wien, Donnerstag den 13. Jänner 1853, s. 43, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=thz&datum=18530113&seite=3&zoom=54>, [dostęp: 2022-02-25].

¹³⁷ Marie Taglioni (młodsza) była bratanicą Marie Taglioni (starszej 1804-1884). Ta ostatnia jako „figura kobieca” stała w programie lalek papierowych do ubierania wydawnictwa Trentsensky

Taglioni, figura kobieca z 6 różnymi kostiumami z baletów paryskich, w 1 pudełku fl. 1, 40 kr. **Taglioni**, eine weibliche Figur mit 6 verschiedenen Costüms der Pariser Balletts, in 1 Kästchen fl. 1, 40 kr. *Gegenstände zur angenehmen und nützlichen Beschäftigung für die Jugend*, Wien, M. Trentsensky, 1843, s. 7, http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ182583304 [dostęp: 2022-02-27].

¹³⁸ **I arkusz z figurami**

(napis pośrodku na górze arkusza) Mignon Theatre the Daughter of the Regiment

(napis pośrodku u dołu arkusza) Mignon Theatre Characters in the Daughter of the Regiment

(napis po lewej stronie u dołu arkusza) Published by M. Trentsensky Vienna

(napis po prawej stronie u dołu arkusza) London Joseph, Myers & C^o 144 Leadenhall St.

Figury (górný rząd): Marchesa. / Hortensio. / Marie. / Tonio. / Italian Peasants. (2) / (dolny

rząd): Marchesa. (second dress) / Marie. (second dress) / The Duchess / Hortensio.

(second dress) / Lady and Gentleman in Ball Costume.

II arkusz z figurami

(napis pośrodku u dołu arkusza) Mignon Theatre Characters in the Daughter of the Regiment

(napis po lewej stronie u dołu arkusza) Published by M. Trentsensky Vienna

(napis po prawej stronie u dołu arkusza) London Joseph, Myers & C^o 144 Leadenhall St.

Figury (górný rząd): French Grenadiers. (3) / Sulpice Sergeant. / Tonio. (second dress) /

Sulpice Sergeant. (second dress) / (dolny rząd): French Grenadiers. (3) / Italian Peasants.

(3).

Figury do *Córki pułku* dla „wielkiego teatru”, które wydał Verlag v. M. Trentsensky (z podpisami po niemiecku) wydrukowane były na trzech arkuszach:

arkusz I (N^o 223)

(napis pośrodku u dołu arkusza) DIE TOCHTER des REGIMENTS

(napis po prawej stronie u dołu arkusza) Verlag v. M. Trentsensky, Wien

Marchesa / Hortensio / Marie / Tonio / Italienische Landleute;

arkusz II (N^o 224)

(napis pośrodku u dołu arkusza) DIE TOCHTER des REGIMENTS
(napis po prawej stronie u dołu arkusza) Verlag v. M. Trentsensky, Wien
Französische Grenadiere / Sulpiz Sergeant / Tonio / Sulpiz, Sergeant;
arkusz II (N° 225)
(napis pośrodku u dołu arkusza) DIE TOCHTER des REGIMENTS
(napis po prawej stronie u dołu arkusza) Verlag v. M. Trentsensky, Wien
(napis po lewej stronie u dołu arkusza) Druck v. E. Sieger.
Marchesa / Marie / Herzogin / Hortensio / Herren und Damen [na arkuszu widać jednego
mężczyznę i jedną kobietę, liczba mnoga w podpisie mogła świadczyć, iż należało
samemu potrzebą inscenizatorom ilość „pań i panów“ powielić].

¹³⁹ Były to arkusze (kolorowane albo czarno białe) z numerami wydawcy: 223, 224, 225.

¹⁴⁰ Dekoracja I (napisy na arkuszach):
(napis pośrodku u dołu arkusza) Mignon Theatre the Daughter of the Regiment
Scene I (A) A. mountainous District [prospekt]
(napisy boczne u dołu arkusza identyczne jak na arkuszach z figurami)
Scene I (B) A. mountainous District [I para kulis]
(napisy boczne u dołu arkusza identyczne jak na arkuszach z figurami)
Scene I (C) A. mountainous District [II para kulis]
(napisy boczne u dołu arkusza identyczne jak na arkuszach z figurami);
Dekoracja II (napisy na arkuszach):
(napis pośrodku u dołu arkusza) Mignon Theatre the Daughter of the Regiment
Scene II (A) A Hall in a Castle [prospekt]
(napisy boczne u dołu arkusza identyczne jak na arkuszach z figurami)
Scene II (B) A Hall in a Castle [I przecięcie]
(napisy boczne u dołu arkusza identyczne jak na arkuszach z figurami)
Scene II (C) A Hall in a Castle [II przecięcie]
(napisy boczne u dołu arkusza identyczne jak na arkuszach z figurami).

¹⁴¹ Alfred Koll wskazał na ciekawe powiązanie i obopólne wpływy między austriackim i brytyjskim teatrem z papieru na podstawie drukowanych w Wiedniu arkuszy teatralnych Tentsensky'ego.

Przy „Królu Henryku VIII” i „Opowieści zimowej” zostały skopiowane inscenizacje Charlesa Keana (16 maja 1855 i 28 kwietnia 1856 w Princess' Theatre w Londynie). Do imponującego wrażenie tych podziwianych spektakli przyczyniały się nowego rodzaju efekty świetlne, najkosztowniejsza oprawa sceniczna, wspaniałe korowody i różnorodne tableau, o których niektórzy krytycy mówili, że „antykwaryzm” był celem samym w sobie. Mit „König Heinrich VIII” und „Wintermärchen” (sic) wurden Inszenierungen von Charles Kean (am 16. Mai 1855 und 28. April 1856 im Princess' Theatre London) kopiert. Zu dem überwältigenden Eindruck dieser vielbewunderten Aufführungen trugen neuartige Lichteffekte, reichste Ausstattung, großartige Aufzüge und vielfältige Tableaus bei, denen manche Kritiker „antiquarianism” als Selbstzweck nachsagten. Koll, Alfred: *Die kleine perspektive in die große Welt der Bühnenromantik*, [in:] Katalog *Die kleine Welt des Bilderbogens Der Wiener Verlag Trentsensky*, zur 50. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Karlsplatz 9. Juni bis 11. September 1977, Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, Wien 1977, s. 17.

Inspiracje szły z Londynu do Wiednia i wracały nad Tamizę w postaci arkuszy teatralnych do zabaw domowych. Pośród wydanych w Londynie arkuszy teatralnych George Speaight nie znalazł do obu tych sztuk Williama Shakespeare'a przechowywanych w anglosaskich zbiorach muzealnych i bibliotekach innych arkuszy prócz wydrukowanych przez Trentsensky'ego i rozprowadzanych na wyspach przez firmę Joseph, Myers & C^o. Por.: Speaight, George: *The Juvenile Drama: A Union Catalogue comprising the holdings of five libraries or museums in England and three in America*, The Society for Theatre Research, London 1999, s. 9, 11.

¹⁴² Te cztery arkusze mają niemieckie napisy. Były więc przeznaczone na „rynek kontynentalny”.

¹⁴³ Trentsensky schuf mit den vierundzwanzig (!) Bogen (Nr. 193 – 219) das personenreichste Stück seiner Papiertheaterproduktion, umfaste es doch 131 Eizelfiguren bzw. Gruppen. Grieshofer, Franz (Red.): *Papiertheater Eine Sonderausstellung aus Wiener Sammlungen*, II. Teil: *Ferdinand Raimund und das Wiener Theater seiner Zeit im Spiegel des Papiertheaters*, Katalog, Im Selbstverlag des

Österreichischen Museums für Volkskunde, Wien 1986, s. 20. Theatmuseum Wien pokazuje w swojej kolekcji on line wycięte i pokolorowane figury z identycznego arkusza (Inv. Nr.: PT_93), jak akusz (Bl: 204, *Ein Wintermärchen*) ze zbioru Adryana Baranieckiego. Gdyby udało się porównać figury z obu arkuszy, to można by dostrzec, do jak znacznych różnic w wyrazie oraz intensywności prowadziło rozmalowywanie postaci przez różnych „dekoratorów”. Strona Theatmuseum z tymi figurami: <https://www.theatmuseum.at/online-sammlung/detail/973858/?offset=55&lv=list> [dostęp: 2021-12-02].

¹⁴⁴ Arkusz przechowywany w Bibliotece ASP w Krakowie.



157. { STANISŁAW WYSPIAŃSKI W WIEKU CHŁOPIĘCYM }

C(2).

**O ZABAWACH W TEATR
PEWNEGO
KRAKOWSKIEGO CHŁOPCA**



158. { STANISŁAW WYSPIAŃSKI W OKRESIE MATURALNYM }

Istnieją przynajmniej trzy świadectwa zabaw Stanisława Wyspiańskiego teatrem papierowym. Być może prywatne archiwa w Krakowie i okolicach kryją w sobie jeszcze jakieś niespodzianki w tej sprawie. Dwie relacje spisali: Stanisław Estreicher (1869-1939) i Kazimierz Ehrenberg (1870-1932). Obaj chłopięce zajęcia i zabawy Stasia wspominali po latach. Od czasu majsterkowania i odgrywania przedstawień *en miniature* upłynęło w Wiśle sporo wody. Wspomnienia z okresu dzieciństwa własnego albo osób bliskich jako świadectwa odległych zdarzeń należy przyjmować z ostrożnością, gdyż pamięć po dziesięcioleciach może płać figle.

Nie ma [...] groźniejszego fałszerza tzw. rzeczywistości, niż pamięć. Fałszuje ona wszystko: ludzi, pejzaże, wydarzenia, nawet – klimaty¹.

Mając na uwadze powyższą przestrożę, nie pozostaje nic innego, jak dając wspomnieniom wiarę, sprawdzać, czy i kiedy pamięć nie zawodziła. Z trzech „świadków” jedynie Leon Stępowski (1853-1914) był dojrzałym mężczyzną, kiedy obserwował zabawy małego Wyspiańskiego i zapisywał swe wrażenia. Przedstawienie tych zabaw w zarysie skłoni być może do dalszych badań i do wypełnienia luk w opisywanych poniżej zdarzeniach.

Dwa dni przed Wigilią Bożego Narodzenia roku 1877 „Czas” informował krakowian:

W sobotę dnia 22go grudnia: Po raz pierwszy: Dramat w 2 częściach, 5 aktach, 7 odsłonach, W. Shakespeare: *Zimowa Powieść* – (Przekład drukowany w Przeglądzie Polskim). W 2ej części taniec pasterzy i pasterek. Muzyka Kazimierza Hofmana. – Początek o godz. 7ej.
W niedzielę dnia 23 grudnia: Po raz drugi: *Zimowa Powieść*. – Początek o godz. 7ej².

Tu, w teatrze krakowskim razem z premierą widowiska według sztuki Shakespeare’a zaczyna się jeden z tropów prowadzących do zabaw teatrem papierowym przysłego autora *Nocy listopadowej*.

Staś Wyspiański był chłopcem bardzo delikatnym o cerze niezwykle bladej, jak się to mówi „mizernej”³.

Taki obraz kolegi z owego czasu zapamiętał Kazimierz Ehrenberg i tę krótką charakterystykę zapisał we wspomnieniu opublikowanym w roku 1927. W chłopięcych latach autor wspomnienia dostał w prezencie teatr z papieru. Zainteresowanie tym kartonowym teatrykiem zostało rozbudzone w sposób podobny, jak u wielu jego rówieśników z różnych miejsc Europy. Rzecz zaczęła się od pierwszej wizyty w teatrze, teatrze z prawdziwą kurtyną! Kazio liczył wtedy lat siedem. Dawano anonowaną w „Czasie” *Zimową Powieść*.

[...] na którą Koźmian przysłał mojemu ojcu, jako jej tłumaczowi, lożę. Do dziś dnia pamiętam głębokie wrażenie, jakie na mnie sprawił ten spektakl. [...] Marzeniem moim było mieć swój własny teatr w domu i módz się nim bawić⁴.

Z tego zapisu można wnosić, iż chęć do zabawy w teatr odezwała się i znalazła dobrą pożywkę podczas spektaklu z „tańcem pasterzy i

pasterek”. Autor wspomnień nie podał, jak wiele czasu upłynęło od bytności z rodziną w teatrze przy placu Szczepańskim do dnia, w którym znalazłszy się na Rynku Głównym – być może również z rodziną – dokonał małego odkrycia⁵.

Jakiś sklep z zabawkami dla dzieci na Rynku (na A-B, blisko Floriańskiej) wystawił za szybą sklepową wśród innych dziwów – podobiznę całkiem prawdziwego teatru z kolorowanymi, wycinanymi i nalepionymi na tekturze figurkami na drucikach, z kulisami i malowniczymi dekoracjami, z podniesioną w górę wspaniałą kurtyną tekturową, wyobrażającą czerwoną aksamitną draperię⁶.

Od spojrzenia na wystawę sklepową marzenie chłopca o „własnym teatrze” zaczęło nabierać realnego kształtu. Pasja teatralna wzmogła się zapewne po

[...] wejściu do sklepu, obejrzeniu i teatru i stosu arkuszy z barwnymi figurkami, kulisami lub dekoracjami – każdy arkusz wyobrażał bądź to figurki z jakiejś jednej tragedii, głównie Schillera, albo z jakiejś głośniejszej opery, bądź dostosowane do tego kulisy i dekoracje [...]. Arkusze miały niemieckie napisy [...].⁷

Podobne arkusze z napisami angielskimi przeglądał w sklepie w Edynburgu (fot. 159) mniej więcej dwadzieścia lat wcześniej Robert Louis Stevenson (1850-1894).



159. { J. K. GREEN: *The Miller and His Men*, FINALOWA SCENA EKSPLOZJI MŁYNA (FRONTYSPIS BROSZURY Z TEKSTEM DO ZABAW TEATREM PAPIEROWYM) }

Każdy arkusz, [...], na mgnienie oka odślaniał [...] jakąś nieznaną, smakowitą opowieść. [...] Dylemat osiołka, któremu w żłoby dano, był niczym w porównaniu z katuszami chłopca biorącego do rąk kolejne teki pełne cudów. Marudził, zapominał o bożym świecie. Patrząc i dotykając arkuszy doznawał fizycznej rozkoszy i zazdrośnie starał się owe chwile przedłużyć. A kiedy w końcu było już po wszystkim, chłopiec dokonał

wyboru, a niecierpliwy sprzedawca zgarnął resztę plansz do szarej teki, malec ściskając pod pachą *The Miller* albo *Korsarza* czy inną podobną sztukę, pędził do domu na spóźniony obiad⁸.

Fortuna była dla chłopca z Edynburga przychylniejsza niż dla Kazia Ehrenberga, przynajmniej na początku jego przygody z teatrem papierowym. W każdym razie Kazio ze sklepu wyszedł bez „nieostępnej gospodarczo” zabawki. Próbował odwoływać się do znanego prawie każdemu dziecku sposobu pozyskiwania dóbr doczesnych.

Nudziłem matkę, aby mi taki teatr kupiła⁹.

Nie na wiele się to zdało. Z pomocą – jak to często bywało i bywa – przyszła babcia chłopca¹⁰. Zleciła mianowicie pewnemu bezrobotnemu stolarzowi przyjrzenie się obiektowi pożądanym wnuka i sporządzenie „czegoś na wzór i podobieństwo” zabawki. Powstała konstrukcja znacznie większa niż teatr z okna sklepowego. Julia Ehrenberg (1863-1894),¹¹ siostra Kazia, działająca w zмовie z babcią, miała sporo pracy przy dostosowaniu zakupionych kulis, tak zwanych ruchomych dekoracji i kurtyny do drewnianego pudełka sceny wykonanej przez rzemieślnika. Trudności zostały pokonane i na koniec chłopiec został obdarowany teatrem papierowym.

Dostałem go na imieniny wraz z kilkoma pudełkami figurek i składem kulisów [sic!] i dekoracyj. W każdym z pudełek znajdował się tomik biblioteczki Bensdorffa odpowiadający tekstem doborowi ukostjumowanego „personelu”¹².

Czym była „biblioteczka Bensdorffa”? Dostarczała repertuaru do teatralnych zabaw. W Wielkiej Brytanii do teatrów papierowych załączano egzemplarze tekstów gotowych do gry. W niemieckich i austriackich krajach teksty oferowano oddzielnie, nie jako dodatek do arkuszy z figurami i dekoracjami. W Krakowie od połowy lat sześćdziesiątych XIX wieku można było nabyć broszurki ze wspomnianej wyżej „biblioteczki”. Teksty drukowane przez Bensdorffa, jak również publikowane w innych miastach Europy, mogły wskazywać kierunek przedstawień organizowanych w prywatnych domach. Stanowiły właściwie inspirację do zabawy. Ponieważ spektakle domowe trwały najdłużej pół godziny, tekst oryginalny dramatu albo libretta musiał być skracany, często nawet w wydawnictwach zmieniano treść sztuk tworząc odchudzoną bez pardonu, skróconą do kilkunastu stron „w 16tce” wersję na przykład *Opowieści zimowej* Williama Shakespeare’a albo libretta do *Fletu czarnoksiężskiego* Wolfganga Amadé¹³. Dobrze wychowani chłopcy i panienki postępowali za wskazówkami scenicznymi z cienkich zeszytów jak za panią matką i po prostu odczytywali podczas zabawy, kwestia po kwestii, cały tekst, jaki dostarczała choćby „Biblioteczka Bensdorffa”.

Tak się mianował zapewne wiedeński sprawca tych zabawek, który postarał się dla rozpowszechnienia towaru, aby jego „biblioteczka” uprzywilejowana została dzieciom wszystkich narodów „reprezentowanych w Radzie Państwa” wielojęzycznej Monarchii Habsburskiej¹⁴.

Tak utyskiwał „zbałamucony narodowo” Kazimierz Ehrenberg. Cienkie książeczki nazywał – nie bez racji i sarkazmu – beczelnymi skrótami dramatów i librett operowych, na dodatek skrótami tłumaczonymi nie z oryginałów, a z niemieckiego. Janina Wiercińska ustaliła, iż Józef Bendorff (1822-1876) był nie wiedeńskim, a krakowskim drukarzem i księgarzem,¹⁵ a także nakładcą oraz introligatorem. W latach 1861 – 1867 prowadził własną drukarnię. Z niej w roku 1865 wyszła seria publikacji pod „głównym tytułem”: *Teatra dla dzieci*¹⁶. Teatr papierowy stał się w tamtym czasie jednym ze sposobów rozbudzania w uczniach zainteresowania sceną. Autorem, zapewne też adaptatorem i tłumaczem wszystkich tomików biblioteczki był Jan Kanty Turski (1832-1870), nauczyciel, poeta, publicysta, dramaturg.

Pewna grupa literatów krakowskich, dziś już mniej więcej zapomnianych, tworzyła rodzaj cyganerii, spędzając dużo czasu po handelkach, zwłaszcza u Fuchsa. Należał do nich [...] J. K. Turski, malutka, niepoczesna figurka, chodząca stale w czarnym kontuszu, niegdyś profesor gimnazjalny, który wykoleił się jednak, gdy stracił posadę z powodów politycznych¹⁷.

Do wymienionego kręgu artystów spotykających się od roku 1857 należeli oprócz Jana Turskiego między innymi: Józef Szujski (1835-1883), dziejopis i przyszły polityk, Michał Bałucki (1837-1901) i Edward Lubowski (1837-1923), dramaturdzy, malarze: Artur Grottger (1837-1867), Aleksander Kotsis (1836-1877),¹⁸ Florian Cynk (1838-1912), Jan Matejko (1838-1893), rzeźbiarz Parys Filippi (1836-1874).

Franciszek Wyspiański dołączył do nich zapewne już w czasie studiów. Na jesieni 1864 roku miejscem ich zebrań stała się rzeźbiarska pracownia Parysa Filippiego, usytuowana w nastrojowym wnętrzu refektarza klasztoru Franciszkanów¹⁹.

Kraków liczył wtedy około pięćdziesiąt tysięcy mieszkańców²⁰. W małym mieście wiele osób z kręgów wykształconych znało się. Spotykali się na Rynku Głównym, w kawiarniach i „handelkach” aptekarze, profesorowie uniwersytetu, lekarze, adwokaci i notariusze, księgarze, pracownicy magistratu, dziennikarze, nauczyciele, pisarze, studenci, aktorzy, członkowie towarzystw artystycznych, pośród nich malarze i rzeźbiarze. 27 stycznia 1865 roku Franciszek Wyspiański (1836-1901) i Jan Kanty Turski pozwali do portretu zbiorowego wspólnie z wieloma kolegami

[...] nazajutrz po ich spotkaniu w hotelu „Pod Białym Orłem”, zwołanym z okazji przyjazdu do Krakowa Artura Grottgera. Wśród dwudziestu przyjaciół, którzy zgromadzili się tego dnia na dziedzińcu pracowni fotograficznej Rzewuskiego przy ulicy Kopernika 12, obecni byli wszyscy wymienieni powyżej²¹.

W tymże 1865 roku drogi pozujących wspólnie do fotografii przyjaciół, intelektualistów i artystów rozeszły się. Pięć lat później przyszedł na świat Kazio Ehrenberg, a Jan Kanty Turski, twórca *Teatrów dla dzieci* świat opuścił²².

Po dziesięcioleciach Kazimierz Ehrenberg pisząc o broszurach, które dostał od babki i które miały służyć zabawom teatralnym, pewnie nie wiedział, kto był autorem części tekstów.

W każdym z pudełek [z figurami – Z. M.] znajdował się tomik biblioteczki Bensdorffa [...]. Repertuar składał się ze „Zbójców”, „Dziewicy Orleańskiej”, „Fra Diavola” i – jeśli się nie mylę – „Hugenotów”²³.

Nie można wykluczyć, że kilkunastoletni chłopiec te właśnie dramy i opery znał, lubił, wobec czego figurami do nich (fot. 160) został na imieniny obdarowany. Równie dobrze dobór utworów mógł wynikać z upodobań teatralnych starszej siostry Kazia albo babci Pancerowej²⁴. A być może po prostu obie chciały – przynajmniej w wypadku *Dziewicy Orleańskiej*²⁵ i *Zbójców* – podsunąć Kaziowi skróty lektur szkolnych, zgodnie z zasadą, iż najłatwiej uczyć się poprzez zabawę. Warto przy sposobności zauważyć, iż w zestawie wydanym przez Bensdorffa nie było ani *Hugenotów*, ani *Fra Diavola*. Wolno domniemywać, że opracowania dla teatru papierowego tych, a prawdopodobnie i innych oper były w owym czasie do nabycia w krakowskich składach zabawek albo w księgarniach. Tomiki: *Zbójcy* i *Dziewica Orleańska* znajdowały się pośród zestawu *Teatrów dla dzieci* Pana Bensdorffa. Jednak repertuar ułożony przez Jana Kantego Turskiego był znacznie bogatszy. Janina Wiercińska w swoim artykule o teatrze papierowym napisała, iż dramy służące domowym zabawom w teatrze dowodziły



160. { ROBRAHN & CO., MAGDEBURG: *Zbójcy*, ARKUSZ Z FIGURAMI }

[...] że choć w przedstawieniach i przygotowaniach mogły brać udział starsze dzieci, grano repertuar „dorosły”²⁶.

Aliści, jeśli przejrzeć tytuły cyklu *Teatra dla dzieci*, można pośród nich dojrzeć „komedyjki, bajeczki czarodziejskie, obrazki dramatyczne”²⁷. To wskazywałoby na zainteresowanie „starszych dzieci” zarówno repertuarem „dorosłym” jak i utworami, które zwykle się uważało za odpowiednie dla dzieci. Podobnie było nota bene w wielu miejscach Europy, w których bawiono się scenami z papieru.

Kazio otrzymał figury do czterech „inscenizacji” ułożone w pudełkach. Tajemnicą pozostaje, czy tak je nabyto w sklepie z zabawkami, czy też naklejenie figur na karton i wycięcie ich z arkuszy, oraz nabycie odpowiednich pudełek i drucików – czy wszystkich tych działań

nie wzięła na siebie siostra solenizanta. Biorąc pod uwagę fakt, że nie kupiono Kaziowi gotowego teatrzyku, gdyż był „nieдоступny gospodarczo” – jak to ujął autor wspomnienia – wolno przypuścić, że całą tę pracę wykonała siostra. Kupienie gotowych do gry figur ułożonych w pudełku byłoby znacznie kosztowniejsze niż nabycie czterech arkuszy graficznych, na których przedstawieni byli wybrani bohaterowie dwóch dram i dwóch oper. Koniec końcem „własny teatr” stanął w domu Ehrenbergów! Jesienią roku 1880 Kazio zaczął uczęszczać do pierwszej klasy w Gimnazjum św. Anny. Grami na scenie teatru z papieru zajmował się w niedzielne popołudnia. Prócz niego samego do zabawy

[...] dopuszczony był przede wszystkim najbliższy mi chwilowo z moich rówieśników, Kazimierz Rozwadowski, syn profesora szkoły technicznej. Z początku dawaliśmy przedstawienia, czytając kolejno dialogi przed „publicznością”, złożoną ze starszych, którym to się jednak prędko znudziło²⁸.

Tak – bez owijania w bawełnę, z bezpośredniością zapamiętaną z chłopięcych lat – opisany został brak zainteresowania rodziców dla gier Kazia i kolegi. Często widowiskom dzieci przypatrywali się właśnie domownicy albo przyjaciele rodziny. Uczestniczyli w zabawie przynajmniej do czasu, kiedy znudzenie brało przewagę nad „poświęcaniem każdej wolnej chwili potomstwu”. Inny sposób tej gry teatralnej opisał Thomas Mann, Bohater jego noweli *Pajac* bawił się w samotności. Był w jednej osobie: dyrektorem trupy, orkiestrą, wykonawcami i publicznością. W Krakowie Kazio z Kaziem po zanudzeniu dorosłych radzili sobie tak, że jeden z nich był publicznością, a drugi „przedstawiał, ale jakoś to nie szło”. Chłopcy uznali, że tekst powinien być czytany na dwa głosy. Wobec czego postanowili „ściągnąć” inną niż domownicy publiczność. Zaszczytu „bycia publicznością” dostąpił Staś, syn Franciszka Wyspiańskiego, znajomego Ehrenbergów.

Poznałem go [...] w roku 1881²⁹.

Staś Wyspiański przyszedł pewnego dnia do mieszkania rodziny Ehrenbergów przy ulicy Długiej z ojcem albo z wujem³⁰. Rok poznania się chłopców jest ważny, gdyż wkrótce po pierwszym spotkaniu albo – jak napisał wspominający – „trochę później” syn Franciszka Wyspiańskiego zaproszony został do wspólnej zabawy przy teatrze z papieru. Poza tym rok ów przyniósł kilka wydarzeń, które – jak można przypuszczać – odegrały sporą rolę w teatralnych wtajemniczeniach Stanisława Wyspiańskiego. Chłopcy spotkali się w mieszkaniu przy ulicy Długiej prawdopodobnie po imieninach Kazimierza, jeszcze przed letnimi wakacjami roku 1881. Staś z ciekawością przyglądał się zabawce, zwłaszcza „gmachowi teatralnemu” i kulisom. Na koniec „jako widownia” usiadł przed kurtyną

[...] oparłszy się łokciem o stół i ujawszy twarz w pięści rąk³¹.

Obaj Kaziowie odgrywali na papierowej scenie *Zbójców*. Staś oglądał i słuchał bez widocznych reakcji.

Kiedy wreszcie krótkie przedstawienie skończyło się, oświadczył nam nagle i kategorycznie: - „Teraz wy będziecie publicznością, a ja będę przedstawiał”³².

Być może cechy charakteru wspólnego kolegi, które po latach Józef Mehoffer jako rektor Akademii Sztuk Pięknych określił dobitnymi epitetami, być może cechy te objawiały się już w kilkunastoletnim Stasiu.

Wyspiański [...] był apodyktyczny, kapryśny i nieubłagany. [...] tym zadziwił a potem wytrącał broń z ręki przeciwników³³.

O konieczności odczytywania tekstu we dwójkę przygotowujący się do akcji Staś nie chciał słyszeć, ani też uprzedzić, którą z czterech sztuk będzie „przedstawiać”. Po raz wtóry tego dnia kurtyna poszła w górę!

Jakież [...] było nasze zdumienie i oburzenie kiedy [...] ujrzeliśmy na scenie razem złączone figurki z wszystkich pudełek: Joannę d’Arc z Fra Diavolem, Franza Moora pomiędzy Hugenotami czy czemś innym takim i kiedy zamiast poważnego tekstu skrótów Bensdorffa usłyszeliśmy – własną improwizację Stasia jakichś fantastycznych djałów³⁴!

To, co chłopcy zobaczyli i usłyszeli wydało się im „gorsząco nedorzecznym”. Gdyby wiedzieli, jakiego sojusznika znaleźliby pośród artystów teatru krakowskiego, gdy „gorsząco nedorzecznymi” miały miejsce podczas prób na dużej scenie dwadzieścia lat później, śmiało zawołałoby:

w tej sztuce może nawet tygrys przejść przez scenę i nikogo to nie powinno zdziwić³⁵.

Obaj chłopcy uznali, że Staś „nie umie się bawić” i że stroi sobie „niewłaściwe żarty”! Wobec czego przerwali spektakl „w sposób zupełnie bezceremonialny”. Widowisko Stasia w teatrze papierowym zakończyło się „wrogą demonstracją publiczności”. Jako autor i reżyser nie znalazł u „widowni” złożonej z dwóch kolegów zrozumienia.

Mam wrażenie, że przyjął to ze słusznym poczuciem wyższości i lekceważeniem dla naszego tępego przywiązania do szablonu. W każdym razie już odtąd nie zapraszaliśmy go na zabawy³⁶.

Tak zakończył się burzliwy – być może pierwszy – epizod zabaw Stasia Wyspiańskiego teatrem papierowym.

Czy „bunt publiczności” odbił się jakoś na relacjach towarzyszy zabawy? Czy Stanisław Wyspiański w późniejszym czasie podtrzymywał kontakty z Kazimierzem Ehrenbergiem? W swoim wspomnieniu Ehrenberg zajął w tej kwestii wygodną pozycję.

Zatarło się już w mojej pamięci, jak Wyspiański zareagował na to odepchnięcie go od „dyrygowania teatrem” [...] ³⁷.

Zapisane świadectwa, jeśli idzie o spotkania młodych ludzi niegdyś bawiących się wspólnie, nie są jednoznaczne. Od czasu gier teatru papierowego u Kazia Ehrenberga przy ulicy Długiej upłynęło kilka lat.

[...] zawiązaliśmy w r. 1886 „kółko literackie”, schodząc się rano w niedzielę bądź u Rydla, bądź u Ehrenberga. [...] Otóż Wyspiański, choć o tym „kółku” wiedział, nigdy nie wziął w nim udziału³⁸.

Miałoby z tego wynikać, że Wyspiański „w tych latach widział swą przyszłość wyłącznie w malarstwie”, a nie w literaturze. Nie można wszak wykluczyć, że na absencję podczas spotkań kółka literackiego, zwłaszcza tych u Ehrenbergów, wpływ miał dawny „bunt publiczności”. Inny obraz wyłania się ze wspomnień Aliny Świdorskiej (1875-1963). Przyjęło się w latach gimnazjalnych Stanisława Wyspiańskiego, że *jour fixe* u Estreicherów wypadła w niedzielę, w piątki przyjmowali Rydlowie, w soboty spotykano się u Pietraszkiewiczów.

Na tych sobotach bywali i starzy i młodzi, i „zakorzenieni”, i krakowianie. [...] wśród młodzieży tak zwani „Stasiowie”, tj. Staś Pietraszkiewicz i jego koledzy uniwersyteccy – Staś Kopernicki (późniejszy redaktor „Czasu”), Staś Estreicher, Staś Wyspiański, także Józef Mehoffer, Kazimierz Ehrenberg, syn dostojnego pana Gustawa, z którego nazwiskiem wiązało się coś tajemniczego, nie mogłam dobrze zmiarkować co, wielu jeszcze innych³⁹.

Tak znalazłoby się potwierdzenie, że niefortunny epizod z teatrem papierowym został zapomniany i Stanisław Wyspiański nie wyrzekł się kontaktów z Kazimierzem Ehrenbergiem. Z biegiem lat, z biegiem dni stosunki w kręgu przyjaciół układały się rozmaicie, w zależności od różnic w usposobieniach i zamiłowaniach.

O Ehrenbergu miałem fałszywe pojęcie a wyrobił mi go [sic!] Estreicher – obecnie oni się do siebie zbliżyli a Estreicherowi ani na myśl nie przyszło sprostować swego gadania⁴⁰.

Od roku 1891 Kazimierz Ehrenberg pisywał dla „Czasu”⁴¹. Później został sekretarzem redakcji pisma.

Wspominał mi Kazimierz Ehrenberg żeby mogli przyjmować korespondencje moje z Paryża, mam więc szczerą chęć i zamiar pisanja ich [...]⁴².

Nie wiadomo, czy Lucjan Rydel (1870-1918), adresat tych słów, przekazał dalej propozycję kolegi. W latach studenckich Kazimierz Ehrenberg pisał monografię o Sebastianie Klonowicu (1545-1602). W Bibliotece Jagiellońskiej znalazł dawny sztych z portretem poety. Wspominał o tym Wyspiańskiemu. Ten jakiś czas potem poprosił o wypożyczenie do przeczytania gotowej rozprawki. Oddał pracę po kilku dniach.

Otworzyłem okładkę. Pierwszą kartkę stanowił wyrysowany przez Wyspiańskiego portret Klonowicza, wiernie według sztychu, o którym mu wspominałem. Taki był jego „odwet” za brak uznania dla jego pierwszej „twórczości” z przed lat dziewięciu⁴³.

Działo się to w roku 1890⁴⁴. By nie burzyć szczęśliwego po latach zakończenia epizodu dziecięcych gier teatralnych Stanisława Wyspiańskiego i Kazimierza Ehrenberga, nie zostanie tu przytoczona opinia o powieści tego ostatniego pod tytułem *Zarozumialcy*, opinia wyrażona w liście Wyspiańskiego z roku 1894 do Henryka Opieńskiego⁴⁵.

Inny trop prowadzący do zabaw Stasia Wyspiańskiego teatrem z papieru zaczyna się przy szopce, nad którą chłopiec pracował w Długoszowym domu około Bożego Narodzenia roku 1878. W drugiej połowie XIX wieku

rodzice przywiązujący wagę do podtrzymywania zwyczajów religijnych i do formacji dzieci nierzadko budowali stajenki albo groty razem z pociechami. Nieraz robiły je dzieci same i tak to zapewne było z majsterkowaniem Stasia przy szopce przypominającej zamek na Wawelu. Po feriach świątecznych, w styczniu 1879 roku chłopiec z żelazną logiką bronił swojej idei i własnych decyzji artystycznych wobec nauczyciela – korepetytora, któremu swoje dzieło pokazał.

Widzi Pan, ja sobie tak pomyślałem, gdy to miałem robić, Pan Jezus urodził się i dla nas, Polaków. A że był królem nad królami, umieściłem narodzenie jego na zamku królewskim. Że zaś był ubogim, dałem dach na zamku ze słomy⁴⁶.

Wiele osób wspominających Wyspiańskiego wskazywało na przywiązanie artysty do Wawelu, w którego pobliżu spędził pierwsze świadome lata życia⁴⁷. Z ojcem często bywał w katedrze. W czasie ferii zimowych Staś nie oddalając się zbyt od domu mógł rok, dwa, a nawet trzy lata wcześniej – wtedy być może pod opieką stryjenki Albiny Wyspiańskiej (1843-1931) – przyglądać się szopkom w pobliskim kościele dominikanów albo kościele bernardynów, bądź w nieco odleglejszych kościołach klarysek, jezuitów i naturalnie w katedrze⁴⁸. Odwiedzanie w wieku dziecięcym świątyń, oglądanie w nich szopek, branie udziału w nabożeństwach może pozostawiać ślady na całe życie w wyobraźni, w miarach estetycznych, w przywiązaniu do własnej zbiorowości. Stanisław Wyspiański z ciekawością zwiedzał kościoły podczas wędrówek wakacyjnych po Małopolsce w latach młodzieńczych. *Grand Tour* odbywany na raty zaprowadził go do kościołów Francji, Italii, niemieckich krajów⁴⁹. Być może upodobania chłopca, które znalazły wyraz w jego własnej szopce, w późniejszych latach wzmożyły się, a szczególny stosunek do katedry znalazł kulminację w słowach Starca z *Wyzwolenia*.

[...] oto tu wszystko jest Polską, kamień każdy i okruczeństwo każdy, a człowiek, który tu wstąpi, staje się Polski częścią, budowy tej częścią. Oto i my teraz przydajemy miary ciału temu - i my teraz dopiero wśród tych murów jesteśmy Polską⁵⁰.

Nim te słowa zostaną napisane, upłynie wiele lat. Tymczasem na Gody Staś skonstruował groty Narodzin jako zamek królewski. Po latach oprócz Wincentego Łabudy (18??-1935) wspominał szopkę Stasia Zenon Parvi (1868-1910), jego cioteczny brat⁵¹. Budowanie szopek prowadziło wielu chłopców chrześcijańskiej Europy do zajęć i zabaw związanych z teatrem papierowym. W wypadku Stasia Wyspiańskiego było – jak wolno przypuszczać – podobnie⁵². Warto zauważyć, że w dorosłych latach, w październiku roku 1897 napisał on do Henryka Opieńskiego w związku z planowanym wystawieniem *Legendy* na scenie krakowskiej.

[...] przez dwa te tygodnie zajmować się będę dekoracji przyrządzeniem i sporządzeniem małej szopki, która by dać mogła wyobrażenie, jak ma wyglądać scena zwłaszcza części drugiej⁵³.

„Małą szopką” była w tym przypadku makieta dekoracji teatralnej. Wydaje się możliwym, że sformułowanie „mała szopka” odwoływało się do niegdyśszego majsterkowania przy Kanoniczej.

Zapewne do wyjątków należą twórcy pracujący dla sceny, tak w przeszłości jak i obecnie, którzy w chłopięcych latach nie czytali, często z wyiekami na twarzy, sztuk Shakespeare'a. Kiedy Staś Wyspiański zaczął czytać Shakespeare'a, kiedy zbudował swój własny teatrzyk z papieru (sic!) i kiedy po raz pierwszy oglądał przedstawienie w teatrze miejskim, da się obecnie ustalić tylko w przybliżeniu. Szczegółowego kalendarium teatralnych fascynacji Wyspiańskiego z lat chłopięcych w obecnym czasie nie można zrekonstruować, zarówno z uwagi na niedostatki materiału dokumentacyjnego, jak i ze względu na sprzeczności, omyłki, przemilczenia, nieściśłości⁵⁴ we wspomnieniach bliskich oraz przyjaciół artysty. Jednakże wspomnienie jednego z grupki kolegów o czasie, gdy razem uczęszczali do ostatnich klas szkoły powszechnej i pierwszych klas gimnazjalnych odświeża obraz wspólnych przedsięwzięć, który z odmianami powtarza się w innych relacjach o tym okresie i pozwala na wysunięcie ostrożnych przypuszczeń na temat rozwoju teatralnych pasji Stasia. Grupa podrostków, do której liczył się Staś, jak wynika ze wspomnień Henryka Opieńskiego (1870-1942),⁵⁵ do pewnego czasu (A) oddawała się po kilka godzin w niedzielne popołudnia „bitwom, hałasom i gonitwom” w Bibliotece Jagiellońskiej. Potem (B) nadszedł czas wspólnych lektur i rozmów,⁵⁶ a za nim (C) czas domowych przedstawień („wykonanie całego aktu z *Kiejstufa* Asnyka”). Następnie (D) „zaczęło się pełne zapału chodzenie do teatru”. Gonitwy po bibliotece (A) powinny stać się przedmiotem oddzielnej, w szczególności wnikającej pracy, dlatego tu zostaną pominięte. Zapoznanie się ze sztukami Shakespeare'a (B) przypadło prawdopodobnie na rok szkolny 1881 / 1882. Staś miał wtedy lat dwanaście, a wiosną roku 1882 już trzynaście!

W III klasie gimnazjalnej przyniósł do klasy jeden z kolegów tom Szekspira w polskim przekładzie. Otworzyło to nam nowe światy; a ponieważ wątpliwym było, czy starsi w domu będą życzliwie zapatrywać się na czytanie przez nas Szekspira, pamiętam, jak wykradłszy się z domu czytywałem go z Wyspiańskim przez jakiś czas na podwórzu przy pracowni jego ojca. Tam nam nikt nie przeszkadzał⁵⁷.

Ciekawe, czy chłopcy czytali „w dwugłosie”, jak tego sobie życzył Kazio Ehrenberg podczas zabawy przy ulicy Długiej i do tego *a prima vista*? Także na te pytania nie sposób obecnie udzielić odpowiedzi. Wspólne czytanie pod gołym niebem musiało dziać się wczesną jesienią albo ciepłą wiosną następnego, 1882 roku. Jeśli lektura odbywała się jesienią, byłaby drugim w tym samym roku po zabawie teatrem papierowym ważnym doświadczeniem teatralnym przyszłego autora Studium o *Hamlecie*. Z powyższą relacją o podwórzowej lekturze „prohibitów” rozmija się wspomnienie Joanny Stankiewiczowej (1844-1915). W nim czytanie tragedii Shakespeare'a nie tylko nie było utrudnione, ale wprost pochwalane i wspierane.

Mając lat 12 znał wybornie dramaty i tragedie Szekspira i co wieczór z godzinę każdą ilustrację nam tłumaczył i dramat cały opowiadał. Słuchaliśmy oboje tych wykładów w duszy się ciesząc jego rozumieniem treści i piękna⁵⁸.

W tym wspomnieniu mowa jest o roku 1881. To przemawiałoby za jesiennymi, a nie wiosennymi, wspólnymi lekturami klasyka. Niewykluczone, że chłopiec wieczorami „tłumaczył i opowiadał” wujostwu, co popołudniami ze Stasiem Estreicherem przeczytał na ojcowskim

podworcu.

W latach gimnazjalnych Wyspiański na marginesach swojego egzemplarza Szekspira (w ilustrowanym wyd. J. I. Kraszewskiego z r. 1875) naszkicował liczne postacie, plany sceniczne, m. in. [...] dwie [...] postacie [Martę, mamkę Julii i Piotra, służącego Kapuletów – Z. M.] *Romea i Julii* [...]⁵⁹.

Być może „wyborny znawca” już wtedy albo też w następnych klasach uzupełniał własnymi studiami ilustracje w książce. Jesienią roku 1881 chłopcy korzystali z tomu kolegi. Jest możliwym, że z czasem Staś wszedł w posiadanie „własnego egzemplarza” Shakespeare’a. Równie dobrze mógł traktować książkę z biblioteki wujostwa jako własną. Lektura mistrza nad mistrzami odezwała się w młodzieńcu po niewielu latach w Amiens.

[...] patrząc na te katedry, na te olbrzymie kamienne, ma się wrażenie, jakby się czytało dramata Szekspira – jakem miał czytać książkę, zawsze brałem dramat niż powieść – mając Szekspira inne książki zdają mi się niepotrzebne do czytania⁶⁰.

Suma do sumy: czytanie Shakespeare’a, chętnie, czy niechętnie widziane przez dorosłych, pozostawiło w chłopach trwałą ślad i zbliżało ku sztuce teatru.

W następnej kolejności, zgodnie z relacją Henryka Opieńskiego, przyszedł czas zabaw w teatry amatorskie. W chłopcach objawiły się (C) chęci do „dekorowania”. U jednego z kolegów grający w *Kiejstuciu* wykonawcy deklamowali „we wspaniałych, z tektury i srebrnego papieru przez Wyspiańskiego i Mehoffera poklejonych zbrojach”⁶¹. Karton, papier, klej były też podstawowymi materiałami służącymi zabawom teatrem papierowym.

Jeśli idzie o punkt (D), czyli „pełne zapału chodzenie” na przedstawienia dawane przy Placu Szczepańskim, to informacje na ten temat we wspomnieniach są dość ogólne i często przybierają kształt znanej skądinąd postaci „z mgły i galarety”⁶². A przecież odwiedzanie teatru stało się pasją „najbliższego koła młodocianego Wyspiańskiego” i jego samego.

Już od trzeciej klasy na każdej premierze być musiał. Gdy powrócił, opowiadał treść, krytykował lub chwalił aktorów, a jeśli sztuka mu odpowiadała, musieliśmy pójść do teatru na drugie lub trzecie przedstawienie [...]⁶³.

Sformułowanie „już od trzeciej klasy” wskazywałoby, że idzie raczej o początek roku szkolnego niż o jego koniec. W drugim zdaniu cytatu pojawia się niejasność. Chodził wtedy Staś do teatru sam („powrócił”, „opowiadał”, „krytykował”), czy też wspólnie z wujostwem („musieliśmy pójść”)? Być może najpierw oglądał przedstawienie bez rodziny, a kolejne wspólnie z nią. Równie dobrze można z tego zdania wywieść, jak silnie uwaga ciotki koncentrowała się na wychowanku. W sformułowaniach tego zdania specjalnie zwracała uwagę na „samodzielność” działań i wypowiedzi podopiecznego. Naprawdę zaś kiedy „sztuka mu odpowiadała musieliśmy pójść...”. Jeśli idzie o

rzeczywistą samodzielność poczynił młodego Wyspiańskiego, to świadczy o niej wymownie odwiezienie przez wujostwo świeżo upieczonego maturzysty do Lwowa przed jego wycieczką w pojedynkę po Małopolsce Wschodniej. Co zaś tyczy pierwszych bytności Stasia w teatrze, przyjąć należałoby, iż w cytowanej powyżej informacji mowa jest o wspólnym, rodzinnym chodzeniu do teatru. Minęło Boże Narodzenie i karnawał z kilkoma zapewne oglądanymi widowiskami na amatorskiej albo i profesjonalnej scenie. W marcu roku 1882 do Krakowa z wolna nadciągała wiosna.

W owym czasie występowała w teatrze krakowskim jako gość Modrzejewska, wysłaliśmy go na *Marię Stuart*, aby nabrał ochoty i smaku do obcej literatury. Toteż po przedstawieniu uczył się trzeciego aktu *Marii Stuart* w oryginale i umiał go wybornie [...] ⁶⁴.

W tym fragmencie wspomnień Joanna Stankiewiczowa jednoznacznie wskazała na samodzielną („wysłaliśmy go”) wizytę ucznia trzeciej klasy gimnazjalnej Stanisława Wyspiańskiego w teatrze. Tak oto w roku 1881 ⁶⁵ miały swój początek ważne, jeśli nie najważniejsze, doświadczenia i przeżycia teatralne Stanisława Wyspiańskiego. A spektakl, w którym grała Helena Modrzejewska (1840-1909) wiosną roku 1882, był pierwszym albo jednym z pierwszych, na które Stanisław szedł do teatru nie z rodziną, a być może z kolegami, najpewniej „na parter stojący”. Raczej należy wykluczyć, iż wcześniej z tego parteru aktorkom przypatrywał się wuj Stankiewicz wspólnie z małżonką i Stasiem. Wrażenia i pasje młodego Wyspiańskiego wyjątkowo w tych miesiącach przybrały na sile, wręcz piętrzyły się.

Pragnąc jako student dać w jakiś sposób wyraz swemu umiłowaniu teatru, założył Wyspiański (chodząc dopiero do III klasy gimnazjalnej) wraz ze swymi kolegami szkolnymi: H. Opieńskim, S. Estreicherem, L. Rydlem, J. Mehofferem i in., rodzaj kółka dramatycznego, którego program pracy obejmował obok wspólnej lektury tekstów (Szekspir, Fredro) oraz dyskusyjnego omawiania oglądanych świeżo premier, głównie urzędnie przedstawień amatorskich ⁶⁶.

W tym wspomnieniu przeplatają się: czytanie Shakespeare’a (B), rozmowy o spektaklach (C) i oglądanie premier w teatrze miejskim (D), ale głównie (C) „urządzenie” amatorskich przedstawień. Wszystko to w roku szkolnym 1881 / 1882.

Teraz trzeba cofnąć się do roku 1879. Ten rok życia Wyspiańskiego przywoływał w jednym ze swych licznych wspomnień poświęconych przyjacielowi Stanisław Estreicher.

Wyspiański już od lat dziecinnych okazywał pociąg do teatru, a wszystko, co z nim stało w związku, interesowało go niezwykle. Mając lat dziesięć wyrysował i pokolorował małą składaną scenę z papieru, z kulisami, z tłem, ze schodkami – którą długo przechowywał u siebie. Była to zabawka dziecka, ale znamienna przez to, iż Wyspiański starał się już wówczas „reformować” to, co widział na prawdziwej scenie ⁶⁷.

Na podstawie wspomnień Stanisława Estreichera i Wincentego Łabudy trzeba by stwierdzić, że dziewięcioletni Staś zbudował szopkę, zaś dziesięcioletek – teatr papierowy. Nasuwa się tedy pytanie: czy „składana

scena z papieru” była wynalazkiem Stasia, podobnie jak szopka – wawelski dwór kryty strzechą, czy też przyjrzał się on jakiemuś teatrowi papierowemu (w domu Kazia Ehrenberga albo, na przykład, na wystawie sklepowej w Rynku Głównym) i potem „na wzór i podobieństwo” wyciął, posklejał i pomalował własną scenę⁶⁸? Gdyby wzorem miał być teatrzyk Kazia Ehrenberga, to majsterkowanie musiałyby odbyć się w roku 1881 albo później. Z ostatnich słów zapisu Stanisława Estreichera o chęci reformowania przez Stasia tego, „co widział na prawdziwej scenie” można wnosić, że dziesięcioletni Stanisław Wyspiański chodził już do teatru. Czy tak było? Kazimierz Ehrenberg, pisząc o roku 1881, twierdził:

Staś nigdy jeszcze nie był w teatrze⁶⁹.

Skąd wspominający zaczerpnął tę wiadomość? Być może po drodze do szkoły Kazio opowiadał koledze o pierwszej przygodzie z teatrem, o oglądanej przed kilku laty *Zimowej powieści*. A Staś pozalił się, iż nigdy jeszcze w teatrze nie był. Być może. Wszystko to są jedynie przypuszczenia. Ze wspomnienia Estreichera wynika, że Shakespeare dla pacholąt w ich wieku był owocem kuszącym, bo właściwie „mało dozwolonym” przez dorosłych. Wspomnienia, Kazimierza Ehrenberga oraz Joanny Stankiewiczowej z jednej strony i Stanisława Estreichera z drugiej, stoją w niejkiej sprzeczności ze sobą, jeśli idzie o pierwsze wizyty Stanisława Wyspiańskiego w teatrze krakowskim, a budowa teatru przez dziesięcioletniego Stasia jest mało prawdopodobna.

Trzymając się innych relacji, jeśli idzie o pasję Stasia do majsterkowania w czasie, kiedy mieszkał jeszcze z ojcem i stryjenką, staje się przed alternatywą: albo Stanisław Estreicher pomylił teatr papierowy z szopką, którą wykonał dziewięcioletni Staś, albo też wspominający niedokładnie zapamiętał czas powstania „składanej sceny z papieru”, którą przechowywał u siebie, choć kończąc jedno ze wspomnień zarzekał się:

[...] pisałem wedle żywej dotąd pamięci⁷⁰.

Także w przywołanych wyżej zdaniach o „pociągu do teatru” małego Wyspiańskiego warto zwrócić uwagę na chronologię. Lat dziesięć Wyspiański ukończył w roku 1879. Jeśli przyjąć, że zbudował swój teatr z papieru w tymże roku i pamiętając, że do zabawy teatrem papierowym Kazio Ehrenberg zaprosił kolegę w roku 1881, to osobliwym wydaje się wspomniany już zapis tegoż Ehrenberga.

Staś [...] oglądał ciekawie „gmach teatralny”, badał niedyskretnie – wbrew naszemu sprzeciwowi – tajemnice naszych kulisów [!] przed rozpoczęciem przedstawienia [...]⁷¹.

Od biedy można przyjąć, że młody Wyspiański porównywał konstrukcję swego teatru ze sceną Kazia. Bardziej prawdopodobnym wydaje się żywe zainteresowanie Stasia obiektem mu nieznanym, zabawką teatralną, której wcześniej nie widział. Takie podejście prowadziłoby do (ostrożnego) wniosku, iż swój własny teatr papierowy Staś zbudował dopiero po – nie do końca udanej – zabawie w domu Ehrenbergów i po pierwszej bytności w teatrze krakowskim. W przywołanym zapisie Stanisława Estreichera zwraca uwagę informacja, że oto scena teatru

papierowego Stasia miała „schodki”. Gdyby uzupełniały one portal sceniczny i miały trzy wymiary, byłby to oryginalny wkład młodego Wyspiańskiego do konstruowania teatrów z papieru. Sceny papierowe z trójwymiarowymi schodkami ogółowi nie są znane. Schody namalowane na portalach scenicznych także należały do rzadkości⁷². Staś jako architekt własnego teatru papierowego wykazałby się oryginalnością i niebanalnym smakiem. Mało prawdopodobne, by dało się ustalić przeznaczenie „schodków” sceny przechowywanej u Estreichera. Kolejna tajemnica kryje się za określeniem „składana scena z papieru”. W młodzieńczych latach Stanisława Wyspiańskiego znane były papierowe szopki konstruowane jako książki do rozkładania, ale do obecnych dni nie odnaleziono składanych teatrów papierowych z tamtego czasu. Gdyby udało się jakimś trafem dotrzeć w przyszłości do „składanego” teatru z papieru małego Wyspiańskiego, byłaby to niemała sensacja. Kwestie pozostające do wyjaśnienia zawierają się w kilku pytaniach. Dlaczego Stanisław Estreicher „długo przechowywał u siebie” scenę papierową Stasia? Czy Wyspiański podarował koledze teatrzyk? Czy stracił zainteresowanie nim, kiedy zaczął spędzać wieczory na „parterze stojącym” sceny miejskiej? Czy zostawił teatrzyk na przechowanie, kiedy wujostwo Stankiewiczowie postanowili przyjąć na stację Kazimierza Brudzewskiego (1875-1912),⁷³ mieszkającego odtąd ze Stasiem i w ich wspólnym pokoju nie starczało miejsca dla „starych zabawek”? Być może były to wszystkie te powody razem.

Kolejny trop wiodący ku zabawom Stasia Wyspiańskiego figurkami z papieru wyobrażającymi heroiny i bohaterów dram rozpoczyna się po raz wtóry przy ulicy obecnie noszącej imię Jagiellońskiej. Leon Stępowski do zespołu teatru krakowskiego został zaangażowany w sezonie 1879/1880⁷⁴. Poza zajęciami na scenie Stępek – jak powszechnie nazywano lubianego aktora – udzielał się w życiu towarzyskim miasta.

[...] w salonie aktorki Antoniny Hoffmann spotykał się m. in. z Bałuckim, Władysławem Ludwikiem Anczycem, Adamem Asnykiem, Ignacym Maciejewskim (Sewerem), Kazimierzem Zalewskim⁷⁵.

Ścieżki towarzyskich wizyt zaprowadziły go również do Domu Długosza. Tam miała początek wieloletnia znajomość i przyjaźń z późniejszym autorem *Wyzwolenia*⁷⁶.

Znałem Wyspiańskiego z lat dawnych, kiedy był jeszcze małym chłopcem. Widywałem go wtedy w rzeźbiarskiej pracowni jego ojca, Franciszka, który mieszkał pod Wawelem. Pamiętam, jak któregoś razu wygłaszał do rzeźb ojcowskich jakieś bohaterskie monologi. Bawił się w teatr⁷⁷.

Stasia zabawy mniej teatralne w ojcowskiej pracowni zapamiętał współluczeń ze szkoły w pałacu Larischa.

[...] wśród stosu odlewów gipsowych, figur, masek, widzę uwijającego się w niebieskim ubranku, z wzniesioną w górę, srebrnym oplecioną papierem, drewnianą szabelką kolegę Stasia⁷⁸.

Leon Stępowski obserwował syna rzeźbiarza także na świeżym powietrzu, nad Wisłą.

Małemu chłopcu zabrakło wkrótce miejsca w ojcowskiej pracowni do rozgrywania improwizowanych dramatów. Wybrał więc sobie w tym celu inną scenę: w rowach podwawelskiego wzgórza. Wówczas szkolny jego kolega, Hortyński, bywał zwykle jakimś apokaliptycznym potworem, którego mały Staś pokonywał i „zabijał”⁷⁹.

Być może mając na uwadze walki z apokaliptycznymi potworami Stanisław Estreicher koledze z klasy wystawił z gier i zabaw w całym okresie „wzorowej szkoły ćwiczeń” ocenę celującą.

[...] Wyspiański był niezrównany w wynajdywaniu różnych figli i oryginalnych pomysłów w zabawach⁸⁰.

W końcu zbieranie kwiatów, psoty, jak „dzwonienie w Zygmunta”, gra „w zbóje i żandarmy”, a nawet walki w klasie o katedrę między „plebejuszami” i „rzymskimi patrycjuszami” z pierwszych lat gimnazjalnych musiały ustąpić miejsca przywoływanemu przez wielu „upodobaniu do teatru i aktorskiej sztuki”.

Te upodobania do teatru i aktorskiej sztuki wystąpiły z całą wyrazistością w następnych, młodzieńczych latach Wyspiańskiego. Jako student gimnazjalny bywał często na sobotnich premierach w naszym Starym Teatrze. Co nadto, miał i swój własny teatrzyk wycięty z tektury. Malował do niego dekoracje, postacie w kostiumach [...] ⁸¹.

Także w tym wspomnieniu brak informacji, kiedy powstał „własny teatrzyk” Stasia, a może już Stanisława. Ciekawe jest w tym zapisie umieszczenie na pierwszym miejscu „bywania na premierach”, a dopiero potem przywołanie „teatrzyku z tektury”. Można by z tego wysnuć wniosek, iż najpierw miały miejsce wizyty w „starym” teatrze, a później majsterkowanie przy teatrze z papieru, oraz wniosek drugi, iż Stępowski prócz nawiedzania innych domów, składał wizyty także u państwa Stankiewiczów, i że Stasiowy teatrzyk zobaczył prawdopodobnie właśnie tam. Być może zabawa teatrem papierowym u Ehrenbergów, lektura Shakespeare’a, pierwsza wizyta w teatrze miejskim (wszystko to w ciągu jednego roku 1881!) – może te doświadczenia sprawiły, jak to bywało u wielu chłopców z różnych miejsc Europy, iż Staś – jak oni, jak Kazio Ehrenberg – zapragnął „mieć swój własny teatr w domu”. Mógłby on tedy powstać na przełomie 1881 i 1882 roku albo później, raczej nie wcześniej. Jeśli przyjąć, że Wyspiański zachodził po Kazia Ehrenberga w drodze do gimnazjum, to szedł z ulicy Kopernika prawdopodobnie przez Rynek Główny. Kazio pewnego dnia dostrzegł tam na wystawie sklepowej teatr-zabawkę! Obiekt taki nie powinien też ująć uwadze dumnego ze swej spostrzegawczości i zainteresowanego teatrem Stasia. Wzrok dużo już wtedy (w roku 1881) rysującego wychowanka Stankiewiczów mogła przyciągać witryna sklepu J. F. Fischera w Pałacu Spiskim z artykułami papierniczymi, ołówkami, notatnikami, kredkami, różnaitością atramentów, etc. Być może także w tym sklepie dzieci z rodzicami zaopatrywali się w latach osiemdziesiątych XIX stulecia w arkusze z dekoracjami, figurami i „przedsceniami” do teatru z papieru. Można przyjąć, że w czasie, kiedy Staś chodził do Muzeum Narodowego w Sukiennicach albo z niego wracał,⁸² rzucał od czasu do czasu okiem na okno wystawowe nowo otwartego sklepu Jana Fischera w tym samym lokalu Pałacu Spiskiego (w roku 1882 firma J. F. Fischer przeniosła się na Linie A – B Rynku Głównego)⁸³. Na dobry ład można uznać, że oba sklepy młody Wyspiański znał. Potwierdzają to naklejki

firmowe obu sklepów umieszczone dyskretnie na okładkach jego szkicowników⁸⁴. Być może u kupca Jana Fischera w arkusze teatrów papierowych zaopatrywali się rzemieślnicy budujący obiekty nazywane obecnie powszechnie szopkami krakowskimi, by je tymi arkuszami ozdabiać. Nie można wykluczyć, że do tego właśnie sklepu trafili Michał i Leon Ezenekierowie w poszukiwaniu ozdób do ich najbardziej obecnie znanej szopki. W cenniku firmy „Jan Fischer i Spółka”⁸⁵ z roku 1900 widnieją arkusze teatrów papierowych⁸⁶. Nie jest niemożliwym, że już we wczesnych latach osiemdziesiątych XIX stulecia były u Jana Fischera wyłożone do kupienia arkusze teatrów papierowych. Choć przypuszczenia, jeśli idzie o dwa ostatnie dziesięciolecia XIX wieku mnożą się, to przecież około roku 1900 sprzedaż teatrów papierowych jest dowodnie wykazana. Jeśli wcześniej, to jest przed rokiem 1900, kupowali je w którymś ze sklepów w Rynku Głównym rzemieślnicy, rodzina Kazia Ehrenberga, zapewne także inne rodziny, to i Staś Wyspiański mógł je widzieć przez szybę albo też poprosić o rozłożenie ich na ladzie, by zebrać inspiracje do rysowania i kolorowania własnego „domowego teatru”. Należy zwrócić uwagę na fakt, że młodociany Wyspiański nie używał do tworzenia domowego teatru gotowych arkuszy



161. { WYSPIAŃSKI, STANISŁAW: MODEL DEKORACJI DO Legendy II }

graficznych, że dawał upust swym ambicjom twórczym „malując do niego dekoracje i postacie w kostiumach”. Doświadczenie pokazuje, że dziecięce, później dziewczęce i chłopięce zabawy często zostają w pamięci na całe życie. Nie każda dziewczynka ucząca się gry na fortepianie zostaje pianistką. Nie każdy chłopiec bawiący się teatrem z papieru staje się znaczącą osobowością związaną ze sceną. Wszakże w niektórych przypadkach tak właśnie się dzieje⁸⁷.

Minęły lata. Stanisław Wyspiański stał się człowiekiem teatru *par excellence*. Prace nad scenografią do *Legendy II* zaprowadziły go wiosną roku 1904 do stolicy Małopolski Wschodniej⁸⁸. Tam na pamięć wróciło, być może, majsterkowanie przy figurach papierowych. Odległe w czasie doświadczenia i zabawy z pożytkiem wykorzystał artysta w swych działaniach „dekoratora” (fot. 161).

W czerwcu roku 1904 bawiąc we Lwowie, odwiedziłem Wyspiańskiego, który mieszkając w Hotelu Europejskim, zajęty był budowaniem z kartonu całkowitej, w najdrobniejszych szczegółach sceny, takiej jaką miała być w teatrze lwowskim dla wystawienia *Legendy*. W klejeniu tej sceny, wycinaniu dekoracji papierowych i papierowych osób, pomocnym był Wyspiańskiemu jego kolega szkolny i przyjaciel, dr Stanisław Eliaż-Radzickowski i p. Ludwik Solski, ówczesny reżyser sceny lwowskiej⁸⁹.

Czy materializowanie się wyobrażeń, w tym wypadku „klejenie sceny”, wycinanie „papierowych osób” nie odwoływało się do tych impulsów twórczych, które ujawniły się w stosownym czasie w chłopięcych zabawach w teatr, w majsterkowaniu przy szopce i teatrzyku z papieru, podobnie jak ujawniły się w lekturze polskich i niemieckich tłumaczeń Shakespeare’a w okresie gimnazjalnym i później w studenckich latach?

[...] dramat był zawsze moim marzeniem – doprowadzić każdą myśl – każde pojęcie – kompozycję każdą do dramatu. [...] to było u mnie zawsze i nie mam za złe tym, co mnie nazywali aktorem – bo, jeśli można się tak kochać, to ja kochałem się w scenie⁹⁰.

Gdyby chcieć ułożyć kronikę zainteresowań Stanisława Wyspiańskiego jako chłopca inscenizacjami teatralnymi, można by ją (do pojawienia się innych świadectw i biorąc pod uwagę przypuszczenia) zapisać jak następuje:

- 1878: budowanie szopki,
- 1879: budowanie drugiej szopki (?),
- 1881: zabawa teatrem papierowym kolegi,
 - pierwsze wizyty w teatrze krakowskim,
 - prace przy własnym teatrze papierowym.
- 1882: pierwsze samodzielne wizyty w teatrze krakowskim,
 - dalsze prace przy własnym teatrze papierowym.

Do ilu obywateli Rzeczypospolitej podzielonej, później wolnej, znów podzielonej, odrodzonej w zmienionych granicach i na koniec zaproszonej do wspólnoty państw Europy, do ilu obywateli tej Rzeczypospolitej dotarł świat „cały, wielki, humanistyczny”⁹¹ dzieła Wyspiańskiego oraz uniwersalność jego myśli?

Pragnął uzgodnić potrzebę krytyki własnego społeczeństwa, żyjącego pod wielu względami poza kulturą Zachodu, z obawą o odbieranie mu wiary w siebie i rozpędu. Pragnął dojść, jak można wyznawać kult przeszłości równocześnie z dążeniem do zerwania z nią i wyswobodzenia się spod jej przytłaczającego wpływu⁹².

Od czasu, kiedy Stanisław Wyspiański nadawał swym przemyśleniom

o własnym społeczeństwie wyraz w dramatach, w rysunkach chochołów, w portretach znakomitych mężów, w szkicach aniołów jako wiejskich chłopców w pokrzywionych starych butach i białych komeżkach, także w witrażach, a nawet w papierowych makietach scenograficznych, od tego czasu niewiele zmieniło się nad Wisłą w kultywowaniu przeszłości i w zrywaniu z nią.

DOPISEK

W lutym roku 1911 dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie Feliks Kopera (1871-1952) otrzymał list od Joanny Stankiewiczowej.



162. { SZOPKA, KTÓRĄ „KAZAŁ POD SWOIM KIERUNKIEM ZROBIĆ” STANISŁAW WYSPIAŃSKI, OBECNIE W ZBIORACH MUZEUM ETNOGRAFICZNEGO W KRAKOWIE }

[...] Szopka, którą kazał pod swoim kierunkiem zrobić ś. p. Stanisław Wyspiański, przywieziono z Węgrzec dla najmłodszego synka Stasia, prawie pogruchotaną, z powybijanymi szybami i obdartą. Tylko dwie środkowe wieżyczki zachowały się nieźle, że na wzór ich można będzie przywrócić do pierwotnego wyglądu. Ponieważ dzieciak chciał lalkami dawać przedstawienia, więc kazałam studencikowi z IV klasy jako tako bez wielkich kosztów naprawić. Dlatego jest żelatyna zamiast okien, ordynaryjny papier zamiast złotego i srebrnego i styl okien według pomysłu studenta, ale jest kilka szybek bardzo dobrze zachowanych i ornamentowanych. Spód, gdzie żóbek cały był wyścielony drobnutkim mchem. Każda ścianka

u dużych wieżyc była w linii załamana z drugą ścianką, ozdobiona odpowiednią taśmą, a opaski górą rozetkami, jakiekolwiek figurki znajdują – zaraz Wiel. Panu odeśle.⁹³

Jeśli szopka (fot. 162) do Krakowa przywieziona została z Węgrzec, to najpewniej artysta zabrał ją ze sobą przy przeprowadzce na wieś we wrześniu 1906 roku. Co świadczyłoby o tym, jak ważną była ona jako inspiracja, jako obiekt - przypomnienie Narodzenia Pana podczas świąt grudniowych i być może jako ozdoba domu. Ośmioletni syn poety zapewne bawił się figurami szopki. Być może w tym czasie „pogubiły się” one. Można przypuścić, iż „dawanie przedstawień” w szopce zostawiło w wyobraźni Stanisława Wyspiańskiego juniora (1901-1968), mieszkającego czas jakiś pod opieką Joanny Stankiewiczowej,⁹⁴ trwały ślad.

Pamiętką po wieloletnim pobycie syna poety w Kobierzynie jest przechowywana do dziś w zakładowej kaplicy okazała drewniana szopka krakowska, pięknie przezeń rzeźbiona [...].⁹⁵

PRZYPISY DO CZĘŚCI C.2.

¹ Wittlin, Józef: *Mój Lwów*, w: idem: *Pisma pośmiertne i inne eseje*, Wybór, opracowanie i przedmowa Jan Zieliński, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 1991, s. 158.

² „Czas” Nr. 292, Kraków, 23 grudnia – Niedziela Rok 1877, s. 3. Jeszcze raz pokazała się w tym wypadku cnota oszczędności krakowian. By informacja o premierze dotarła do widzów na czas, dziennik musiał ukazać się już w sobotę, choć nosi datę niedzielną. Obsada: Leones: Józef Henryk Szymański, Poliksen: Alfons Łucjan (= Lucjan Kościelski), Stary pasterz: Teofil Siennicki, Gawęł: Rufin Morozowicz, Hermiona: Antonina Hoffmann, Paulina: Bronisława Wolska, Emilia: Maria Kwiecińska, Czas: Dionizy Feliksiewicz, Florycel: Franciszek Wysocki, Autolik: Michał Wojdałowicz, Perdita: Felicja Stachanowiczówna, za: Got, Jerzy (oprac.): *Teatr krakowski pod dyktando Adama Skorupki i Stanisława Koźmiana 1865-1885 repertuar*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich / Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław – Warszawa – Kraków 1962, s. 319. Imiona aktorów za: *Słownik Biograficzny Teatru Polskiego 1765 - 1965*, t. 1, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973.

³ Ehrenberg, Kazimierz: *Pierwsze przedstawienie Wyspiańskiego*, „Kurjer Poranny – Niedzielnny Dodatek Ilustrowany”, Nr. 322, Warszawa 20 XI 1927 roku, s. 2. Podobnie wygląd Stasia z czasu ok. roku 1883 zapamiętał Lucjan Rydel.

[...] dość drobny, błądy chłopczyzna z twarzą łagodną jak dziewczynka, z bujną czupryną nad białym czołem, spod którego patrzyły na świat głębokie siwe oczy [...]. Rydel, Lucjan: *Z osobistych wspomnień o Stanisławie Wyspiańskim*, w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, zebrał, opracował i komentarzem opatrzył Leon Płoszewski, t.1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971, s. 195.

Do zdjęcia klasy szkolnej wykonanej w roku 1878 ustawili się m. in. Stanisław Estreicher, Józef Mehoffer, Henryk Opieński.

Na fotografii tej w drugim rzędzie chłopców stoi z rozwichrzoną czupryną, z namarszczonym czołem, wsparty pod bok ruchem pełnym gracji, w rozpiętym jasnogrnatowym płaszczku – przyszedł autor *Wesela*. Estreicher, Stanisław: *Lata szkolne Stanisława Wyspiańskiego*, „Przegląd Współczesny”, wydawca: Stanisław Badeni, rok XI, t. XLIII, październik – grudzień 1932, s. 291.

⁴ Ehrenberg, Kazimierz: *Pierwsze przedstawienie Wyspiańskiego*, op. cit., s. 2. Można domniemywać, że tłumacz razem z rodziną zaproszony został na premierę widowiska.

⁵ Z dalszego toku opowieści Kazimierza Ehrenberga można wysnuć przypuszczenie, że był to czas bliższy roku 1881, niż roku pierwszej jego wizyty w teatrze.

⁶ Ehrenberg, Kazimierz: *Pierwsze przedstawienie Wyspiańskiego*, op. cit., s. 2. Być może teatr papierowy stał na wystawie księgarni w kamienicy Pod Murzynami na rogu ul. Floriańskiej i Placu Mariackiego.

Od 1870 r. mieściła się tu księgarnia Józefa Czecha wydająca między innymi słynny *Kalendarz Krakowski*. Komorowski, Waldemar / Sudacka, Aldona: *Rynek Główny w Krakowie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo, Wrocław – Warszawa – Kraków 2008, s. 348.

Scena z papieru mogła też stać na wystawie sklepowej w kamienicy Pod Konikiem (Rynek Główny 39), jeśli w roku 1880 sprzedawano tam materiały piśmienne, co nie jest pewne.

Do czasu połączenia w 1883 r. z kamienicą nr 40 na parterze znajdował się sklep towarów korzennych i skład papirniczy firmy Fischer. Komorowski, Waldemar / Sudacka, Aldona: *Rynek Główny w Krakowie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo, Wrocław – Warszawa – Kraków 2008, s. 330.

Jest możliwym, że Kazimierz Ehrenberg właśnie ten sklep miał na myśli. Mieścił się on na linii A – B, choć bliżej ul. Św. Jana niż ul. Floriańskiej. W grę mogłyby wchodzić jeszcze dwa sklepy, oba niestety nie z linii A – B.

[...] na rogu Szewskiej i Rynku Głównego znajdował się wówczas sklep Wilhelma Fenza, w którym oprócz artykułów perfumeryjnych można było nabyć zabawki, wachlarze, tapety. Płoszewski, Leon: (przypis w:) *Ze wspomnień o Wyspiańskim*, w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, zebrał, opracował i komentarzem opatrzył Leon

Nie można wykluczyć, że i w tym sklepie (ul. Szewska 1) mały Kazimierz Ehrenberg mógł dojrzeć teatr papierowy. Jeszcze jedna uwaga na marginesie: Janina Wiercińska nie powołując się na źródła podała w swym artykule o teatrach papierowych, że ich rozprowadzanie, sprzedaż „nie była to domena handlu zabawkami”. Wiercińska, Janina: *Papierowy świat teatru*, „Pamiętnik Teatralny”, z. 1-2 1993, s. 98. We wspomnieniu Kazimierza Ehrenberga mowa jest o wizycie w sklepie z zabawkami, także katalogi handlu zabawkami (przywołane w dalszej części pracy) z XIX wieku oferują „teatry dziecięce”.

⁷ Ehrenberg, Kazimierz: *Pierwsze przedstawienie Wyspiańskiego*, „Kurjer Poranny – Niedzielnny Dodatek Ilustrowany”, Nr. 322, Warszawa 20 XI 1927 roku, s. 2. Koło pań w Krakowie wezwało ok. 25 lat później do kupowania jedynie zabawek „krajowych”.

Pełno po sklepach [...] niemieckich arkuszy do wyklejania. Jakieś cudze, brzydkie zamki, kościoły, młyny i chaty, a wszędzie napis niemiecki i za każdy arkusik taki idzie cent z Polski do Niemiec – z Polski biednej do Niemiec bogatych. Czyż nie lepiej kupować [...] polskie obrazki do sklejanania? *Precz z niemieckimi zabawkami*, „Nowiny” 1903, nr 167.

Osoba pisząca w „Nowinach” podała, iż „obrazki gmachów krakowskich z opisami (wycinankami) oraz wojsko Kościuszkowskie”

[...] nabywać można w składach: J. F. Fischera, Linia A-B; Taufelda, ul. Szewska; Frista, ul. Floryańska [...]. *Precz z niemieckimi zabawkami*, „Nowiny” 1903, nr 167.

Nie można wykluczyć, że 20 lat wcześniej, kiedy nie było jeszcze „zabawek krajowych” w dostatecznej ilości, w tych samych sklepach sprzedawano nie tylko „pruskich żołnierzy”, ale i arkusze teatrów papierowych „z niemieckimi napisami”. Za pomoc w dostępie do „Nowin” autor dziękuje serdecznie pani Justynie Hołody z Biblioteki Wojewódzkiej w Zielonej Górze.

⁸ Stevenson, Robert Louis: *A Penny Plains and Twopence Coloured*, Przełożyła Krystyna Rabińska, cyt. za: Aneks do artykułu: Wiercińska, Janina: *Papierowy świat teatru*, „Pamiętnik Teatralny”, z. 1-2 1993, s. 122. Autor przywrócił w cytacie oryginalny tytuł kupionych arkuszy graficznych do sztuki *The Miller and His Men* (autor: Isaac Pocock (1762-1835)). W wypadku arkuszy do drugiego utworu podał tytuł polskiego tłumaczenia powieści *Czerwony korsarz* (autor: James Fenimore Cooper (1789-1851)).

⁹ Ehrenberg, Kazimierz: *Pierwsze przedstawienie Wyspiańskiego*, „Kurjer Poranny – Niedzielnny Dodatek Ilustrowany”, Nr. 322, Warszawa 20 XI 1927 roku, s. 2. Matką Kazimierza była Emilia z Pancerów (1827-1885), literatka. Por. *Polski słownik biograficzny*, T. VI, Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, z zasiłku Prezydium Rady Ministrów i Wydziału Nauki Ministerstwa Oświaty, Kraków 1948, s. 207.

¹⁰ Julia z Waligórskich Pancerowa (? – 1888)

wdowa po profesorze szkoły artyleryjskiej Królestwa Kongresowego, inżynierze Feliksie Pancerze, twórcy Zjazdu warszawskiego, pamiętająca jeszcze czasy Księcia Józefa, od wielu lat przykuta do fotela skutkiem paraliżu nóg. Ehrenberg, Kazimierz: *Pierwsze przedstawienie Wyspiańskiego*, „Kurjer Poranny – Niedzielnny Dodatek Ilustrowany”, Nr. 322, Warszawa 20 XI 1927 roku, s. 2.

¹¹ W liście do Lucjana Rydla z 15 grudnia 1894 roku Stanisław Wyspiański napisał:

Panna Julia Ehrenberg umarła – byłem na pogrzebie, piękny był – pd wieczór, pod śniegiem cmentarz wyglądał uroczo... Wyspiański, Stanisław: *Listy zebrane*, II *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, Część 1 – Listy i Notatnik z podróży, Teksty listów opracowali Leon Płoszewski i Maria Rydlowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 267.

Pogrzeb Julii Ehrenberg odbył się 10 grudnia 1894 roku.

¹² Ehrenberg, Kazimierz: *Pierwsze przedstawienie Wyspiańskiego*, „Kurjer Poranny – Niedzielnny Dodatek Ilustrowany”, Nr. 322, Warszawa 20 XI 1927 roku, s. 3. Kazimierz

Ehrenberg miał kłopot – podobnie jak wielu rodaków w XXI wieku – z rozróżnieniem kulisa i kulisy. Na marginesie: zachowanie osobliwości językowych w cytatach wydaje się autorowi słusznym, godnym i sprawiedliwym.

¹³ Informacje o tekście do *Hamleta* spreparowanym dla teatru papierowego por. Mich, Zbigniew: *Laurence Olivier w teatrze z papieru*, w: *Teatr wobec filmu. Film wobec teatru*, pod red. Ewy Partygi i Grzegorza Nadgrodkiewicza, Oficyna Wydawnicza Errata Warszawa 2015, s. 139 – 158. Arkuszy graficzny z figurami *Opowieści zimowej* wydał M. Trentsensky. W Wielkiej Brytanii litografia była rozprowadzana z angielskim napisami przez firmę agenta: Joseph Meyers & Co. Kostiumy postaci oparto o popularną wtedy (1856 r.) inscenizację Charlesa Keana (1811 – 1868) wystawioną w Princess's Theatre w Londynie. *The Winter's Tale* w brytyjskim wydaniu dla teatrów papierowych zaopatrzone w napis: *Published by the kind permission of Charles Kean, Esq.* Por. Garde Georg: *Theatergeschichte im Spiegel der Kindertheater; Eine Studie in populärer Grafik*, Borgens Forlag Copenhagen 1971, s. 86 - 87

¹⁴ Ehrenberg, Kazimierz: *Pierwsze przedstawienie Wyspiańskiego*, „Kurjer Poranny – Niedzielnny Dodatek Ilustrowany”, Nr. 322, Warszawa 20 XI 1927 roku, s. 2.

¹⁵ Więcej informacja o Józefie Bendorffie: Przybyłko-Walczakowa, Zofia: *Bendorff Józef, Słownik pracowników książki polskiej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Łódź 1972, s. 56.

¹⁶ Estreicher, Karol: *Bibliografia polska*, seria I, t. IV, s. 545 wymienia: „Teatra dla dzieci, zeszyt I – XXI, Kraków, nakład i druk J. Bendorffa, 1865, w 16ce”. Brakuje tytułu zeszytu XVI, który prawdopodobnie nie ukazał się.

¹⁷ Estreicherówna, Maria: *Życie towarzyskie i obyczajowe Krakowa w latach 1848 – 1863*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968, s. 16.

Winiarnia i sklep korzenny Edwarda Fuchsa mieściły się od roku 1842 na parterze kamienicy Pod Jaszczurką (mylnie zwanej Pod Jaszczurami, Rynek Gł. 8). Por. Komorowski, Waldemar / Sudacka, Aldona: *Rynek Główny w Krakowie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo, Wrocław – Warszawa – Kraków 2008, s. 270.

¹⁸ Nie tylko „plotka o *Weselu*” miała i ma się dobrze. Kraków był w drugiej połowie XIX wieku miastem małym.

Od jednej z przyjaciółek pani Stankiewiczowej można było się dowiedzieć, że ciotka poety [Stanisława Wyspiańskiego – Z. M.] była niegdyś narzeczoną sławnego malarza, Aleksandra Kotsisa [...]. Dürr-Durski, Jan / Durski, Stefan: *Wyspiański, jak się o nim nie mówi*, „Przegląd Humanistyczny” 1969, nr 6, s. 51.

¹⁹ Studzińska-Kubalska, Beata: *Franciszek Wyspiański*, Katalog wystawy *Franciszek Wyspiański krakowski rzeźbiarz*, Dom Józefa Mehoffera Oddział Muzeum Narodowego w Krakowie, 28.11.2017 – 30.07.2018, s. 2.

W [...] przedpowstaniowym okresie [Jan Kanty Turski – Z. M.] należał do grona młodych intelektualistów, spotykających się w pracowni Parysa Filippiego. [...] Wtedy też musiał poznać pannę Lidię Filippi, którą wkrótce poślubił. Grodziska, Karolina: *Jan Kanty Turski, Wspomnienie*, „Gazeta Wyborcza” 1999, nr 183 (7 – 8 VIII), Dodatek „Gazeta w Krakowie”, s. 6.

²⁰ Spis ludności z roku 1869 wykazywał blisko 50 tysięcy mieszkańców. „Średni roczny przyrost mieszkańców miasta nie osiągał jednego tysiąca”. Można zatem przyjąć, że w roku 1877 mieszkało w Krakowie ok. 57 – 58 tysięcy osób. Por. Jabłoński, Zbigniew: *Teatr krakowski w latach 1865 – 1893*, w: *Teatr polski od 1863 roku do schyłku XIX wieku*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982, s. 424.

²¹ Studzińska-Kubalska, Beata: *Franciszek Wyspiański*, Katalog wystawy *Franciszek Wyspiański krakowski rzeźbiarz*, Dom Józefa Mehoffera Oddział Muzeum Narodowego w Krakowie, 28.11.2017 – 30.07.2018, s. 4.

²² Przyjaciele Jana Turskiego przyczynili się do ufundowania nagrobka na Cmentarzu Rakowickim z inskrypcją:

Jan Kanty Turski / gorliwy pracownik / na niwie literatury ojczystej / po przykrej walce z losem / spoczął tu d. 7 czerwca 1870 r. / w 37 roku życia. / Przyjaciele i znajomi / zmarłego wraz z żoną jego / pomnik ten postawili / ku uczczeniu jego pamięci / i proszą przechodniów / o pobożne westchnienie / za spokój jego duszy. Za: Grodziska, Karolina: *Jan Kanty Turski, Wspomnienie*, „Gazeta Wyborcza” 1999, nr 183 (7 – 8 VIII), Dodatek „Gazeta w Krakowie”, s. 6.

²³ Ehrenberg, Kazimierz: *Pierwsze przedstawienie Wyspiańskiego*, „Kurjer Poranny – Niedzielnny Dodatek Ilustrowany”, Nr. 322, Warszawa 20 XI 1927 roku, s. 3. W pudełku z figurami do *Hugenotów* mogły znajdować się na przykład osóbkki drukowane już od lat czterdziestych XIX wieku na arkuszach graficznych przez różnych wydawców. Były to m. in. firmy: Thomas Driendl (arkusz z numerem 129), Gustav Kühn (arkusz z numerem 1915), Joseph Scholz (arkusze z numerami 49 albo 29 i 69), G. N. Renner & Co (arkusze z numerami 795 i 807), F. G. Schulz (arkusz z numerem 133), Oehmigke & Riemschneider (arkusze z numerami 3117 i 7045), F. C. Wentzel (arkusz z numerem 433), Imagerie Pellerin (arkusz z numerem 1494). Za: Reuter, Christian: *Bilderbogen für Papiertheater von Thomas Driendl, München*, [in:] Vanja Konrad / Lorenz, Detlef / Milano, Alberto / Nagy, Sigrid (Hrsg.): *Arbeitskreis Bild Druck Papier Tagungsband Épinal 2011*, Waxmann, Münster / New York / München / Berlin 2012, s. 188.

²⁴ Pasja teatralna siostry Kazimierza Ehrenberga prócz prac przy teatrze papierowym znajdowała też ujście w widowiskach amatorskich. W roku 1889 urządzono przedstawienie dobroczynne w sali reductowej Starego Teatru. Dawano komedię *Édouarda Paillerona Nieśmiały*. Reżyserował Leon Stępowski. W roli tytułowej wystąpił Stanisław Wyspiański.

Panna Julja Ehrenberg, siostra późniejszego publicysty, grała rolę matki [...]. Estreicher, Stanisław: *Stanisław Wyspiański jako aktor*, w wyd. zbior.; *Wyspiańskiemu – Teatr Krakowski*, Kraków 1932, s. 34, <http://dlibra.umcs.lublin.pl/dlibra/docmetadata?id=13527&from=publication>, [dostęp: 2018 - 11-10].

²⁵ Rocznik Stanisława Wyspiańskiego odpytywano na ustnym egzaminie maturalnym z języka niemieckiego z *Dziewicy Orleańskiej*. Por. Śliwińska, Monika: *Wyspiański Dopóki starczy życia*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2017, s. 48. Można więc z niejakim prawdopodobieństwem domniemywać, iż rocznik następny, do którego należał Kazimierz Ehrenberg mógł otrzymać pytania ze *Zbójców* albo też z obu dram.

²⁶ Wiercińska, Janina: *Papierowy świat teatru*, „Pamiętnik Teatralny”, z. 1-2 1993, s. 116.

²⁷ Oto podany przez Karola Estreichera (1827-1908) spis tekstów dla teatrów papierowych wydawanych w roku 1865 przez Józefa Bendorffa:

Turek w Genui, dramat w 2.a. (Tytuł główny: Teatra dla dzieci **Zeszyt I**), Kraków, druk Bendorffa, 1865, w 16ce, str. 25.

Don Żuan, czyli Gość kamienny, dramat w 2 aktach (dla dzieci), **Zeszyt II**, Kraków, nakład drukarni J. Bendorffa, 1865, w 16ce, str. 25.

Kupiec wenecki, dramat w 3 aktach (dla dzieci), **Zeszyt III**, Kraków, nakład drukarni J. Bendorffa, 1865, w 16ce, str. 32.

Don Karlos, tragedia w 3 aktach, dla dzieci. Przekład ... , **Zeszyt IV**, Kraków, nakład drukarni J. Bendorffa, 1865, w 16ce, str. 30.

Szopka krakowska, **Zeszyt V**, Kraków, nakład drukarni J. Bendorffa, 1865, w 16ce, str. 32.

Cud, czyli Krakowiaczy i Górale, dramat ludowy w 2 aktach, podług Bogusławskiego, **Zeszyt VI**, Kraków, Bendorff, 1865, w 16ce, str. 38.

Zbójcy, tragedia w 3 aktach z Szyllera (dla dzieci), Kraków, nakład drukarni J. Bendorffa, 1865, w 16ce, str. 25.

Hamlet, tragedia w 3 aktach z Szyllera (tak), **Zeszyt VIII**, Kraków, Bendorff, 1865, w 16ce, str. 30.

Fiesko, tragedia w 3 aktach, **Zeszyt IX**, Kraków, nakład i druk J. Bendorffa, 1865, w 16ce, str. 40.

Czapeczka czarodziejska Fausta, komedyjka w 1 akcie, **Zeszyt X**, Kraków, nakład i druk Józefa Bendorffa, 1865, w 16ce, str. 46.

Dziewica orleańska, tragedia w 3 aktach, **Zeszyt XI**, Kraków, J. Bendorff, 1865, w 16ce, str. 33.

Zysk na giełdzie, czyli jak przyszło, tak poszło, Obrazek dramatyczny w 5 odsłonach, **Zeszyt XII**, Kraków, J. Bendorff, 1865, w 16ce, str. 33.

Marya Stuard, tragedia w 3 aktach, **Zeszyt XIII**, (Teatr dla dzieci), Kraków, Bendorff, 1865, w 16ce, str. 35.

Kochany wujaszek, komedia w 1 akcie, **Zeszyt XIV**, Kraków, nakład i druk J. Bendorffa, 1865, w 16ce, str. 21.

Dobosz, rozójnik karpacki, Obrazek dramatyczny w 3 aktach, **Zeszyt XV**, Kraków, J. Bendorff, 1865, w 16ce, str. 19.

Zeszyt XVI - brak

Skąpiec podejrzliwy, Komedyjka w 1 akcie, **Zeszyt XVII** [w bibliografii Karola Estreichera podano omyłkowo: Zeszyt XVIII – Z. M.], Kraków, J. Bendorff, 1865, w 16ce, str. 25.

Astolf, Król duchów alpejskich, Bajeczka czarodziejska w 3 aktach, (Teatra dla dzieci), **Zeszyt XVIII**, Kraków, nakład i druk J. Bendorffa, 1865, w 16ce, str. 27.

Pałasz drewniany, komedyjka w 1 akcie, **Zeszyt XIX**, Kraków, J. Bendorff, 1865, w 16ce, str. 42.

Cyk, cak, cyk, czyli Kto siędzie jeszcze do stołu, Komedyjka w 1 akcie, **Zeszyt XX**, Kraków, J. Bendorff, 1865, w 16ce, str. 29.

Cesarz rudobrody, Bajeczka czarodziejska w 2 aktach, **Zeszyt XXI**, Kraków, J. Bendorff, 1865, w 16ce, str. 24.

Estreicher, Karol: *Bibliografia polska XIX stulecia*, Wydanie Akademii Umiejętności, staraniem Komisji bibliograficznej, Czcionkami drukarni c. k. Uniwersytetu Jagiellońskiego pod zarządem Ignacego Stelcia, Kraków 1878, seria I, t. IV, s. 544 – 546. Synowie Karola Estreichera odnieśli się w swej publikacji do Zeszytu V cyklu.

[...] Anczyc ogłosił ów tekst [szopki krakowskiej spisany około roku 1848 przez Karola Estreichera – Z. M.] drukiem w „Tygodniku ilustrowanym” w roku 1862, [...]. Prawdopodobnie [...] przedrukiem z „Tygodnika” było wydanie „Szopki” przez J. K. Turskiego w roku 1865, jako piąty zeszyt „Teatrów dla dzieci”. *Szopka krakowska*, spisał, objaśnił i opracował Dr Jan Krupski (pseudonim Stanisława i Tadeusza Estreicherów), Biblioteka Krakowska nr 24, w Krakowie, czcionkami drukarni »Czasu«, Nakładem Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, 1904, s. 8 – 9.

²⁸ Ehrenberg, Kazimierz: *Pierwsze przedstawienie Wyspiańskiego*, „Kurjer Poranny – Niedzielny Dodatek Ilustrowany”, Nr. 322, Warszawa 20 XI 1927 roku, s. 2. Ojciec Kazia Rozwadowskiego

Władysław Rozwadowski, dzierżawca majątku w Podchybiu, był profesorem technologii mechanicznej i rysunków maszyn w Instytucie Technicznym (od r. 1883 Akademii Przemysłowo-Technicznej) w Krakowie. Przyjaźnił się z wujostwem Stankiewiczami. Zmarł w r. 1893. Wyspiański, Stanisław: *Listy zebrane*, t. 1: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego*, Część 2 – Dodatek krytyczny, Napisała Maria Rydlowa z wykorzystaniem materiałów Leona Płoszewskiego i Jana Dürra-Durskiego, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994, s. 70.

Nekrolog Władysława Rozwadowskiego ukazał się w „Czasopiśmie Towarzystwa Technicznego Krakowskiego” rocznik VII, Kraków 1893, s. 44. Do informacji tej autor dotarł dzięki wydatnej pomocy pana Jarosława Głuszka z Biblioteki Wojewódzkiej w Zielonej Górze, za co niech zechce on przyjąć serdeczne podziękowania. Stanisław Wyspiański spędził we dworze w Podchybiu część wakacji w roku 1888.

²⁹ Ehrenberg, Kazimierz: *Pierwsze przedstawienie Wyspiańskiego*, „Kurjer Poranny – Niedzielny Dodatek Ilustrowany”, Nr. 322, Warszawa 20 XI 1927 roku, s. 2. Stanisław Wyspiański miał wtedy dwanaście lat.

Z Ehrenbergiem Wyspiański znał się od dziecka [...]. Taki zapis umieścił Stanisław Estreicher w jednym ze wspomnień o Wyspiańskim. Estreicher, Stanisław: *Lata szkolne Stanisława Wyspiańskiego*, „Przegląd Współczesny”, wydawca: Stanisław Badeni, rok XI, t. XLIII, październik – grudzień 1932, s. 305.

„Od dziecka” to wyrażenie dość nieprecyzyjne. Za tym, iż rzeczywiście poznali się dopiero w roku 1881 przemawia informacja ze wspomnienia Ehrenberga, wedle której Staś z ojcem żyli „w ubogiej pracowni na Pędzichowie”. Wspominający pewnie nie

wiedział, że Staś mieszkał z ojcem, stryjenką i babcią do jesieni roku 1880 pod Wawelem. Wtedy na zawsze opuścił dom ojca przenosząc się do wujostwa Stankiewiczów. W roku szkolnym 1880 / 1881 Staś był uczniem drugiej klasy gimnazjalnej. Joanna Stankiewiczowa, ciotka i chrzestna matka chłopca

Mając własne mieszkanie przy ul. Kopernika 1 przyjęła na wychowanie w jesieni 1880 roku jedenastoletniego Stasia Wyspiańskiego. Waškowski, Antoni: *Znajomi z tamtych czasów*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1960, s. 11. Czas przenosin Stasia Wyspiańskiego do Stankiewiczów zapamiętała również i uściśliła jego siostra cioteczna Maria Waškowska-Kreinerowa. Por. Wyspiański, Stanisław: *Dzieła zebrane*, T. 16, *Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, Vol. 1, 1869-1890 / oprac. Maria Stokowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971, s. 30 – 31.

A Franciszek Wyspiański w Domu Długosza

[...] mieszkał co najmniej do września 1884 roku. Śliwińska, Monika: *Wyspiański Dopóki starczy życia*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2017, s. 34.

Zatem syn z ojcem nie mieszkali „w ubogiej pracowni na Pędzichowie“, z czego wynika, że syn Gustawa Ehrenberga nie był, jak inny wcześniej poznani koledzy Stasia, w pracowni i na podwórku domu przy Wawelu. Kazio Ehrenberg i starszy o rok Staś uczęszczali do Gimnazjum Św. Anny. Wedle wspomnianego, idąc do szkoły, Staś zachodził po Kazia.

Nie wiem już, czy propozycja, aby Staś idąc do szkoły, wstępował po mnie, wyszła od moich rodziców czy też od jego ojca, dość, że odtąd przez pewien czas [...] nie wychodziłem do szkoły dopóty, dopóki nie przyszedł po mnie Staś. Ehrenberg, Kazimierz: *Pierwsze przedstawienie Wyspiańskiego*, „Kurjer Poranny – Niedzielnny Dodatek Ilustrowany“, Nr. 322, Warszawa 20 XI 1927 roku, s. 2.

Także ten fragment wspomnienia budzi wątpliwości. Wprawdzie jest mało prawdopodobne, by Staś nadkładając sporo drogi, idąc z ulicy Kopernika, oddalając się od celu, zachodził w roku 1881 po Kazia mieszkającego przy ulicy Długiej, ale nie można tego wykluczyć. Państwo Stankiewiczowie wraz z podopiecznym w dwa lata później przenieśli się z ulicy Kopernika na Zacisze 2.

Stankiewiczowie zajmowali mieszkanie na drugim piętrze składające się z trzech pokoi i kuchni. Na podwórzu budynku znajdowała się studnia. Por. Śliwińska, Monika: *Wyspiański Dopóki starczy życia*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2017, s. 32.

Wstępowanie Stasia po kolegę w drodze z Zacisza do szkoły wydaje się bardziej prawdopodobne, niż krążenie po mieście, wiodące przez ulicę Mikołajską, Rynek Główny, Sławkowską aż do Długiej. Być może jednak Staś nadkładając drogi towarzyszył młodszakowi w chodzeniu do szkoły już w roku 1881. Ta kwestia pozostaje do wyjaśnienia przez badaczy następnych pokoleń dochodzących prawdy o kalendarium szkolnych lat Stanisława Wyspiańskiego.

³⁰ Kazimierz Ehrenberg w przypisie do swego artykułu zaznacza, iż Stasia mógł przyprowadzić nie ojciec, ale wuj Staszewicz, ale jako dziecko był przekonany, że Staś przyszedł ze swoim ojcem. Por. Ehrenberg, Kazimierz: *Pierwsze przedstawienie Wyspiańskiego*, „Kurjer Poranny – Niedzielnny Dodatek Ilustrowany“, Nr. 322, Warszawa 20 XI 1927 roku, s. 2 (przypis).

³¹ Ehrenberg, Kazimierz: *Pierwsze przedstawienie Wyspiańskiego*, „Kurjer Poranny – Niedzielnny Dodatek Ilustrowany“, Nr. 322, Warszawa 20 XI 1927 roku, s. 3.

³² Ehrenberg, Kazimierz: *Pierwsze przedstawienie Wyspiańskiego*, „Kurjer Poranny – Niedzielnny Dodatek Ilustrowany“, Nr. 322, Warszawa 20 XI 1927 roku, s. 3.

³³ Cyt. za: Rydlowa, Maria: *Przyjaźń Stanisława Wyspiańskiego i Józefa Mehoffera*, [w:] *Wyspiański, Stanisław: Listy zebrane*, t. 1: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego*, Część 2 – Dodatek krytyczny, Napisała Maria Rydlowa z wykorzystaniem materiałów Leona Płoszewskiego i Jana Dürra-Durskiego, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994, s. 55.

Nie był on [Stanisław Wyspiański – Z. M.] przyjacielem łatwym. Naprzód dlatego, że był jak mimoza wrażliwy: każdy sprzeciw, każda rada nie idąca po linii jego życzeń mroziła go i zniechęcała. Powtóre, mając sam wysokie (i słusznie) poczucie swojej wartości, był w stosunku do innych apodyktyczny i wymagający. [...] on dla samodzielnej osobowości u innych nie miał zrozumienia. Estreicher, Stanisław: *Lata szkolne Stanisława Wyspiańskiego*, „Przegląd Współczesny”, wydawca: Stanisław Badeni, rok XI, t. XLIII, październik – grudzień 1932, s. 310.

Jako młody mężczyzna Stanisław Wyspiański pisał w liście do Tadeusza Stryjeńskiego:

[...] nie myślę się nigdy do otoczenia stosować – nigdy, bo musiałbym udawać i udawać a udawać nie chcę – niech się otoczenie do mnie stosuje. Wyspiański, Stanisław: *Listy zebrane*, t. 1: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego*, Część 1 – Listy, Teksty listów opracowała Maria Rydlowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994, s. 251.

³⁴ Ehrenberg, Kazimierz: *Pierwsze przedstawienie Wyspiańskiego*, „Kurjer Poranny – Niedzielnny Dodatek Ilustrowany”, Nr. 322, Warszawa 20 XI 1927 roku, s. 3.

³⁵ Powiedzeniem tym wstawił się podczas prób do *Wesela* Sobiesław Bystrzyński grający rolę Gospodarza. Por. Śliwińska, Monika: *Wyspiański Dopóki starczy życia*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2017, s. 258.

³⁶ Ehrenberg, Kazimierz: *Pierwsze przedstawienie Wyspiańskiego*, „Kurjer Poranny – Niedzielnny Dodatek Ilustrowany”, Nr. 322, Warszawa 20 XI 1927 roku, s. 3.

³⁷ Ehrenberg, Kazimierz: *Pierwsze przedstawienie Wyspiańskiego*, „Kurjer Poranny – Niedzielnny Dodatek Ilustrowany”, Nr. 322, Warszawa 20 XI 1927 roku, s. 3.

³⁸ Estreicher, Stanisław: *Lata szkolne Stanisława Wyspiańskiego*, „Przegląd Współczesny”, wydawca: Stanisław Badeni, rok XI, t. XLIII, październik – grudzień 1932, s. 306.

³⁹ W przypisie do ostaniego zdania podano: Gustaw Ehrenberg, autor pieśni *Gdy naród do boju wystąpił z orężem*, był – jak wiadomo – synem cara, wychowanym w Warszawie i gorącym patriotą polskim. Świdarska, Alina: *Trwa, choć przeminęło (Kraków przed pierwszą wojną)*, [w:] *Kopiec wspomnień*, red. J. Gintel, Wydawnictwo Literackie, Kraków MCMLXIV, s. 316. Także na „piątkach” u Rydlów Wyspiański i Ehrenberg spotykali się. Por. Wyspiański, Stanisław: *Listy zebrane*, t. 1: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego*, Część 1 – Listy, Teksty listów opracowała Maria Rydlowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994, s. 106.

⁴⁰ Wyspiański, Stanisław: *Listy zebrane*, t. 1: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego*, Część 1 – Listy, Teksty listów opracowała Maria Rydlowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994, s. 126 - 127.

⁴¹ Por. Wyspiański, Stanisław: *Listy zebrane*, t. 2: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, Część 2 – Dodatek krytyczny, Napisali Leon Płoszewski i Maria Rydlowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 106.

⁴² Wyspiański, Stanisław: *Listy zebrane*, t. 2: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, Część 1 – Listy i Notatnik z podróży, Teksty listów opracowali Leon Płoszewski i Maria Rydlowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 246.

⁴³ Ehrenberg, Kazimierz: *Pierwsze przedstawienie Wyspiańskiego*, „Kurjer Poranny – Niedzielnny Dodatek Ilustrowany”, Nr. 322, Warszawa 20 XI 1927 roku, s. 3.

⁴⁴ Jeśli dać wiarę wspomnieniom Kazimierza Ehrenberga.

⁴⁵ Ciekawy znajdzie tę opinię w liście wysłanym z Paryża, datowanym na 8 kwietnia 1894 roku. Wyspiański, Stanisław: *Listy zebrane*, t. 1: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego*, Część 1 – Listy, Teksty listów opracowała Maria Rydlowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994, s. 179.

⁴⁶ Łabuda, Wincenty: *Z dzieciństwa Stanisława Wyspiańskiego*, w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, zebrał, opracował, i komentarzem opatrzył Leon Płoszewski, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971, s. 106.

⁴⁷ M. in. Stanisław Estreicher i Henryk Opieński:

Już wówczas [w okresie chodzenia do „szkoły św. Larysza” – Z. M.] najulubieńszym miejscem jego spacerów był Wawel, u którego stóp ojciec jego mieszkał i miał pracownię. Estreicher, Stanisław: *Lata szkolne Stanisława Wyspiańskiego*, „Przegląd Współczesny”, wydawca: Stanisław Badeni, rok XI, t. XLIII, październik – grudzień 1932, s. 293.

Stasia Wyspiańskiego, który od dzieciństwa obcował z atmosferą Wawelu, Smocznej Jamy, Wisły i rzeźbiarskiej pracowni uważaliśmy trochę za fantastę... Opieński, Henryk: *Młodość Wyspiańskiego*, „Literatura i Sztuka”, Warszawa 8 grudnia 1907, nr 21 (30), dodatek do nr 367 „Nowej Gazety”, s. 4.

⁴⁸ Nie jest też całkiem nieprawdopodobne, że któraś z ciotek w stosownym czasie kupiła Stasiowi broszurę *Szopka krakowska* Jana Turskiego, piątą zeszyt z cyklu *Teatra dla dzieci*.

⁴⁹ Pierwsza część Grand Tour Stanisława Wyspiańskiego odbyła się w roku 1890. Do Krakowa wrócił we wrześniu.

Jedno obecnie rozumiem, że rzeczywiście tego rodzaju podróże wielce są pożyteczne i rozumiem, że gdybym był odwlekał i nie wybierał się w tym roku, straciłbym wiele; bo i cóż są wrażenie [sic – Z. M.] późniejsze – najprzyjemniej się przypatrywać wszystkiemu, kiedy się jest w moim wieku. List Stanisława Wyspiańskiego do Tadeusza Stryjeńskiego z 19 września 1890 roku, [w:] Wyspiański, Stanisław: *Listy zebrane*, t. 1: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego*, Część 1 – Listy, Teksty listów opracowała Maria Rydlowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994, s. 314.

⁵⁰ Wyspiański, Stanisław: *Wyzwolenie*, Akt 1, sc. 12, <https://literat.ug.edu.pl/wyzwol/0001.htm> [dostęp: 2018-11-01].

⁵¹ Zenon Parvi był tylko o niecały miesiąc starszy od Stanisława Wyspiańskiego. Należy tu przypomnieć, że w ciągu roku 1879 (prawdopodobnie latem) Staś z kuzynem wybrali się za miasto, by zbierać kwiaty.

W rok później, pamiętam, zbudował [Stanisław Wyspiański – Z. M.] na Święta Bożego Narodzenia własnoręcznie, bez wszelkiej pomocy ogromnych rozmiarów szopkę. [...] Nie z kartonów wyciętą stajenkę Betlejemską ani o cerkiewnych kształtach szopkę spod Panny Marii. Szopka zbudowana przez niego była to Szopka-Wawel, Szopka-Panteon. Parvi, Zenon: *Ze wspomnień o Wyspiańskim*, w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, zebrał, opracował, i komentarzem opatrzył Leon Płoszewski, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971, s. 29.

Według Wincentego Łabudy szopka powstała pod koniec roku 1878, wedle Zenona Parwiego „rok później”. Oglądając szopkę nauczyciel był dorosły, ale i to nie musi wykluczać błędu w datowaniu. Był korepetytorem Stasia w „szkole ćwiczeń”, a tę Wyspiański ukończył późną wiosną roku 1879. Szopka musiała więc powstać wcześniej. Być może Staś wykonał dwie szopki: pierwszą przed Bożym Narodzeniem 1878 i drugą przed Bożym Narodzeniem 1879. Sprawa nie jest rozstrzygnięta, acz – gdyby była tylko jedna szopka, trzeba ją przypisać do roku 1878.

⁵² Zajmujący się, podobnie jak Stanisław Wyspiański, malarstwem i pisaniem, a pochodzący z Saksoni Wilhelm von Kugelgen (1802 – 1867), jako dziesięcioletek nie zbudował wprawdzie własnej szopki, bo wychowywał się w rodzinie ewangelików, ale wiosną roku 1813 (co było już wcześniej omówione) oglądał – będąc pierwszy raz w teatrze – widowisko marionetkowe według jednego z epizodów pojawiających się w wielu szopkach na Boże Narodzenie: Mord Niewiniątek. Chłopiec był przedstawieniem tak zafascynowany, iż wspólnie z rodzeństwem zbudował w domu teatr papierowy. Wycięte zostały figury na czele z Herodem i zdarzenia Mordu Niewiniątek odtwarzane były po wielokroć na miniaturowej scenie. Na marginesie warto przypomnieć, że epizod ten chętnie był prezentowany w szopkach sycylijskich.

⁵³ Cyt. za: *Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, opracowała Maria Stokowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 366. Por. też: Płoszewski, Leon: *Życiorys «Legendy» Wyspiańskiego*, w: *Księga ku czci St. Pigonia*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, seria: *Prace Komisji Historyczno Literackiej*, Kraków 1961, s. 516. Do wystawienia *Legendy* w grudniu roku 1897 na teatrze krakowskim nie doszło.

⁵⁴ Jak choćby, dla przykładu, taka niecisłość:

Wyspiański od czasu śmierci matki (1875) nie mieszkał u ojca, lecz u swoich wujostwa, ale często ojca odwiedzał. Estreicher, Stanisław: *Lata szkolne Stanisława Wyspiańskiego*, „Przegląd Współczesny”, wydawca: Stanisław Badeni, rok XI, t. XLIII, październik – grudzień 1932, s. 293.

⁵⁵

Po czterech latach szkoły Larysza przyszły czasy Gimnazjum Św. Anny. Centrum naszych koleżeńskich zebrań była Biblioteka Jagiellońska; w niedzielę po południu schodziło się do Estreichera, a potem krętymi wewnętrznymi schodami do biblioteki, której ponurą, uroczystą ciszę zakłócały na parę godzin nasze bitwy, hałasy i gonitwy. [...] Skończyły się wówczas dla Wyspiańskiego czasy Długoszowego domu: spod opieki ojca, chorego, dostał się w czule i troskliwe ręce wujostwa Stankiewiczów. Zaczął nas wtedy zajmować teatr; niedzielne bitwy zamieniły się na przedstawienia teatralne lub czytanie. Zdobyliśmy się nawet na wykonanie całego aktu z *Kiejstuta* Asnyka, we wspólnych, z tektury i srebrnego papieru przez Wyspiańskiego i Mehoffera poklejonych zbrojach. A potem zaczęło się pełne zapału chodzenie do teatru: występy Modrzejewskiej, Franciszek Moor Królikowskiego, pierwsze debiuty Solskiego, Frenkla, Horsztyński z Rychterem i Hoffmannową – cała wykwinna kultura sceny Koźmiana, w zewnątrznie biednym, odrapany „starym” teatrze – urabiała nasz smak artystyczny, żłobiła w duszy niezatarte wrażenia. Opieński, Henryk: *Młodość Wyspiańskiego*, „Literatura i Sztuka”, Warszawa 8 grudnia 1907, nr 21 (30), dodatek do nr 367 „Nowej Gazety”.

⁵⁶ Rozmowy z Wyspiańskim, Mehofferem, Opieńskim (być może w wyższych klasach gimnazjalnych) tak wspominał Stanisław Estreicher:

[...] wieczorem rozmawiało się najswobodniej i najżywiej. Miłe to były rozmowy! O przeczytanych książkach, o zjawiskach z życia artystycznego, o teatrze, o wielkich poetach i malarzach, o zadaniach i istocie sztuki, o teraźniejszości narodu, ale i o planach własnych na przyszłość. Estreicher, Stanisław: *Lata szkolne Stanisława Wyspiańskiego*, „Przegląd Współczesny”, wydawca: Stanisław Badeni, rok XI, t. XLIII, październik – grudzień 1932, s. 304.

⁵⁷ Estreicher, Stanisław: *Lata szkolne Stanisława Wyspiańskiego*, „Przegląd Współczesny”, wydawca: Stanisław Badeni, rok XI, t. XLIII, październik – grudzień 1932, s. 296.

⁵⁸ Stankiewiczowa, Janina: *Krótkie notatki, jakie zebrałam z pobytu, wychowania i wykształcenia Stanisława Wyspiańskiego w naszym domu od 1874 r.*, cyt. za: Wyspiański, Stanisław: *Dzieła zebrane*, t. 16, vol. I, *Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego 1869 – 1890*, opracowała Maria Stokowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 39.

⁵⁹ Notatka Wł. Żuławskiego z opowiadań J. Stankiewiczowej, w: Wyspiański, Stanisław: *Listy zebrane*, t. 2: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, Część 2 – Dodatek krytyczny, Napisali Leon Płoszewski i Maria Rydlowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 63.

⁶⁰ Wyspiański, Stanisław: *Listy zebrane*, II *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, Część 1 – Listy i Notatnik z podróży, Teksty listów opracowali Leon Płoszewski i Maria Rydlowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 125.

⁶¹ Stanisław Estreicher datował to widowisko na rok szkolny 1882 / 1883, kiedy chłopcy byli w czwartej gimnazjalnej. Por. Estreicher, Stanisław: *Stanisław Wyspiański jako aktor*, w wyd. zbior.; *Wyspiańskiemu – Teatr Krakowski*, Kraków 1932, s. 32, <http://dlibra.umcs.lublin.pl/dlibra/docmetadata?id=13527&from=publication>, [dostęp:

Na pierwsze premiery do Teatru Miejskiego Wyspiański chodził ze Stankiewiczami. Czasem po kilka razy na tę samą sztukę. Od kilku lat już tego nie robi. Każdej soboty z Estreicherem, Mehofferem, Opieńskim i Rydlem oklaskuje aktorki z „parteru stojącego”. Śliwińska, Monika: *Wyspiański Dopóki starczy życia*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2017, s. 45. Na pytanie: kiedy?, brak w tych zdaniach informacji.

⁶³ Stankiewiczowa, Janina z Rogowskich: *Krótkie notatki, jakie zebrałam z pobytu, wychowania i wykształcenia Stanisława Wyspiańskiego w naszym domu od 1874 r.*, cyt. za: *Wyspiański w oczach współczesnych*, zebrał, opracował, i komentarzem opatrzył Leon Płoszewski, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971, s. 13.

⁶⁴ Stankiewiczowa, Janina z Rogowskich: *Krótkie notatki, jakie zebrałam z pobytu, wychowania i wykształcenia Stanisława Wyspiańskiego w naszym domu od 1874 r.*, cyt. za: *Wyspiański w oczach współczesnych*, zebrał, opracował, i komentarzem opatrzył Leon Płoszewski, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971, s. 11. Spektakle *Marii Stuart* z udziałem Heleny Modrzejewskiej odbyły się w teatrze krakowskim 5 marca, 21 marca (III akt) i 23 marca (III akt) 1882 roku. Got, Jerzy / Szublewski, Józef: *Helena Modrzejewska*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958, s. 109. Za pomoc w dostępie do tej ostatniej książki serdeczne podziękowania zechce przyjąć pani Małgorzata Palka z Muzeum Historycznego Miasta Krakowa .

⁶⁵ Jeśli dać wiarę zapisowi ciotki i opiekunki Stasia to „już od trzeciej klasy”, czyli w roku szkolnym 1881 / 1882 odwiedzał on teatr, a że w szerokości geograficznej Krakowa widzowie chętniej chodzą i zapewne dawniej też chodzili do teatru raczej jesienią i zimą niż wiosną i latem, z braku źródeł nie do podważenia można wysunąć ostrożne przypuszczenie, że Staś wizytował teatr z wujostwem od początku sezonu, czyli jesienią roku 1881. Na ten rok Bożena Frankowska datowała początek chodzenia do teatru dwunastoletniego chłopca.

Od 1881 uczęszczał systematycznie do teatru krak. kierowanego przez Koźmiana, a później J. Gliksona (widział m. in. występy H. Modrzejewskiej i W. Rapackiego). Frankowska, Bożena: *Encyklopedia teatru polskiego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 554.

Trzeba zaznaczyć, że występ gościnny Heleny Modrzejewskiej odbył się wiosną roku 1882.

⁶⁶ Opieński, Henryk: *Młodość Wyspiańskiego i jego muzyka*, Kur. pozn. 1922 nr 295; cyt. za: Wyspiański, Stanisław: *Dzieła zebrane*, t. 16, vol. I, *Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego 1869 – 1890*, opracowała Maria Stokowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971, s. 42 – 43.

⁶⁷ Estreicher, Stanisław: *Stanisław Wyspiański jako aktor*, w wyd. zbior.; *Wyspiańskiemu – Teatr Krakowski*, Kraków 1932, s. 31, <http://dlibra.umcs.lublin.pl/dlibra/docmetadata?id=13527&from=publication>, [dostęp: 2015-11-28].

⁶⁸ Już w ostatniej klasie szkoły powszechnej Joanna Stankiewiczowa kupiła synowi chrzestnemu

[...] pudełeczko lichych farb, był tam pędzelek i miseczka. Z jakąż uciechą pokazywał mi wtedy namalowane maki, bławaty, huzarów, ułanów w czerwonych czapkach i spodniach. Łabuda, Wincenty: *Z dzieciństwa Stanisława Wyspiańskiego*, „Nowa Reforma” z 28 VI 1924, s. 1.

⁶⁹ Ehrenberg, Kazimierz: *Pierwsze przedstawienie Wyspiańskiego*, „Kurjer Poranny – Niedzielný Dodatek Ilustrowany”, Nr. 322, Warszawa 20 XI 1927 roku, s. 3.

⁷⁰ Estreicher, Stanisław: *Lata szkolne Stanisława Wyspiańskiego*, „Przegląd Współczesny”, wydawca: Stanisław Badeni, rok XI, t. XLIII, październik – grudzień 1932, s. 310.

⁷¹ Ehrenberg, Kazimierz: *Pienwsze przedstawienie Wyspiańskiego*, „Kurjer Poranny – Niedzielnny Dodatek Ilustrowany”, Nr. 322, Warszawa 20 XI 1927 roku, s. 3.

⁷² Jednym z niewielu takich portali scenicznych jest *Proszenium 300 Neue Serie groß* (na rynku od roku 1901). Wydawcą był Verlag J. F. Schreiber z Esslingen. Stanisław Wyspiański jako dwunastolatek nie mógł tego portalu znać.

⁷³ Kazimierz Brudzewski mieszkał na stacji u Stankiewiczów od września 1885 roku. Por. Wyspiański, Stanisław: *Dzieła zebrane*, T. 16, *Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, Vol. 1, 1869-1890 / oprac. Maria Stokowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971, s. 70. Jako rok jego urodzin podaje się 1874 albo 1875. Z rodziny Brudzewskich najbardziej zaprzyjaźnionym z Wyspiańskim był Kazimierz,

którego artysta darzył wyjątkowym przywiązaniem i zaufaniem [...]. Wyspiański, Stanisław: *Listy zebrane*, t. 1: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego*, Część 2 – Dodatek krytyczny, Napisała Maria Rydlowa z wykorzystaniem materiałów Leona Płoszewskiego i Jana Dürra-Durskiego, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994, s. 71.

⁷⁴ Krystyna Zbijewska przesunęła ten angaż na sezon 1878 /1879. Gdyby tak rzeczywiście było, Stępowski miałby więcej czasu na obserwowanie zabaw małego Wyspiańskiego w domu ojca. Por. Zbijewska, Krystyna: *Orzeł w kurniku, Z życia Stanisława Wyspiańskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, s. 217.

⁷⁵ Włodek, Roman: *Stępowski*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. XLIII, Instytut Historii PAN, Warszawa – Kraków 2004 – 2005, s. 562. Tu podano angaż Stępowskiego na scenę krakowską od sezonu 1879 / 1880.

⁷⁶ Początek przyjaźni można by na podstawie wspomnienia Stępowskiego datować na rok 1889 (premiera widowiska amatorskiego według komedii *Édouarda Paillerona* (patrz przyp. 24). Stępowski przypomniał wtedy Wyspiańskiemu „znajomość sprzed lat ośmiu czy dziewięciu”. Równie dobrze mógł to być rok 1888. W styczniu (jak podaje Stępowski) w Szkole Sztuk Pięknych odbył się wieczór poświęcony Arturowi Grottgerowi, podczas tej uroczystości aktor recytował wiersz, a „deklamacja” spotkała się dobrym przyjęciem Matejki i jego ucznia – Wyspiańskiego.

Od tej pory spotykaliśmy się z Wyspiańskim coraz częściej. Wymienialiśmy myśli, poglądy, zwierzenia. Leon Stępowski: *Ze wspomnień o Stanisławie Wyspiańskim*, „Twórczość” 1956 nr 11, s. 187.

Na podstawie tego wspomnienia jako odnowienie znajomości i początek przyjaźni obu panów należałoby przyjąć styczeń 1888 roku.

⁷⁷ Leon Stępowski: *Ze wspomnień o Stanisławie Wyspiańskim*, „Twórczość” 1956 nr 11, s. 186.

⁷⁸ Opieński, Henryk: *Młodość Wyspiańskiego*, „Literatura i Sztuka”, Warszawa 8 grudnia 1907, nr 21 (30), dodatek do nr 367 „Nowej Gazety”, s. 4.

⁷⁹ Leon Stępowski: *Ze wspomnień o Stanisławie Wyspiańskim*, „Twórczość” 1956 nr 11, s. 186. Ze Stasiem pod Wawelem bawił się „Fel. Noga (późniejszy ks. Hortyński)”. Por. Estreicher, Stanisław: *Lata szkolne Stanisława Wyspiańskiego*, „Przegląd Współczesny”, wydawca: Stanisław Badeni, rok XI, t. XLIII, październik – grudzień 1932, s. 292. Stępowski napisał, iż później Hortyński nosił „suknię zakonnika”.

⁸⁰ Estreicher, Stanisław: *Lata szkolne Stanisława Wyspiańskiego*, „Przegląd Współczesny”, wydawca: Stanisław Badeni, rok XI, t. XLIII, październik – grudzień 1932, s. 292.

⁸¹ Leon Stępowski: *Ze wspomnień o Stanisławie Wyspiańskim*, „Twórczość” 1956 nr 11, s. 186. Monika Śliwińska podała mylnie, jakoby Wyspiański poznał Stępowskiego „podczas prób do przedstawień amatorskich”. Por. Śliwińska, Monika: *Wyspiański Dopóki starczy życia*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2017, s. 46.

⁸² Na stronie internetowej Muzeum Narodowego w Krakowie podawany jest rok powstania placówki: 1879, <http://mnk.pl/historia>. Zaś Stanisław Estreicher przypisał powstanie tego muzeum do roku 1880.

Od czasu powstania Muzeum Narodowego (1880) w Sukiennicach był tam Wyspiański stałym gościem. Estreicher, Stanisław: *Lata szkolne Stanisława Wyspiańskiego*, „Przegląd Współczesny”, wydawca: Stanisław Badeni, rok XI, t. XLIII, październik – grudzień 1932, s. 297.

⁸³ Dwie gałęzie rodziny Fischerów handlowały przy Rynku Głównym wyrobami papierowymi:

1. Jan Franciszek Fischer (1808 – 1880) i Jan Władysław Fischer (1846 – 1920) mieli sklep z towarami papierniczymi najpierw w Pałacu Spiskim (Rynek Gł. 34), zaś prawdopodobnie od roku 1882 w domu Pod Konikiem (Rynek Gł. 39, kupno 1854) i domu sąsiednim (Rynek Gł. 40, kupno 1881).

2. Jan Fischer (1857 – 1921) uczył się fachu u swojego stryja Jana Franciszka Fischera, a potem u Jana Władysława Fischera. Samodzielnie działał od roku 1880. Po przenosinach sklepu Jana Władysława Fischera na Linie A – B z Pałacu Spiskiego Jan Fischer otworzył w tym samym lokalu własny sklep papierniczy. Od roku 1898 pod firmą *Jan Fischer i Spółka* handlował dalej artykułami papierniczymi w Pałacu Spiskim (firma została sprzedana w roku 1912). W tym sklepie około roku 1900 można było kupić arkusze graficzne oraz inne utensylia do teatrów papierowych. Pytanie: w sklepie którego z Fischerechów na początku lat osiemdziesiątych (1880, 1881) mogły zostać kupione dekoracje teatru papierowego Kazimierza Ehrenberga? Por. Salwiński, Jacek: *Krakowska kupiecka rodzina Fischerów od końca XVIII do końca XX wieku*, „Rocznik Krakowski”, t. LXVII, 2001, s. 57 – 58. Za zwrócenie uwagi na ten artykuł autor dziękuje serdecznie panu Waldemarowi Komorowskiemu z Muzeum Narodowego w Krakowie.

⁸⁴ (I) Album (szkicownik MNK III-r.a-2673/1-36, szer. 29,7 cm, wys. 21, 1 cm), w którym Stanisław Wyspiański rysował w latach 1883 – 1887 kupiony był w sklepie Jana Fischera w Pałacu Spiskim. Napis na naklejce na wewnętrznej stronie tylnej okładki szkicownika: JAN FISCHER PAŁAC SPISKI KRAKÓW.

(II) Stanisław Wyspiański: Szkicownik, 1884-1889, ołówek, atrament, papier; 16,7 x 11,1 cm, na karcie drugiej szkicownika u góry po prawej piórem: "Stanisław Wyspiański. / 1885.", (MNKIII-r.a-2674/1-38). Notatnik zawierający 114 kart (w tym 3 luzem oprawione wtórnie w passe-partout), z tego 37 kart zarysowanych, jedna z naklejonym na nią rysunkiem oraz dwie karty z naklejonymi rycinami. Oprawiony w szarobrązowe płótno. Na okładce l.d. nalepka z ozn. "17.", na wyklejce strony przedniej notatnika l.g. nalepka z pieczętką "RYNEK / J.F. FISCHER / LINIA A-B / KRAKÓW", w środku kredką ozn. "3,00,0" oraz oł. "25".

⁸⁵ Od roku 1886 jako wspólnik Jana Fischera występował Władysław Zajączkowski (współpracownik od r. 1883), a dwa lata później zawarto kontrakt, na podstawie którego utworzono spółkę handlową (udziały po połowie), co spowodowało zmianę nazwy firmy na „Jan Fischer i Spółka”. Por. Salwiński, Jacek: *Krakowska kupiecka rodzina Fischerów od końca XVIII do końca XX wieku*, „Rocznik Krakowski”, t. LXVII, 2001, s. 60.

⁸⁶ Firma *Jan Fischer i Spółka w Krakowie, Pałac Spiski* oferowała arkusze z „obrazkami dla dzieci”. W cenniku pod podanymi niżej liczbami bieżącymi wymieniane są arkusze do teatrów papierowych:

54. **Figurki**, ładnie rysowane i kolorowane, do teatrzyków dziecięcych, na grubszym papierze, w formacie 35 x 43 ctm.

55. **Dekoracje** do teatrzyków dziecięcych, ładnie wykonane w kolorach na papierze grubszym, w formacie 42 x 54 ctm. do przedstawienia sal rycerskich, zamków, ogrodów, lasów i.t.p.

56. **Kurtyny teatralne**. Ładnie wykonane kolorami na grubym, mocnym papierze, w formacie 35 x 43 ctm.

57. **Kurtyny teatralne**, ładnie wykonane kolorami, na grubym, mocnym papierze w formacie 44 x 56 ctm.

58. **Przedscenia** dla kurtyny Nr. 56, bardzo ładnie kolorami wykonane, na pięknym papierze, w formacie 74 x 77 ctm.

59. **Przedscenia** dla kurtyny Nr. 57, bardzo ładnie kolorami wykonane, na pięknym papierze, w formacie 65 x 70 ctm.

Por. Cennik firmy J. Fischer i S-ka, 1900, Biblioteka Jagiellońska, Cenniki, syg. 222411 III Rara, t. 27, Nr. 20. W dotarciu do tej informacji dopomógł pan Piotr Nowak z Sekcji do spraw Dokumentacji Fotograficznej i Kwerend Naukowych Muzeum Narodowego w Krakowie. Za pomoc autor dziękuje panu Piotrowi Nowakowi serdecznie.

⁸⁷ Teatrami z papieru bawili się Zbigniew Raszewski i (wg informacji Lidii Kuchtówny) Lech Sokół. Zbierał arkusze z teatrami papierowymi Andrzej Kreutz Majewski.

⁸⁸ Premierę *Legendy II* dano 26 stycznia 1905 roku w Teatrze Miejskim we Lwowie, reżyserował Ludwik Solski.

⁸⁹ Parvi, Zenon: *Ze wspomnień o Wyspiańskim*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, zebrał, opracował i komentarzem opatrzył Leon Płoszewski, tom I, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971, s. 39 - 40. Makieta dekoracji do aktu I *Legendy II* z r. 1904, (wysokość: 26 cm, szerokość: 34 cm, głębokość: 29 cm) przechowywana jest w Domu pod Krzyżem, w Oddziale Muzeum Historycznym Miasta Krakowa, nr inw. MHK-864/VI, drewno, tektura, karton, technika: akwarela, pastel, rysunek ołówkiem, rysunek kredką, wycinanie, malowanie (technika i materiały typowe dla teatru z papieru). Makieta ta jest jednym z najcenniejszych obiektów w zbiorach MHK związanych z działalnością scenograficzną Stanisława Wyspiańskiego.

⁹⁰ List Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla z 18 czerwca 1890 roku [w:] Wyspiański, Stanisław: *Listy zebrane*, II *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, Część 1 – Listy i Notatnik z podróży, Teksty listów opracowali Leon Płoszewski i Maria Rydlowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 96.

⁹¹ Sformułowanie z listu Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla z 17 XI 1896, Wyspiański, Stanisław: *Listy zebrane*, t. 2: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, Część 1 – Listy i Notatnik z podróży, Teksty listów opracowali Leon Płoszewski i Maria Rydlowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 378.

⁹² Tak rzecz ujął Stanisław Estreicher. Cyt. za: Okoń, Waldemar: *Stanisław Wyspiański*, Wydawnictwo Dolnośląskie Sp. z o. o., Wrocław 2001, s. 78.

⁹³ List opublikowany w prospekcie wystawy *Na początku była szopka* (8 XI 2014 – 15 II 2015) zorganizowanej w Muzeum Etnograficznym w Krakowie. Pokazywana na niej była m. in. szopka zamówiona przez Stanisława Wyspiańskiego. Staś (1901 – 1968), dla którego szopkę sprowadzono z Węgrzec był trzecim dzieckiem artysty. Pierwsza na świat przysła Helena (1895-1971), później Mieczysław (1899-1920). Stanisław Wyspiański ożenił się z matką swych dzieci Teodorą Pytkówną dwa razy: 18 września 1900 i 17 listopada 1900. Por.: Śliwińska, Monika: *Muzy Młodej Polski, Życie i świat Marii, Zofii i Elizy Pareńskich*, Wydawnictwo ISKRY, Warszawa 2014, s. 74.

⁹⁴ Stanisław Wyspiański junior pozostawał w domu Joanny Stankiewiczowej prawdopodobnie od lutego do sierpnia roku 1909. Por. Zbijewska, Krystyna: *Orzeł w kurniku, Z życia Stanisława Wyspiańskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, s. 146 i 149.

⁹⁵ Zbijewska, Krystyna: *Orzeł w kurniku, Z życia Stanisława Wyspiańskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, s. 160. Przez „zakład w Kobierzynie” autorka rozumiała podkrakowski zakład dla umysłowo chorych. „Przechowywana do dziś” znaczyło czas około roku 1980.





163. { MUZEUM ETNOGRAFICZNE W KRAKOWIE: SZOPKA LEONA WYCZÓŁKOWSKIEGO }

C(3).
O SZOPCE
LEONA WYCZÓŁKOWSKIEGO

EKSKURS: Szopka

Szopki z kartonu pojawiały się w pałacach i konwiktach, w domach szlacheckich ku umocnieniu duchowemu osób zamożnych około dwieście pięćdziesiąt lat przed ustawianymi w salonach ku rozrywce całych rodzin teatrami papierowymi, czyli w ostatniej ćwierci XVII stulecia. *Presepi di carta* były ustawiane w kościołach sycylijskich już na początku tego wieku. **Pierwsze drukowane szopki trafiły na rynek około roku 1730.** Arkusze graficzne z szopkami do domów uboższych zawitały dopiero na początku XIX wieku, jakby na przekór ukazom sekularyzacyjnym „oświeconych” władców. Scen bożonarodzeniowych z papieru w zasadzie w kościołach nie pokazywano, acz były szopki kościelne z płaskimi figurami malowanymi na deskach, płótnie albo blasze. Oficyny odbijające na początku XVIII wieku arkusze graficzne z postaciami szopkowymi, sto lat później zaczęły drukować także figury do zabawy teatrem domowym. Nie jest to jedyny związek teatru papierowego z szopką. W felietonie sprzed półwiecza Stefania Kossowska nazwała **teatr z kartonu „świecką szopką papierową”**. A Stefania Podhorska-Okołów (1884-1962) tak wspominała swoją „wyklejankę «Teatryk»”.

Z wielkiego arkusza kartonu wycięłam i nakleiałam z pomocą Tatusia coś w rodzaju małej szopki: scenkę z pąsowymi kotarami pod złożonym architrawem, kulisy, aktorów w kostiumach.¹

Autorka użyła wyrażeń „teatryk” i „mała szopka” jako synonimów. Nie należy się temu dziwić. Dzieci z wielu domów najpierw miały kontakt z szopką, a po jakimś czasie także z teatrem papierowym, jak to było w wypadku twórcy witraży dla krakowskiego kościoła franciszkanów.

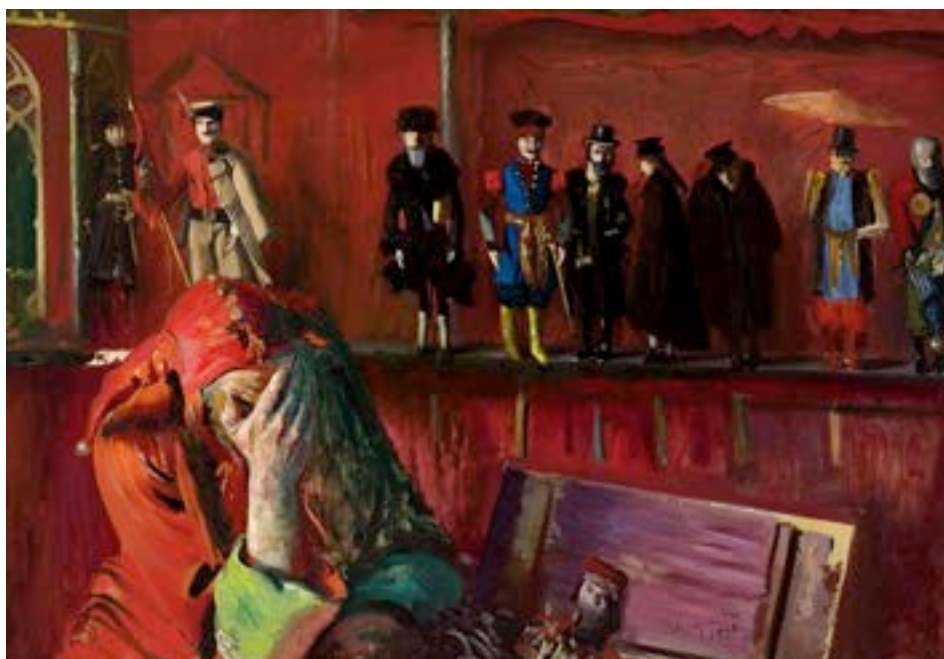
Kraków jest po prostu teatrem. Cudownym teatrem romantycznym, w którym przedstawienia odbywają się przez cały dzień boży i przez cały rok pański. [...] Wszak dziś jeszcze, jak przed laty, w okresie Bożego Narodzenia płoną na Rynku kolorowe szopki (te szopki, które kiedyś może podyktują kształt teatrowi monumentalnemu w Polsce) i po dziś dzień chodzą po domach kolędnicy z Gwiazdą i Turoniem.²

Tak było dawniej. W XXI wieku w Krakowie kolędnicy z Turoniem nie chodzą, ale twórcy szopek w mieście i obecnie, jak dawnymi laty zajmując się na co dzień rzemiosłem, przysposabiają swe szopki do gier teatralnych oraz umieszczają w nich figury z papieru.

Żłóbek z pasterzami, zwierzętami (z papieru) etc. znajduje się na pierwszym pięterku szopki. Na samym dole jest scena z kulisami i z tłem, które w każdym akcie się zmieniają.³

Powiązania między szopkami, dioramami teatralnymi, makietami teatralnymi i scenami z kartonu są różnorokie. Zwłaszcza oba fenomeny: szopka z kartonu i teatr papierowy były ze sobą kojarzone. Niejeden ze sposobów przedstawiania w papierowych szopkach zdarzeń opisanych w Biblii przejęto z czasem do prezentowania na scenach z papieru perypetii bohaterów Williama Gilberta i Arthura Sullivana, Williama Shakespeare'a, Giacoma Meyerbeerera, Friedricha Schillera, oraz innych poetów i kompozytorów. [...] ⁴

Na obecność arkuszy teatru papierowego w Krakowie u końca XIX stulecia wskazują, po dokładnym przyjrzeniu się im, dwie szopki przechowywane w tamtejszym Muzeum Etnograficznym. Jedna z nich należała swego czasu do Leona Wyczółkowskiego (1852-1936)⁵ i służyła, między innymi, przy pracy malarza. W roku 1898 artysta namalował obraz, który nazwał: *Szopka*.⁶ W tym wypadku nomen non est omen. Głównym elementem płótna jest bowiem nie tytułowa szopka, a człowiek (fot. 164). Na obrazie po jego lewej stronie, na pierwszym planie, widać Stańczyka od pasa w górę, siedzącego z czołem i oczami zakrytymi dłońią. Błazen szlocha.⁷ Na pochylonej głowie ma – znaną także z płócien Jana Matejki – czapkę z dzwoneczkami. Obok, w centrum malowidła, widać fragment skrzyni z otwartym wiekiem.



164. { LEON WYCZÓŁKOWSKI: SZOPKA⁸ }

Wystaje z niej kukła w czapce krakusce. W drugim planie można zobaczyć umieszczony na wysokości głowy Stańczyka stojak na lalki teatralne. Tkwi w nim dziewięć kukieł w strojach znanych z widowisk dawanych z pomocą szopek na ziemiach rozebranej Rzeczypospolitej.⁹ Na ostatnim planie, za kukłami, rysuje się fragment portalu szopkowej sceny, a także kawałek ściany i niewielka część bocznej, wysuniętej przed fronton szopkowej wieży. Słowa Wyczółkowskiego odnoszące się do jego obrazu *Wiosna* pasują dobrze także do *Szopki*.

Obraz nie żywcem z natury, motywy bliskie, ale nie z okna, obraz komponowany.¹⁰

Szopka jest na płótnie ledwie malarsko zaznaczona, ujęta fragmentarycznie jako tło dla lalek i Stańczyka. Jest wariacją na temat, podobnie jak tytuł obrazu. Zazwyczaj stojak z figurami znajdował się na zapleczu szopki przygotowanej do gry, nie przed jej portalem. W „obrazie komponowanym” nie gra to większej roli, bo nie przedstawia on sceny rodzajowej w manierze Gustave’a Courbeta (1818-1877).

Namalowaną ramę sceniczną można łatwiej rozpoznać, jeśli zobaczy się ją uprzednio w szopce znajdującej się obecnie w krakowskim Muzeum Etnograficznym (fot. 163). W innym wypadku obserwatorowi przy oglądzie płótna pozostają domysły i skojarzenia.¹¹

Powstał zatem „obraz komponowanej szopki”, obraz – metafora, niektórzy krytycy mówili wręcz o jego symboliczności.¹² Sam Leon Wyczółkowski dawał krótką wykładnię malowidła.

*Wesele Wyspiańskiego i Szopka Wyczółkowskiego. Stańczyk drwił z wielkich panów w XVI w., a teraz Stańczyk płacze nad lalkami.*¹³

W innym miejscu wspomnień artysta jeszcze raz - nie objaśniając, a także nie interpretując go – łączył swój obraz z twórczością teatralną i malarską Stanisława Wyspiańskiego .

Sztuka plastyczna może mieć niedomówienia, widz sobie dopowiada. W teatrze Wyspiańskiego widz sobie dopowiada. Wyspiański każe się domyślać; rozciąga płamę, robi rysunki, rzeczy zamknięte, ale nie domówione.¹⁴

Patrząc na płótno Leona Wyczółkowskiego całość szopki obserwator musi sobie na podstawie jej fragmentu „domówić”.

Kulisy z szopki na obrazie nie pojawiają się. W oknie portalu brak kurtyny. Całe tło płótna, także miejsce przeznaczone na kurtynę, utrzymane jest w czerwieniach od cynobru do amarantu, karmazynu i purpury, podczas gdy kulisy w szopce mają kolor błękitu. Ściana na obrazie namalowana też odcieniami czerwieni ozdobiona jest schematyczną ramą okienną. Ta sama ściana w szopce przedstawia widok placu wiejskiego z kościołem w głębi i jest to druk litograficzny przyklejony do ściany. W lewym górnym rogu płótna artysta namalował fragment szopkowej wieży, której na tym poziomie w szopce znajdującej się w muzeum nie ma. W niej ta wieża wznosi się wyżej. Jeśli artysta inspirował się wieżą szopki z pracowni, to zmienił fakturę ścian, kształt i wykrój okna z witrażem. Całkiem przetworzył rzeczywistą wieżę szopki. Może więc modelem była nie ta szopka? Może w późniejszym czasie wystrój szopki uległ zmianie? Być może też rzeczywista szopka jedynie wyzwoliła w artyście wizję, którą utrwalił na płótnie? W swoich wspomnieniach malarz potwierdzał istnienie szopki w *atelier* w czasie powstawania obrazu, ale nie umieścił zbyt wielu szczegółów na jej temat.

Około świąt Bożego Narodzenia roku 1898 odbyło się w pracowni Leona Wyczółkowskiego przy ulicy Krupniczej 21 w Krakowie¹⁵ widowisko dla kręgu przyjaciół towarzyszące prezentacji obrazu *Szopka*. Na miniaturowej scenie pokazywane były lalki wyobrażające przedstawicieli ludu i Mędrców składających pokłony, tańce Madziarów oraz Rusinów przed Narodzonym i „tragiczne losy króla Heroda”. W pewnym momencie spektakl przybrał dość dramatyczny obrót – szopka zajęła się ogniem – ale wszystko skończyło się ku uldze przybyłych gości szczęśliwie. Przebieg tego spotkania towarzyskiego jest opisany.¹⁶ Tu należy skupić się na wystroju szopki stojącej tego dnia i wcześniej w pracowni artysty. Jedną z odpowiedzi na pomieszczone wyżej pytania może być przypuszczenie, że oto po ogniowych zniszczeniach artysta uzupełniał braki w szopce i remontując wieżę namalował nowy mur (ceglany) oraz zaopatrzył okna wież w nowe wykroje. W taki sposób całość nabrała

wyglądu, jaki dzisiaj cieszy osoby zwiedzające muzeum na Kazimierzu, nabrała wyglądu odmiennego od ukazanego na płótnie *Stańczyk*.

Pora wskazać na szczegóły nadszarpniętego ogniem wystroju szopki, szczegóły ciekawe dla osób zainteresowanych teatrem papierowym. Najniższy poziom, przeznaczony do przedstawiania akcji rodzajowych, ozdobiony jest arkuszami graficznymi używanymi w teatrach z papieru.



165. { FRAGMENT SZOPKI KRAKOWSKIEJ LEONA WYCZÓŁKOWSKIEGO, ROK 1898 }

Powiązanie obu fenomenów, szopki i teatru papierowego jest w *theatrum* Leona Wyczółkowskiego oczywiste. Arkusze przyklejone jako boczne ozdoby trójdzielnej sceny szopkowej w obiekcie należącym do malarza (fot. 165) wydrukował Verlag Robrahn & Co. z Magdeburga w ostatniej ćwierci XIX wieku.¹⁷ Przedsiębiorstwo obejmujące wydawnictwo, drukarnię, handel sztuką i papierem, prócz dwóch mających siedziby w Neuruppin wydawców: Gustava Kühna i Oehmigke & Riemschneidera należało do najpoważniejszych dostawców na rynek wrażeń arkuszy z teatrami papierowymi i takimiż szopkami na wschodzie niemieckich krajów. Arkusze owe trafiały także do Krakowa, co w szopce malarza dowodnie widać. Druki przyklejone jako ozdoby rzemieślnicy budujący tę szopkę kupili zapewne w jakimś krakowskim sklepie z galanterią papierniczą albo w sklepie z zabawkami. W takim sklepie (przy Rynku Głównym?) kupione zostały arkusze graficzne dla teatru papierowego Kazimierza Ehrenberga. Nie można wykluczyć, że właśnie przy Rynku, u Jana Fischera murarza ze Zwierzyńca¹⁸ nabyli prospekty i kurtynę wydawnictwa Robrahn & Co. do tworzonej właśnie szopki. Trzeba dodać, że w krakowskim Muzeum Etnograficznym dochowała się także kurtyna używana niedys w szopce Leona Wyczółkowskiego (fot. 166). Kurtynę wykonano mało fachowo. Tu należy krótko przypomnieć, iż były wydawnictwa oferujące do teatrów papierowych **kurtyny drukowane na materiale** (te przy otwieraniu należało nawijać na wałek) i **drukowane na papierze** (te należało wzmocnić kartonem i przy otwieraniu – jak w wielkich teatrach malowane kurtyny rozpięte na blejtranie – unosić do nadszcienia). Rzemieślnicy nie przewidzieli w szopce nadszcienia, brakowało w niej

po temu miejsca. Wzmacnianie kartonem kupionej zasłony z papieru¹⁹ nie miałyby sensu. Nakleili ją więc na kawałek bawełny. Obecny stan



166, 167. { ROBRAHN & CO: KURTYNA UŻYWANA W SZOPCE LEONA WYCZÓŁKOWKIEGO, PONIŻEJ: TAKI SAM ARKUSZ GRAFICZNY BEZ ZNISZCZEŃ }

tak sporządzonej kurtyny wskazuje, że przy otwieraniu była nawijana na



walek. Materiał zachował się w znacznie lepszym stanie niż sama kurtyna z papieru, która ma liczne ślady zużycia i której brakuje kilku fragmentów.

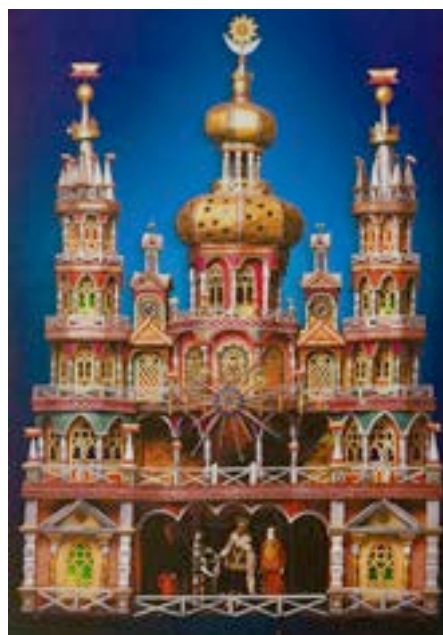
Można z tego wnosić, iż po wielokroć opadała ona i unosiła się nad miniaturową sceną, co widać przy porównaniu z arkuszem tej samej kurtyny bez zniszczeń (fot. 167).

Papierowy prospekt zaś, naklejony na tylną ścianę środkowego mansjonu był (zapewne) tłem papierowej szopki. W tym przypadku **druk przeznaczony dla szopki z papieru** został użyty **w szopce z drewna** i staniolu. Wydawnictwa, mając na względzie efektywność i zyski, oferowały nieraz te same arkusze jako prospekty dla dekoracji teatrów papierowych i dla ozdabiania szopek. Zwrócili na to uwagę Helmut Herbst i Kurt Pflüger pisząc o wydawnictwie J. F. Schreiber z Esslingen.

Dla poszerzenia zasobów zostały w późniejszym czasie na listy z mniejszym formatem dopisane trzy prospekty wschodnie, które Schreiber najpierw wydał był jako „obrazy szopkowe”.²⁰

Nawet jeśli szopka przechowywana w Muzeum Etnograficznym nie służyła jako model do obrazu Leona Wyczółkowskiego ze Stańczykiem i nawet jeśli ta szopka nie należała do malarza, to częścią jej wystroju są arkusze graficzne teatru papierowego. Tym samym obiekt jest przykładem na bezpośrednie związki obu form kultury popularnej.

Fin de siècle to czas, w którym można było w Krakowie nabyć również arkusze graficzne z dekoracjami dla teatru papierowego wydawnictwa Josepha Scholza z Moguncji. Jedna z grafik tego wydawnictwa zdobi szopkę zbudowaną przez Michała i Leona Ezenekierów (fot. 168).²¹ Arkusz ten przedstawia wieś rybacką. Przyklejony jest do tylnej ściany sceny na najniższym poziomie szopki, tworząc jej prospekt. Pośrodku prospektu wycięto otwór. Tylko dzięki niemu można było śledzić ruchy lalek na szopkowej scenie. Obiekt znajduje się obecnie w krakowskim Muzeum Etnograficznym. Do Krakowa sprowadzono z wydawnictwa Robrahn & Co. **nie tylko arkusze**



168. { MUZEUM ETNOGRAFICZNE,
KRAKÓW: SZOPKA KRAKOWSKA
EZENEKIERÓW }

teatru papierowego, ale także arkusze szopek papierowych. Fragmenty takich arkuszy panowie Ezenekierowie użyli do ozdobienia swej szopki chronionej w Muzeum Etnograficznym. Kulisy tej szopki oklejone są „wycinankami” z różnych arkuszy, a to palmami, a to innymi pojedynczymi drzewami i krzewami. Da się widzieć nawet pasterza z owcą. Wycinanki uzupełnione zostały malunkami ojca albo syna Ezenekierów. Całość wystroju jest tak zrobiona, by zatrzeć pochodzenie wycinanek i wrywanek (bo i takie są). Obrazek z Marią i Józefem klęczącymi przy Dzieciątku wklejono do szopki Ezenekierów prawie w całości. Brak jedynie wołu i osła. Można ten arkusz zidentyfikować mimo tego, że wycięto złóbkę Narodzonego i część ubioru Marii. Zapewne całość kompozycji w takiej formie podobała się twórcom szopki najbardziej. Aureola Dzieciątka roztaczała taki blask (fot. 169), że

i obecnie pozwala na rozpoznanie obrazka ze Świętą Rodziną.²² Kłopot jest z pojedynczymi drzewami. Przypisanie ich konkretnym arkuszom wydaje się prawie niemożliwe wobec mnogości wydrukowanych w ciągu wielu lat arkuszy z szopkami papierowymi i mnogości oraz romaitości



169. { MUZEUM ETNOGRAFICZNE, KRAKÓW: FRAGMENT WYSTROJU SZOPKI EZENEKIERÓW (Z ARKUSZA KRIPPEL-BILDER WYDAWNICTWA ROBRAHN & CO.)

pomieszczonych na nich drzew. Próby takie nie zostały podjęte, ale z dużym prawdopodobieństwem można przyjąć, że rośliny wycięto z



170. { SIEPACZ PO CENZURZE: POZOSTAŁA DŁOŃ, NOGA I DOLNA CZEŚĆ MIECZA }

arkuszy szopek papierowych. Zadanie ustalenia z jakich arkuszy i z których wydawnictw pochodzą rośliny zdobiące szopkę Ezenekierów jest pozostawione nowym pokoleniom badaczy. Natomiast Żyda wskazującego palcem rzymskiemu legionście (mógłby to być również siepacz Heroda przebrany za legionistę) kierunek, w którym podążała na osiołku Maria z Dzieciną w drodze do Egiptu, Żyda tego udało się przypisać do konkretnego obrazka, choć z siepacza po odpowiednim użyciu nożyczek pozostał w szopce jedynie kawałek miecza i noga (fot. 170).²³ Tak oto w jednej szopce z Krakowa dostrzec można w symbiozie arkusz przeznaczony dla teatru papierowego jak i arkusze przeznaczone dla szopki papierowej. Trzeba mieć nadzieję, że z czasem w muzeach, w bibliotekach, w zbiorach domowych miasta przy Wawelu odkryte zostaną inne arkusze teatrów papierowych, a może i całe miniaturowe sceny.

PRZYPISY DO CZĘŚCI C.3.

¹ Podhorska-Okolów, Stefania: *Warszawa mojego dzieciństwa: obrazki*, Czytelnik, Warszawa 1958, s. 219.

² Schiller, Leon: *Kraków jako miasto teatralne*, w: Schiller, Leon: *Pisma, Na progu nowego teatru 1908 - 1924*, Opracował Jerzy Timoszeiwicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 314 i 315.

³ *Szopka krakowska*, spisał, objaśnił i opracował Dr Jan Krupski (pseudonim Stanisława i Tadeusza Estreicherów), Biblioteka Krakowska nr 24, w Krakowie, czcionkami drukarni »Czasu«, Nakładem Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, 1904, s. 122. W innym miejscu (s. 127) też *Szopki krakowskiej* podobieństwo obu fenomenów ujęte jest jeszcze wyraźniej.

[...] od niedawna dopiero stosunkowo przeniesiono u nas żłóbek, pasterzy, 3 króli, Matkę Boską, św. Józefa, Aniołów, bydłęta, etc. (wszystko to wycinane z papieru) na pierwsze pięterko szopki, a dół przemieniono wyłącznie w scenę z kulisami i tłem.

⁴ Jest to fragment większej całości: Mich, Zbigniew: *Gloria et pax*, tekst nie publikowany.

⁵ Szopka wedle informacji uzyskanej od pani Małgorzaty Oleszkiewicz z Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli ma numer inwentaryzacyjny 10328/MEK i wymiary: 156 cm (szer.) x 200 cm (wys.) x 45 cm (głęb.).

⁶ *Szopka*: sygnowano i datowano: LWyczół/1898. Obraz w *Katalogu wystawy obrazów Leona Wyczółkowskiego*, Kraków 1952, s. 26, nr 42 nazwano *Stańczyk*. Czy na zmianę nazwy obrazu nadanej przez autora nie miał wpływu czas wydania katalogu? Obecnie płótno znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie i ciągle ma nazwę *Stańczyk (Szopka, Lalki)*, jaką mu nadano w ostatni roku życia wodza i ojca narodów, jakby malarz w tej kwestii nie zabrał stanowiska.

⁷ Uwaga Leona Wyczółkowskiego: *Stańczyk*

[...] szlocha, dawniej kpił z wielkich panów, a teraz płacze, bo to lalki. Wyczółkowski Leon: *Listy i wspomnienia*, opracowała Maria Twarowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1960, s. 97.

⁸ Wyczółkowski, Leon: *Szopka*, 1898, olej, płótno, wym.: 98 cm x 138,5 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK, II-b-847.

⁹ Artysta w komentarzu napisał:

Oprócz lalek szopkowych figury krakowskie: sokół, patriotka itd.

Młodzież z organizacji sokolej w Krakowie nosiła krakuski jako część stroju Towarzystwa. Sokoła więc mogła przedstawiać kukła wystająca ze skrzynki albo druga od lewej z tkwiących w stojaku. Ta ostatnia ze sztandarem w ręku mogłaby być raczej powstańcem z roku 1863, jak to interpretował Henryk Izidor Rogacki. Patriotka to najpewniej szósta od lewej figura ze stojaka. Wśród pozostałych można dostrzec karmazyna w granatowym kontuszu, Żyda, starszego osobnika w czerni, być może towarzyszącego patriotce, kontuszowca z parasolem. Najmniej określona jest ostatnia kukła z prawej. Figur „szopkowych”: pasterzy, królów, śmierci, Heroda etc. na stojaku, wbrew twierdzeniu malarza, brak.

¹⁰ Wyczółkowski Leon: *Listy i wspomnienia*, opracowała Maria Twarowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1960, s. 173.

¹¹ Na domysły skazany był Henryk Izidor Rogacki, gdy opisywał malowidło w tekście *Stańczyk nad szopką zadumany*.

Stańczyk sportretowany został w scenerii zaplecza szopkowego teatrzyku wyposażonego w boczne okotowania zakulisia, widziany w półpostaci, w ukośnej perspektywie na tle kotary z lewej z miejsca pod kotarą prawą. Otwór sceniczny szopki

znajduje się więc po prawej ręce siedzącego błazna a stojak z lalkami stoi wobec tego otworu prostopadle. Rogacki, Henryk Izidor: *Stańczyk nad szopką zadumany*, „Teatr Lalek” 1987, nr 4, s. 8.

Widoczny portal szopkowej sceny wskazuje jednoznacznie, iż na obrazie szopka przedstawiona jest od frontu, a nie od „zaplecza szopkowego”. W ujęciu „od zakulisia” portal scenki nie byłby widoczny, skrywałaby go kurtyna.

¹² Redaktorka przywołanego tomu wspomnień malarza zaliczyła pracę do „obrazów symbolicznych i symbolicznie żartobliwych”.

¹³ Wyczółkowski Leon: *Listy i wspomnienia*, opracowała Maria Twarowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1960, s. 97.

¹⁴ Wyczółkowski Leon: *Listy i wspomnienia*, opracowała Maria Twarowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1960, s. 225. Na s. 227 pojawia się takie zdanie:

Wyspiański pytał się często Jasieńskiego, co robi Wyczół.

Feliks Jasieński (1861-1929) był znajomym obu artystów, literatem, krytykiem sztuki, kolekcjonerem, współpracownikiem pism. Urządzał wystawy dzieł z własnej kolekcji. Założył Towarzystwo Grafików Polskich. Swoje zbiory podarował Muzeum Narodowemu w Krakowie. W *Kalendarzu Życia i Twórczości Stanisława Wyspiańskiego* pod datą 6 grudnia 1904 podana jest informacja

Kontakty: «Przychodzi Wyczółkowski w sprawie 2 wystawy krakowsk. Przychodzi Stanisławski – przedtem Jasieński i Oszański. [...]». *Kalendarz Życia i Twórczości Stanisława Wyspiańskiego 26 marca 1898 – grudzień 1907*, opracowała Alina Dobroszewska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995, s. 323.

Zaś pod datą 4 lutego 1905 można przeczytać

Kraków. «Wyjeżdżam za miasto. / Widzę obrazy Wyczółkowskiego w pałacu Sztuki». W Pałacu Sztuki TPSP Wyczółkowski wystawiał wówczas cykl pejzaży «Wrażenia z Zakopanego». Ibidem, s. 352.

Kilka miesięcy wcześniej Stanisław Wyspiański umieścił notatkę w raptularzu o spotkaniu towarzyskim.

8 października. (Otwarcie Wystawy Jubileuszowej Tow. P. Szt. Pięknych – obiad u Stanisławskiego. Z Mehofferem i Wyczółkowskim. / Z Wystawy wracałem z Ulanowskim i Chmielem. Wyspiański, Stanisław: *Raptularz z 1904 r.*, w: Wyspiański Stanisław: *Pisma prozą*, Instytut wydawniczy „Biblioteka polska”, Warszawa 1932, s. 387.

¹⁵ Leon Wyczółkowski przy Krupniczej „mieszkał czas jakiś” od roku 1895. W roku 1900 zajmował mieszkanie i pracownię przy Placu Matejki w Szkole Sztuk Pięknych (od 1900 uczelnia została przemianowana na Akademię Sztuk Pięknych). Można więc przypuścić, że *Stańczyk* powstał przy Krupniczej. Por.: Brodnicki, Władysław: *Muzy na Krupniczej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 127 – 128 i Bednarski, Tadeusz Z.: *Krakowskim szlakiem Leona Wyczółkowskiego*, „Secesja”, Kraków 2003, s. 71 – 72. W niewielkiej odległości, po drugiej stronie ulicy w domu pod numerem 26 około trzydzieści lat wcześniej przyszedł na świat Stanisław Wyspiański.

¹⁶ Mich, Zbigniew: *Przedstawienie z bufetem*, [w:] *Światła na wszystkie strony*, Prace ofiarowane profesor Lidii Kuchtównie, pod redakcją Joanny Stacewicz-Podlipskiej i Ewy Partygi, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2019, s. 43 - 52.

¹⁷ Arkusz z prawej strony szopkowej sceny: *Salon-Decoration, No. 125*, Druckerei Magdeburg, druk pochodzi z czasu około lat 1870/80, egzemplarz tego prospektu przechowuje Puppentheatersammlung, w: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, numer inwentaryzacyjny: 2111 b, litografia ręcznie kolorowana, wielkość: 33,2 cm x 40,5 cm; arkusz z lewej strony szopkowej sceny: *Dorf. No. 1542*, Robrahn & Co., Magdeburg, druk pochodzi z czasu około lat 1870/80, egzemplarz tego prospektu przechowuje Puppentheatersammlung, w: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, numer

inwentaryzacyjny: 1320 k, litografia ręcznie kolorowana, wielkość: 33,0 cm x 41,4 cm; obreża obu arkuszy z szopki są przycięte.

¹⁸ W wydanym w 1904 roku przez Muzeum Narodowe *Katalogu tymczasowym działu etnograficznego* pod pozycją 74 znajduje się: „szopka krakowska roboty murarzy ze Zwierzyńca. Depozyt prof. L. Wyczółkowskiego”. Por. *Katalog tymczasowy działu etnograficznego*, Odbito w drukarni Uniwersytetu Jagiell. w Krakowie 1904 r., s. 10.

¹⁹ Arkusz graficzny *Theater-Vorhang. No. 1325*, Robrahn & Co. (wydawnictwo działało w latach 1823-1928) w Magdeburgu, druk pochodzi z czasu około lat 1870/80, egzemplarz tej kurtyny przechowuje Puppentheatersammlung, w: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, numer inwentaryzacyjny: C 2618, litografia ręcznie kolorowana, wielkość: 33,1 cm x 40,4 cm.

²⁰ Zur Erweiterung des Fundus wurden in späterer Zeit in die Listen des kleinen Formats drei morgenländische Hintergründe aufgenommen, die Schreiber zuvor als „Krippenbilder“ herausgebracht hatte. Pflüger, Kurt / Herbst, Helmut: *Schreibers Kindertheater*. Eine Monographie, Verlag Renate Raecke, Pinnenberg 1986, s. 42. Na tych obrazkach z numerami (wydawnictwa): 357, 358 i 359 widać bramę z ubogą chatynką obok, centrum miasta i miasto widziane z oddali.

²¹ Arkusz: *Hintergrund zum Fischerdorf I*, Verlag Joseph Scholz, Moguncja, ok. 1880, egzemplarz tego druku przechowuje Puppentheatersammlung w: Staatliche Kunstsammlungen Dresden (nr inw. 1053 d, papier, litografia ręcznie kolorowana, wym. 33,2 cm x 42,6 cm). Joseph Scholz Verlag działał w latach 1829 – 1968. Szopka Ezenekierów ma nr inw. 24264/MEK.

²² „Figura zbiorowa“ Święta Rodzina jest częścią arkusza: *Krippel-Bilder / Obrazky na jesličky*, Robrahn & Co., Magdeburg ok. 1874 (Nr. 1839, litografia kolorowa, wym. 41 cm x 33 cm) w: Kunsthistorisches Museum Magdeburg.

²³ „Figura zbiorowa“ Żyda i legionisty (legionista / siepacz Heroda prawie w całości odcięty) wydrukowana jest na arkuszu: *Krippel-Bilder [Maria und Joseph auf der Flucht und andere Einzelfiguren]*, Robrahn & Co., Magdeburg ok. 1875 (Nr. 1888, litografia kolorowa, wym. 42,2 cm x 34,3 cm) w: Kunsthistorisches Museum Magdeburg.



171. { *Fanny i Aleksander*: BERTIL GUYE JAKO ALEXANDER EKDAHL }

D(0).
O TEATRACH
PAPIEROWYCH
W FILMACH

D 1. Przedślowie

Nic zdaje się nie łączyć dziewiętnastowiecznej zabawki, jaką jest teatr papierowy z rozrywką, a w wielu wypadkach i sztuką, *par excellence* dwudziestowieczną – z filmem. Wystarczy jednak obejrzyć wyprodukowane dla francusko-niemieckiej telewizji Arte filmy: *Le Printemps, 1482 Sandro Botticelli*¹ i *L'astronome, 1668 Johannes Vermeer*², by dostrzec, jak zasady tworzenia dekoracji służących teatrom poczynawszy od czasu baroku, zasady przejęte później do zabaw teatrem z papieru znajdują zastosowanie w realizacjach filmowych z początku XXI wieku poświęconych obrazom będącym dziedzictwem ludzkości. W tych animowanych opowieściach o malowidłach: *Primavera* i *Astronom* nie ma teatru papierowego. Są natomiast płaskie „kulisy”, „fermy”, „ruchome dekoracje”, „figury”, czyli postacie, domy, rośliny, fale morskie,³ żaglowce, przedmioty wyodrębnione z pomocą technik elektronicznych z dzieł: Sandra Botticellego (1445-1510), Johanna Vermeera (1632-1675) oraz malowideł innych artystów, poruszane tak, jak to czyniono w zabawach teatrami papierowymi. Zmieniły się sposoby ożywiania materii, ale oglądając „wprawione w ruch obrazy” mistrzów malarstwa przysposobione elektronicznie dla przekazu telewizyjnego można cieszyć się płaskimi „kulisami”, jakby je przeniesiono bezpośrednio z teatru papierowego, cieszyć się kanciastymi ruchami animowanych figur, a ponadto ruchomymi okiennicami, ciągnącymi przez miasto procesjami, teleskopami unoszącymi się ku gwiazdom, a nawet walczącymi ze sobą kogutami. Podobne chwytły inscenizacyjne stosowane na scenach z papieru można oglądać w wielu filmach animowanych. Przywołany tu zostanie jeszcze jeden z nich nakręcony w poprzednim stuleciu. Jego twórcy bardzo wyraziście posługiwali się estetyką obowiązującą swego czasu w grafice użytkowej i modzie. Tym filmem jest *Żółta łódź podwodna*.⁴

Och, wszyscy ci samotni ludzie.
Och, wszyscy ci samotni ludzie.
Eleanor Rigby
zbiera dziś ryż przed kościołem, gdzie wczoraj był ślub,
żyje wśród snów.
Czeka przy oknie,
uśmiech na twarzy gotowy na skrzypnięcie drzwi.
Kto przyjdzie dziś?
Ci samotni ludzie, skąd oni są?
Ci samotni ludzie, czy czeka na nich ktoś?⁵

Jazda kamery we wstępie do piosenki *Eleanor Rigby* z tego obrazu ukazuje kolejne „przecięcia” tworzące panoramę przemysłowego miasta z wylaniającymi się na koniec dymiącymi kominami. Ten wstęp trwa ledwie kilka sekund. Jest przeniesionym na chwilę do kina teatrem z papieru, w tym wypadku przeniesieniem kulis z przetworzonych, „wyobcowanych” fotografii. Bez wątplenia transponowanie sposobów opowiadania znanych z teatru papierowego na ekran jest w filmie *Le Printemps, 1482 Sandro Botticelli* dzięki technice elektronicznej daleko pełniejsze niż w powstałej przed „erą elektroniki filmowej”, w roku 1968, *Żółtej łodzi podwodnej*. Mimo wszystko *teatrino di carta*, z jego płaskimi figurami i dekoracjami, od razu przychodzi na pamięć, wręcz narzuca się wyobraźni przy oglądaniu trzech wymienionych realizacji dziesiątej muzy.

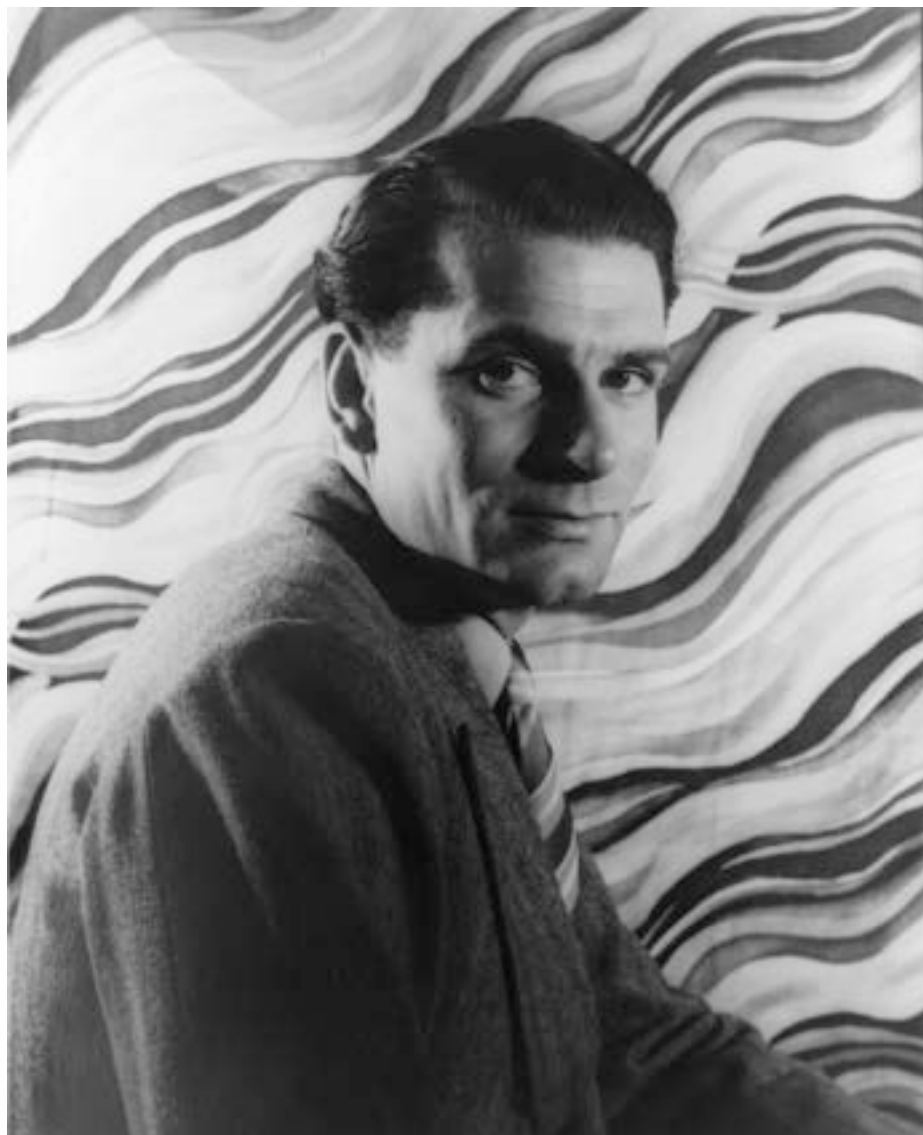
Istnieją wszelako obrazy filmowe, w których nie tylko chwytły omawianej tu zabawki, ale teatry papierowe jako takie odgrywają małą, a nieraz i znaczącą rolę. Filmom tym oraz tym teatrom poświęcony jest niniejszy fragment pracy. Przypomniane w nim zostaną także niektóre „machiny” scen papierowych. Trzeba zaznaczyć, iż w pierwszym z opisywanych filmów (*Hamlet* w reżyserii Laurence’a Oliviera) teatr papierowy nie pojawia się na ekranie. Teatr ten był sporządzoną i rozprawdzaną z okazji premiery pamiątką-zabawką mającą odświeżać wyniesione z sali kinowej wrażenia. Zaś w pozostałych z omawianych tu obrazów filmowych teatry papierowe są widoczne – dłużej lub krócej – w mieszkaniach bohaterów, pośród mebli albo na tle pustej ściany pałacowej i spełniają różne, wyznaczone przez przebieg akcji i zamysły realizatorów zadania. Wiele dzieł twórców obrazów filmowych, w których określone role grają teatry z papieru. Wychowali się oni w rozmaitych kulturach i systemach społecznych, oddziaływały na nich różne wyznania religijne, nieraz ideologie, przychodzili na świat w różnych czasach, kręcili swoje filmy w bardzo różnych okolicznościach. Omówione w tym fragmencie, wybrane prace filmowe tych artystów łączy – teatr papierowy.



172. { *Parnassus: człowiek, który oszukał diabła:*
TEATR PAPIEROWY }

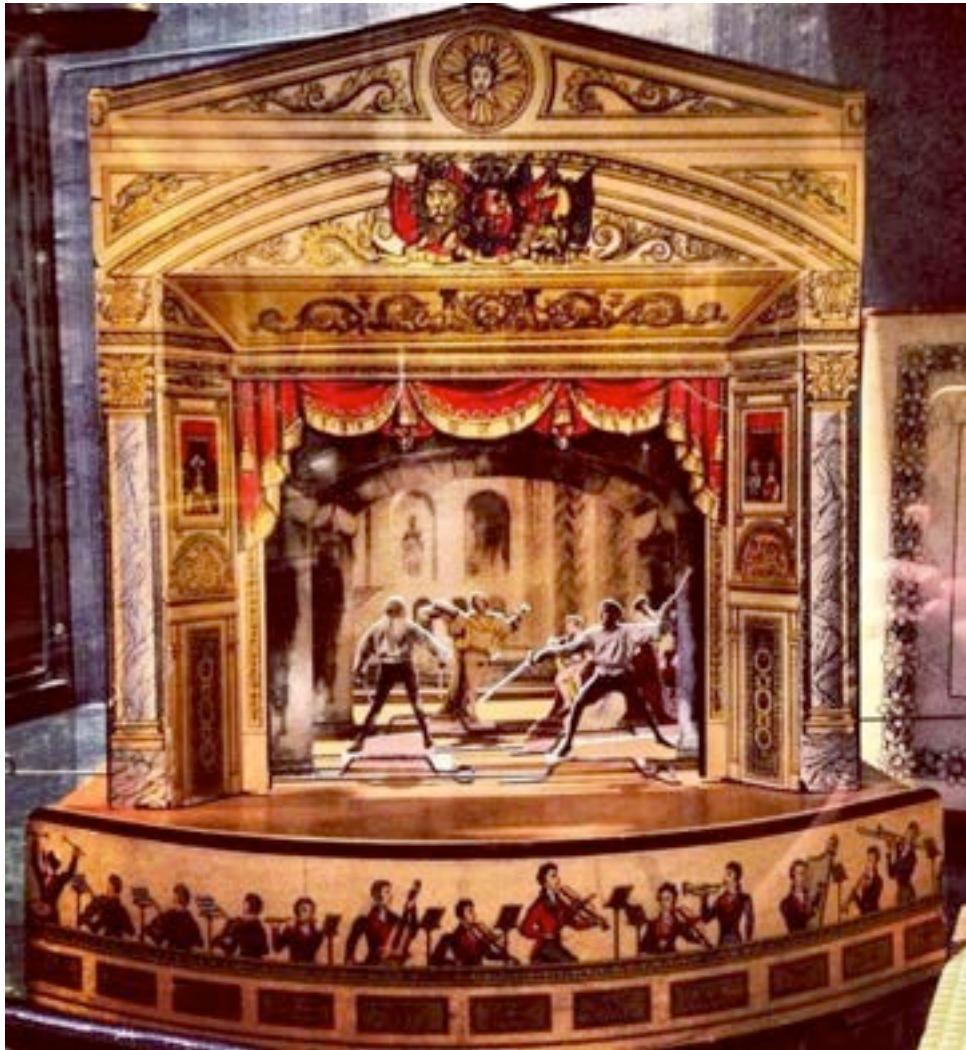
Należy choćby wspomnieć obrazy filmowe, w których pojawia się *toy theatre*, a które poniżej nie będą przedstawione. W filmie Pedra Almodovara *Wszystko o mojej matce*⁶ w garderobie znanej aktorki Huma Rojo⁷ oprócz zdjęć z jej długiej kariery zawodowej stoi niewielki teatr z papieru. W fantazji filmowej *Parnassus: Człowiek, który oszukał diabła*⁸ Terry’ego Gilliana główny bohater w ostatniej scenie sprzedaje teatry papierowe (fot. 172) – miniatury jarmarczej budy będącej jednym z miejsc

akcji. Są to papierowe modele „Imagiarium doktora Parnassusa” razem z dekoracją i figurami bohaterów. Reżyser nawiązał do teatryku Laurence’a Oliviera, a też do praktyki scenek wiedeńskich (Mignon-Theater) z pierwszej połowy XIX wieku. Nie stara się też ukryć inspiracji angielskimi teatrami papierowymi przy pracy nad dużą sceną *Imagiarium*. W filmowej komedii *Jesus liebt mich*⁹ Florianą Fitzą można zobaczyć apokaliptyczne sceny, które jeden z bohaterów – proboszcz przedstawia w swoim teatrze papierowym. Jest wielce prawdopodobne, że *teatrini di carta* „grają” też w innych, nie przywołanych w tej pracy, filmach. Spisywanie losów teatru papierowego w filmie pozostaje więc otwarte.



173. { LAURENCE OLIVIER }

D(2).
HAMLET



174. { BENJAMIN POLLOCK Ltd.: *Regency Theatre* (1946) ZE SCENĄ POJEDYNKU Z *Hamleta*; SĄ TO FIGURY I DEKORACJE TEATRU PAPIEROWWGO UPAMIĘTNIAJĄCEGO FILM LAURENCE'A OLIVIERA (NA PIERWSZYM PLANIE FIGURY HAMLETA I LEARTESA, DOBRZE WIDOCZNE SĄ METALOWE UCHWYTY SŁUŻĄCE DO PROWADZENIA FIGUR) }

D 2.1. Laurence Olivier w teatrze z papieru

Broszura ¹⁰ ma lekko uszkodzoną okładkę. Papier wytarł się w miejscach, gdzie znajdują się zardzewiałe spinacze łączące kartki. Tylko luźno obejmuje je okładka, na której przedstawiony jest teatr papierowy (fot. 175) z kilkoma postaciami w głębi sceny i walczącymi mężczyznami na pierwszym planie. Nad ramą prosceniovą umieszczony został tytuł:



175. { OKŁADKA BROSZURY Z ARKUSZAMI GRAFICZNYMI TEATRU PAPIEROWEGO WYDANEGO Z OKAZJI PREMIERY FILMU *HAMLET* W REŻYSERII LAURENCE'A OLIVIERA. }

Hamlet. U dołu można przeczytać: *Reproduced from the J. Arthur Rank Enterprise*,¹¹ a nieco wyżej: *Presented by Laurence Olivier*. Laurence Olivier (1907-1989) – uważany przez wielu za największego w XX wieku aktora obszaru języka angielskiego – prowadził wspólnie ze swą drugą żoną Vivien Leigh (1913-1967) i reżyserem Alexandrem Kordą (1893-1956) przedsiębiorstwo realizujące spektakle teatralne i filmy.¹² Formuła *Presented by Laurence Olivier* świadczy o tym, że cienka, licząca dwadzieścia osiem stron, książeczka została sfinansowana przez Laurence Olivier Productions, Ltd.¹³

Jej pierwsze strony zajmuje tekst. Dalej widać zdjęcia dekoracji (przecięcia i prospekty) w czerni i bieli. Po każdym umieszczony jest napis z informacją, co dekoracja przedstawia. W samym środku broszury na dwóch stronach wydrukowane zostały kolorowe figury. Okładka także zachęca nabywcę kolorem. Wzrok przyciąga (pokazany częściowo) portal sceniczny *Regency Theatre*¹⁴, a zwłaszcza stonowana czerwień płaszcza Arlekina widocznego po bokach ramy scenicznej i w jej górnej części (fot. 174). Środek wewnętrznej strony okładki wypełnia

dedykacja: *for Simon Olivier*. Poniżej w dwóch szpaltach rozmieszczone zostało objaśnienie.

Ta książka jest nie tylko jedyną w swoim rodzaju dokumentacją jednego z najświetniejszych filmów współczesności. Została specjalnie tak zaprojektowana, by dekoracje i postacie mogły być na życzenie zamontowane i pokazywane na scenie teatru-modelu. Każdy epizod może być przedstawiany, z pomocą figurek zastających w ruchu postaci, stosownie do wskazówek zawartych w tekście. Scenografia została przygotowana tak, by pasowała rozmiarami do *Miniature Theatre* Benjamina Pollocka, umożliwiając dorosłym i dzieciom wielokrotne odgrywanie tej słynnej historii w ich własnych domach. Wielu bywalców kina i miłośników Shakespeare'a znajdzie jednakowoż w tej książeczce uroczą pamiątkę filmu i wprowadzenie do całej sztuki, nawet jeśli nie będą jej na scenie teatru-modelu przedstawiać.¹⁵

Tradycja przedstawiania *Hamleta* na scenach teatrów papierowych liczyła sobie w czasie ukazania się „uroczej pamiątki po filmie” około stu lat.¹⁶ Za sformułowaniem teatr-model kryje się teatr papierowy. Opisana broszura to nic innego, jak *toy theatre* z połowy XX wieku, potwierdzają to zarówno figury znajdujące się w środku, jak i wygląd strony tytułowej. Angielskie

teatry z papieru często były i są sprzedawane w formie oprawionej, zwłaszcza te z dołączonym do odegrania tekstem.

HAMLET

film w reżyserii
Laurence'a Oliviera

Nagrody i
wyróżnienia:

(1948)
**Academy
of Motion Picture
Arts and Sciences
Award**

Best Actor in
a Leading Role
Best Art Direction-
Set Decoration,
Black-and-White
Best Costume
Design,
Black-and White
Best Picture

**British
Academy Award**

Golden Globe

**New York Film
Critics Circle
Award**

**Venice Film
Festival Award**

(1949)
**Bodil – Bedste
Europæiske Film**

Film – „Jeden z najświetniejszych filmów współczesności” – stał się sukcesem Laurence'a Oliviera i jako reżysera, i jako producenta, i jako aktora. Obraz był wyróżniany nagrodami oraz chwalony przez krytykę.

W swojej niezwyklej ekranizacji Laurence Olivier przyłączył się do klasycznego angielskiego punktu widzenia, tylko tak mógł usprawiedliwić skreślenie sceny końcowej z Fortynbrasem. [...] nie wahamy się nazwać tego filmu jednym z największych od dawna wydarzeń kinematograficznych. To już nie jest sfilmowany teatr (jak pierwsze niemieckie filmy według Shakespeare'a). Z rozmachem używane są wszystkie filmowe środki wyrazu: specjalnie trzeba wskazać na elastyczne prowadzenie kamery i nadzwyczajne reżyserowanie aktorów. Z drugiej strony – jak już w pierwszym filmie Oliviera według Shakespeare'a, w *Henryku V* – reżyser posługuje się stylizacją, ale tylko na tyle (w przeciwieństwie do Niemców), by nie pojawił się patos. Punktami szczególnymi przedstawienia *Hamleta* są zawsze: scena z Duchem i scena z Grabarzem. Obie są w filmie nadzwyczajnie zwarte i intensywne, bez używania bluffu, w całości panuje wyszukany smak artystyczny.¹⁷

Na pierwszej stronie książeczki czytelnik może jeszcze raz zobaczyć tytuł i upewnić się, że sztukę około roku 1600 napisał niejaki William Shakespeare.

Następna linia potwierdza funkcję Laurence'a Oliviera jako producenta i reżysera. Jego umiejętności kierownicze nie były tajemnicą dla londyńskiego środowiska teatralnego i filmowego.

Jest w nim ten rzadki stop aktora i administratora, artysty i kierownika przedsiębiorstwa.¹⁸

Niżej umieszczona została informacja: *a two cities film, 1948*. Dalej następuje obsada.¹⁹ Stronę zamyka wiadomość, iż kostiumy i oprawa scenograficzna są dziełem Rogera Furse'a (1903-1972).

Warto powrócić na chwilę do dedykacji z wewnętrznej strony okładki. Simon Tarquin Olivier miał w roku premiery filmu *Hamlet* dwanaście lat. Był w wieku jak najbardziej stosownym do zabawy teatrem papierowym. Dedykacja jest podwójnie na miejscu. Primo: historię duńskiego księcia reżyserował ojciec Tarquina. Secundo: przy okazji premiery filmu podarował synowi – a zarazem wielu małym, dużym i całkiem dorosłym dzieciom teatr-zabawkę. Laurence Olivier rozstał się z matką²⁰ chłopca, gdy miał on cztery lata.

Jak później zanotował w swoim dzienniku Noël Coward, „Jill okazała się nieoczekiwanie zupełnie cudowną matką dla mego chrześniaka, Tarquina, a on uwielbiał ją całym sercem. Larry jako ojciec wypada na tym tle nie całkiem tak dobrze”.²¹

Czy w ogóle mieli sposobność – ojciec i syn – wspólnego bawienia się teatrem papierowym? Najpewniej nie. Jeśli Tarquin (jak wszyscy się do niego zwracali) widywał ojca, były to pojedyncze spotkania. Dedykację można więc też rozumieć jako próbę nawiązania ponownie kontaktu z dzieckiem i zachętę do (być może wspólnej?) zabawy znanej w wielu brytyjskich domach.

U samej góry drugiej strony broszury rozpoczyna się tekst tragedii w opracowaniu dla teatru papierowego. Podtytuł informuje: „Streszczenie akcji ułożone w 14 scen”.²² Interesująca jest także pierwsza uwaga sceniczna.

Jeżeli ta sztuka prezentowana jest w teatrze-modelu, to proponuje się, by poniższa opowieść była czytana na głos, a kurtyna podnoszona dla odsłonięcia różnych obrazów.²³

W tekście nie ma podziału na role. Miałby więc on być czytany przez narratora? Od czasu do czasu pojawiają się „w streszczeniu” niewielkie fragmenty oryginału. Nie może naturalnie zabraknąć początku najbardziej znanego monologu Hamleta, ani słów Horacja wypowiedzianych po śmierci głównego bohatera. To one zamykają tekst przygotowany dla teatru z papieru i jako ostatnie padają w filmie.

HAMLET
i
Laurence Olivier

Rola tytułowa,
(Old Vic Theatre
reżyseria:
Tyrone Guthrie
premiera:
5 I 1937)

*

Rola tytułowa
w tej samej
inscenizacji
(Zamek Kronborg,
Elsinore,
premiera:
3 VI 1937
ze względu
na pogodę
w sali balowej
Marienlyst-Hotel)

*

Rola tytułowa
i reżyseria filmu,
(premiera:
4 V 1948)

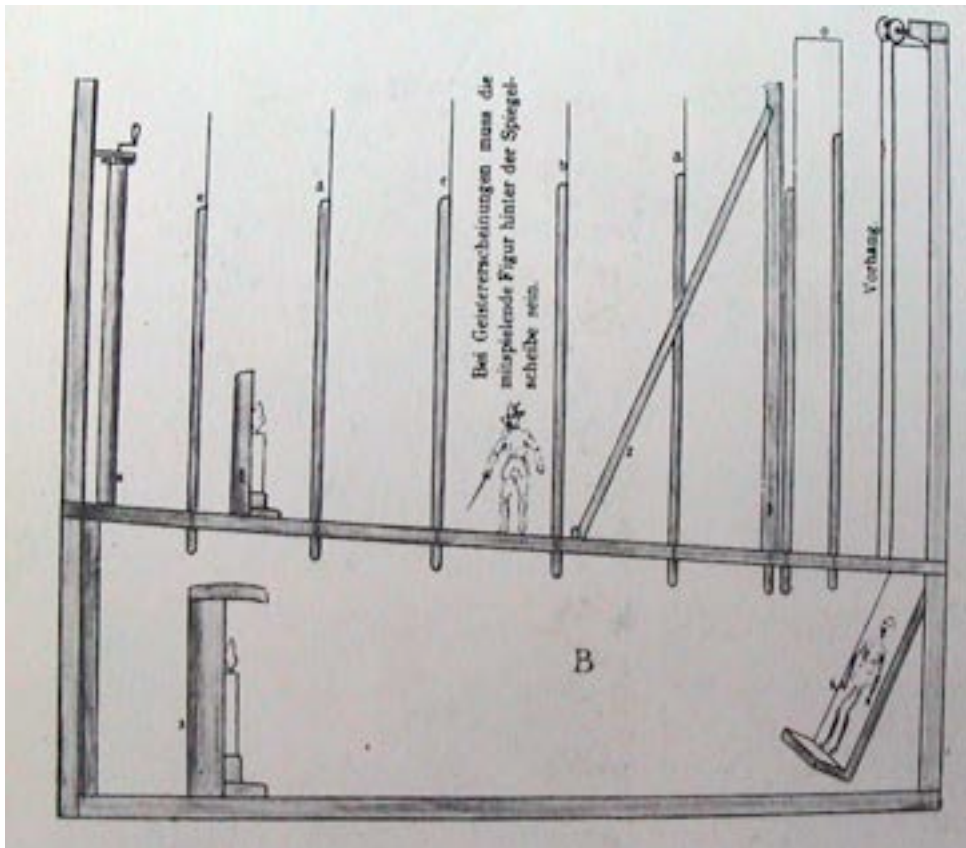
*

Reżyseria,
w roli Hamleta:
Peter O'Toole
(National Theatre
w Old Vic
premiera:
22 X 1963)

Good night, sweet prince,
And flights of angels sing thee to thy rest.

Narrator będzie więc mieć sposobność wcielenia się w Horacja, ale też w Ducha Ojca, a nawet w głównego bohatera. W obrazie pierwszym tekstu z broszury w stosownym momencie pojawia się informacja: *Enter Ghost*.

Horacjo mówi do niego, ale gdy ten chce dać odpowiedź, pieje kur i Duch znika.²⁴



176. { SCHOLZ VERLAG (MOGUNCJA): SCHEMAT KONSTRUKCJI SCENY
TEATRU PAPIEROWEGO ZE WSKAZANIEM SPOSOBU POKAZYWANIA DUCHÓW }

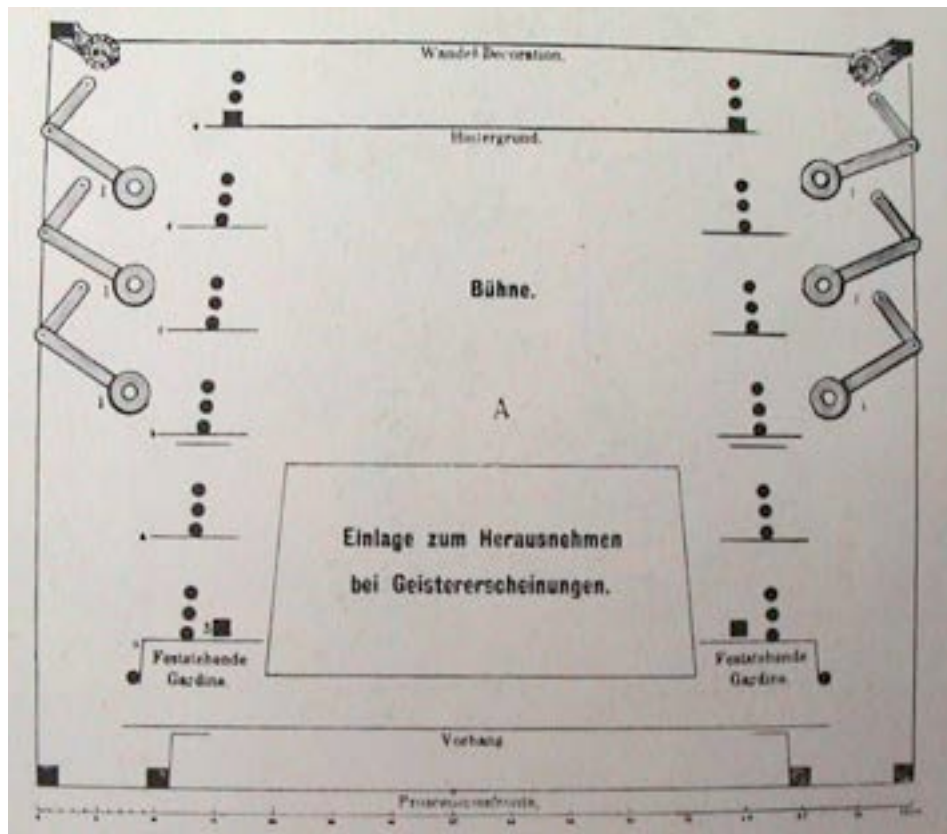
Teatr z papieru prezentowany przez Laurence'a Oliviera, z racji swej prostoty, nie został wyposażony w specjalne urządzenia do pokazywania duchów.

Zjawianie się upiórów i fantasmagorii było atrakcyjnym zabiegiem inscenizacyjnym, wykorzystywanym także na scenkach teatrów domowych. Wydawnictwo Josepha Scholza z Moguncji oferowało w latach osiemdziesiątych XIX wieku sceny przystosowane do „pokazywania” duchów. Do konstrukcji dołączane były szkice z niezbędnymi instrukcjami. Figury postaci, którym ukazywał się duch, musiały znajdować się za lustrzaną szybą. Na schemacie (fot. 176) widać taką szybę (2) ustawioną pod kątem i opartą o słupek (3). Na nią rzucano projekcja „zaziemskiej postaci”, na przykład Ducha Ojca.²⁵ By duch odbity w szybie mógł się widzom ukazać, należało w stosownym momencie

wyjąć fragment podłogi scenicznej, jak to jest pokazane na drugim schemacie (fot. 177).²⁶

Scenka mająca być pamiątką po *Hamlecie* Oliviera nie dawała możliwości inscenizowania tak wyszukanych efektów. Można było jednak przedstawić zjawę mniej więcej tak, jak opisywał to Angelo Ingegneri (1550-1613)²⁷ w odniesieniu do praktyki teatralnej jego czasu:

[...] ponieważ zjawa jest najczęściej tą postacią, którą widzi się i słyszy wcześniej niż pozostałe, powinna ona znajdować się na scenie w chwili opadnięcia zasłony [...]. Miejsmem jej, powiem następnie, winna być najgłębsza część głównej perspektywy, [...] zważywszy na proporcje znajdujących się tam budynków, stojąca przy nich mara wyda się w porównaniu z nimi niezwyklej wielkości; co wzmoże uczucie grozy, bardzo w takim wypadku pożądaney.²⁸



177. { SCHOLZ VERLAG (MOGUNCJA): SCHEMAT KONSTRUKCJI PODŁOGI SCENY TEATRU PAPIEROWEGO ZE WSKAZANIEM FRAGMENTU, KTÓRY NALEŻAŁO WYJĄĆ PRZED POKAZYWANIEM DUCHÓW }

Po skromnie pokazanych, acz wywołujących „uczucie grozy” nocnych rewelacjach przybysza z zaświatów, po wyprowadzeniu ze sceny figury Ducha Ojca²⁹ przez animatora albo i samego narratora, może on poinformować o dalszym rozwoju wypadków.

Decydują się opowiedzieć to wszystko młodemu Hamletowi, synowi ostatniego króla.³⁰

To jest najodpowiedniejszy moment do umieszczenia w tekście uwagi scenicznej *Lower curtain*.³¹ Nie ma potrzeby dodawania, iż uwagi sceniczne: *Raise curtain* i *Lower curtain* pojawiają się w „streszczeniu” często. Informacja z początku tekstu mówi o czternastu scenach, ale kurtyna unosi się i opada piętnaście razy. Akcja została więc podzielona na tyleż obrazów. Całość tekstu do odczytania na głos podczas przedstawienia mieści się na pięciu stronach formatu niewiele większego od A 5 i jest odpowiednia do odegrania pełnego widowiska w czasie nie dłuższym niż trzydzieści minut. Warto zauważyć, iż także w scenariuszu do filmu reżyser skreślił kilka scen sztuki, niektóre epizodyczne role i monologi, by skoncentrowanym sposobem opowiadania wzmocnić płynność narracji i pewniej zawładnąć filmową publicznością.³² Trzy strony tekstu umieszczone są na początku broszury, przed dekoracjami i figurami, a dwie strony po ostatnim prospekcie, na którym przedstawiony został cmentarz.³³

Następne strony broszury, zadrukowane jednostronnie,³⁴ zajmują przecięcia i prospekty z rysunkami scenerii oraz figury. Gdy przyjrzeć się reprodukcji teatru na stronie tytułowej, widać, jak silnie, dzięki kolorowi, figury wybijają się z tła. Wszystkie arkusze z dekoracjami utrzymane są w szarościach. Film³⁵ kręcony był na taśmie czarno-białej. Reżyserowi ta tonacja wydawała się stosowna do tematu utworu:

Wybrałem film czarno-biały, nie kolorowy, by przez oddziaływanie głębi uzyskać majestatyczny, poetycki obraz adekwatny do mowy wiązanej. W jednym ujęciu Ofelia z odległości około trzydziestu sześciu metrów widzi Hamleta w lustrze na końcu długiego korytarza; każdy pojedynczy jej włos widać w obrazie ostro, tak samo jak rysy jego twarzy.³⁶

Jeden z biografów Laurence’a Oliviera twierdził jednak, że czarno-biała estetyka była raczej koniecznością niż świadomym wyborem:

Mówił ustawicznie, że nakręcił *Hamleta* w czerni i bieli, by osiągnąć efekt zbliżony do wrażenia, jakie daje drzeworyt, naprawdę nie mógł otrzymać z Technicoloru tej ilości kolorowej taśmy, której potrzebował i z konieczności uczynił cnotę pracując z technikami nad udoskonaleniem głębi ostrości zdjęć.³⁷

Jak na dobrego majstra przystało, Laurence Olivier potrafił niedostatek przerobić na swą korzyść. Wydrukowane w książeczce dekoracje składają się z dwóch przecięć i sześciu prospektów. Każdy obraz budują: prospekt i jedno albo dwa przecięcia. Na zdjęciu ze strony tytułowej, pokazującym walkę Hamleta z Laertesem, widać za portalem sceny dwa przecięcia i prospekt odtwarzający wielką salę.

Na stronie piątej broszury zostało wydrukowane utrzymane w szarościach przecięcie. Łuk przecięcia wygląda jak murowany z ciosanych kamieni. Opiera się na dwóch przysadzistych kolumnach z mocarnymi kapitelami. Na prawej kolumnie przedstawiony jest najpewniej jakiś rycerz, bo w uniesionej ręce trzyma szablę. Jeśli dość enigmatycznie zarysowana postać nie jest mańkutem, to widać ją od tyłu. Drugą kolumnę zdobi jeszcze mniej określona postać. Ułożenie fałdów ubioru na jej

nogach mogłoby wskazywać, że Roger Furse chciał nawiązać do średniowiecznych mozaik albo do ikon. Malowidło jest bardzo szkicowe, a twarz postaci – to właściwie czarna plama. To mógłby być jakiś święty, a może jakiś władca. Ważniejszy od szczegółów jest jednak efekt: obecność dwóch tajemniczych postaci na kolumnach sprawia, że cały zamek wydaje się miejscem niewyjaśnionych sekretów – takiej sugestii można dopatrzeć się w pierwszym fragmencie dekoracji. Na środku strony została wydrukowana figura Ducha Ojca (fot. 178). Duch w



178. { *Hamlet*: DEKORACJA TEATRU PAPIEROWEGO ROGERA FURSE'A – PRZECIĘCIE }

prawej dłoni trzyma miecz. Lewą rękę uniół. Wskazuje na niebo? Wyciągnął rękę w pozdrowieniu? Wzywa pomocy? Także ta postać pozbawiona jest twarzy, co nierzadko duchom się przytrafia. Na głowie postaci widać coś, co mogłoby być koroną, ale równie dobrze mitrą biskupią. Jak na porządnego ducha z duńskiego zamku przystało, górna część „duchowego ciała” wynurza się z unoszących się mgieł, dymów. A może są to chmury na niebie? Ma się wrażenie, iż Roger Furse przy projektowaniu figury Ducha Króla postępował za radami Angela Ingegnieriego, praktyka sprzed stuleci.

[...] mara winna być nie tyle ubrana, co spowita szalem czy czymś w tym rodzaju, [...] w kolorze czarnym, i nie ukazywać ani twarzy, ani rąk, ani nóg, słowem, wydawać się czymś bezkształtnym. Nie powinna też chodzić zwykłym krokiem, lecz raczej poruszać się na kółkach. Jeśli zaś chodzi o mowę, musi mieć głos głęboki i donośny, [...] a mówiąc miotać się i ani chwili nie stać w miejscu, lecz poruszać się w sposób opisany, za pomocą kółek czy innych podobnych urządzeń. Trzeba też, by zniknęła od razu, gdy tylko zdąży kwestię swoją wypowiedzieć; a w tej samej chwili podpalić zasłonę, którą tak przedtem należy zawiesić, by ogień żadnej szkody nie wyrządził, nasączywszy ją wprzód okowitą czy innym podobnym płynem; taki zaś pożar zwiększy grozę, a i dostrzec nie pozwoli tego, co się tam

dzieje; co i z tej właśnie przyczyny dobrze jest, by się działo w głębi perspektywy, z daleka od oczu widzów.³⁸

Duch Ojca zgodnie ze streszczeniem i przytoczoną radą oddala się natychmiast po wypowiedzeniu kwestii. Efektownego podpalania „zasłony” nie należało miłośnikom teatru papierowego sugerować, gdyż łatwo mógłby on zamienić się w teatr papieru i ognia, a to jest inny gatunek. Na stronie siódmej powtórzone jest przecięcie ze strony piątej, ale już bez Ducha Ojca. Na tym miejscu, czyli w środku strony umieszczona została instrukcja.

Te przecięcia są przeznaczone do pozostawiania stale na scenie, by wykrywać dekoracje umieszczane za nimi. Przecięcia winny być naklejone na kawałek tektury, o wymiarze około 8 na 8 cali, a następnie ich białe środki mają być wycięte. Jeśli robisz własny teatr, pierwsze przecięcie może być użyte jako portal sceniczny. A oto bardzo dobry sposób zrobienia kleju w domu.³⁹

Poniżej następuje opis, który tu zostaje pominięty, jak domowym sposobem klajster wykonać. Mogłoby się to wydawać informacją zbędną dla wielbicieli talentów Laurence’a Oliviera kupujących kartonową scenę po projekcji filmu. Nie należy však zapominać, że zarówno film, jak i teatr z papieru, który miał sławę filmu utrwać, powstawały w czasie niedostatku, dwa - trzy lata po II wojnie światowej.



179. { *Hamlet*: DEKORACJA TEATRU PAPIEROWEGO ROGERA FURSE’A – Prospekt I }

Stronę dziewiątą broszury zajmuje pierwszy z prospektów (fot. 179). Także w nim dominującą cechą jest szkicowość. Po lewej stronie dostrzec można kształt przypominający fragment wieży zamkowej. Środek prospektu zajmują szerokie stopnie prowadzące na szczyt zamkowych murów. U dołu stopni widać armatę z lufą skierowaną w prawo, w przestrzeń poza zamkiem. Prawą stronę i górę prospektu wypełniają wolne przestrzenie z ledwie zaznaczonymi chmurami. Dolny prawy róg

zamykają trzy czarne stopnie. Nazwa prospektu: „Zwieńczenie murów obronnych”⁴⁰ nawiązuje do zębatego zakończenia murów w architekturze średniowiecznej, czyli blanków. Tyle że na rysunku trudno dopatrzeć się śladu owej „zębatości”. Ten prospekt – podobnie zresztą jak inne – mógł być szkicem wstępnym dekoracji filmowej. Wszystkie zamieszczone w broszurze dekoracje teatru papierowego wykonane zostały ołówkiem albo węglem. Przedstawione na nich budowle, obiekty, meble są nieco rozmyte, jakby widziane były przez mgłę albo w marzeniu sennym. Armata na murach obronnych z prospektu numer 1, to zaledwie wypełniony czernią obrys lufy i podstawy. Jako obiekt filmowy armata musiała siłą rzeczy przybrać wyraźniejszy kształt. Rekwizytorom ten szkic odwołujący się do ich doświadczenia zawodowego zapewne wystarczał. Widzowie spektaklu w teatrze papierowym musieli przywołać na pomoc fantazję albo przypominać sobie właściwe obrazy z filmu. Taki też był deklarowany zamiar autorów teatru papierowego do *Hamleta*.

Wielką salę zamkową⁴¹ przedstawia następny prospekt (fot. 180). Podesty i schody rozpościerają się na nim jak w scenografiach Adolphe’a Appii (1862-1928). Dwa usytuowane na środku stopnie budują dobrą przestrzeń do umieszczenia na nich tronu. Wzdłuż owalnej lewej ściany komnaty wznoszą się szerokie schody bez poręczy.



180. { *Hamlet*: DEKORACJA TEATRU PAPIEROWEGO ROGERA FURSE’A – Prospekt II }

Nisze wzdłuż schodów i antresoli powyżej schodów wypełniają bardzo szkicowo zaznaczone wielkich rozmiarów postacie. Trzy zasłonięte otwory z półkolistymi łukami pod antresolą prowadzą zapewne w głąb zamku. Obiekty zamykające prawą stronę sali mogą być trzema potężnymi kolumnami z liniowymi ornamentami albo też trzema kulisami teatralnymi. W scenografii filmowej są to przysadziste kolumny. Trzeba przy tym zauważyć, iż gotowa scenografia wielkiej sali z filmu znacznie odbiega od szkicu zamieszczonego w broszurze.

Dużą część kolejnego prospektu⁴² wypełniają obłoki niebieskie, a także tumany mgieł. U jego podstawy widać półkolisty taras z kamienia ułożonego w zbiegających się ku tyłowi ciągach, co podkreśla perspektywę, a tym samym iluzję przestrzeni. Po prawej majaczy szczyt wieży. Lewą stronę zamyka czarna bryła murów. Chmury, mimo że tu i ówdzie rozbielone, zdają się ciążyć nad tarasem.

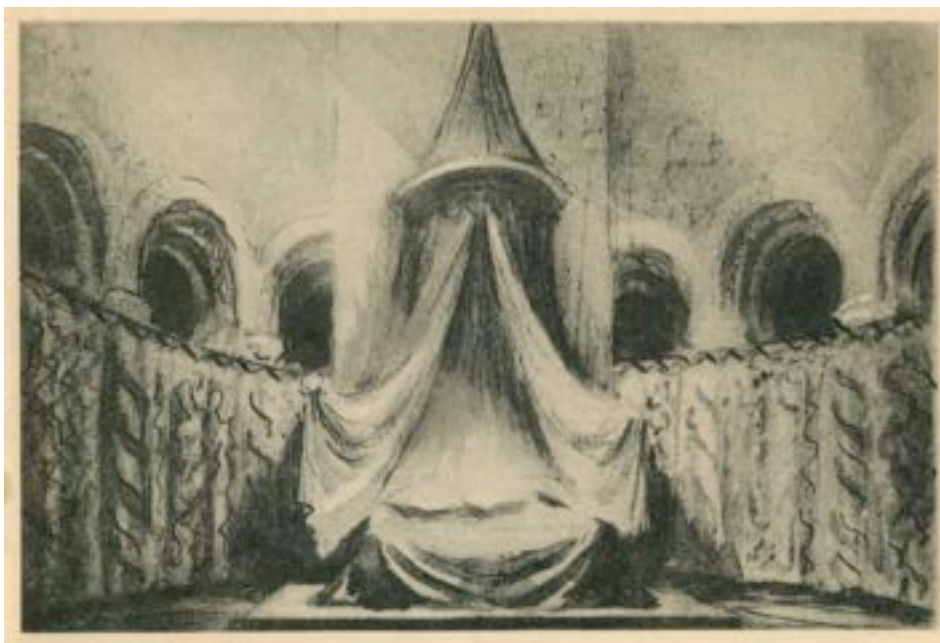


181. { *Hamlet*: DEKORACJA TEATRU PAPIEROWEGO ROGERA FURSE'A – Prospekt IV }

Bogatszy w szczegóły jest prospekt z wyobrażeniem zamkowej komnaty (fot. 181).⁴³ W rozrysowaniu tej dekoracji scenograf wykorzystał zasady *scenae per angulo*. Od prawej ku środkowi biegnie ukosem ściana zakończona kolumną. Spoczywa na niej łuk, przerzucony jest ku lewemu końcowi prospektu i ginie w górze obrazka. Ściana jest częścią krużganka. Gruby mur sklepiają trzy romańskie łuki z regularnymi ornamentami. Między nimi rozciągnięta jest półkurtyna z przedstawionymi na niej schematycznie dziewięcioma postaciami. Prześwity nad oponą ujawniają spowitą w czerni głębię krużganka. Od lewej strony ku środkowi pod ostrzejszym kątem i nieco w głębi stoi ściana także zakończona kolumną podpierającą okazały i zdobiony ornamentem łuk, gubiący się za kolumną bliższą obserwatorom. Między łukami jest dostatecznie dużo przestrzeni, by światło z zewnątrz znalazło sobie dostęp do komnaty. Wzdłuż lewej ściany wznoszą się stopnie i nikną w głębi. Powierzchnię ściany dekorują dwie postacie, najpewniej świętych, bo obie *art director* zaopatrzył w aureole. Trzymając się konsekwentnie atmosfery tajemniczości i te postacie ledwie wydobył z tła. Wpadające do komnaty światło umożliwia rozpoznanie między obiema kolumnami, daleko w głębi, ledwie zaznaczonego, jeszcze jednego portalu.

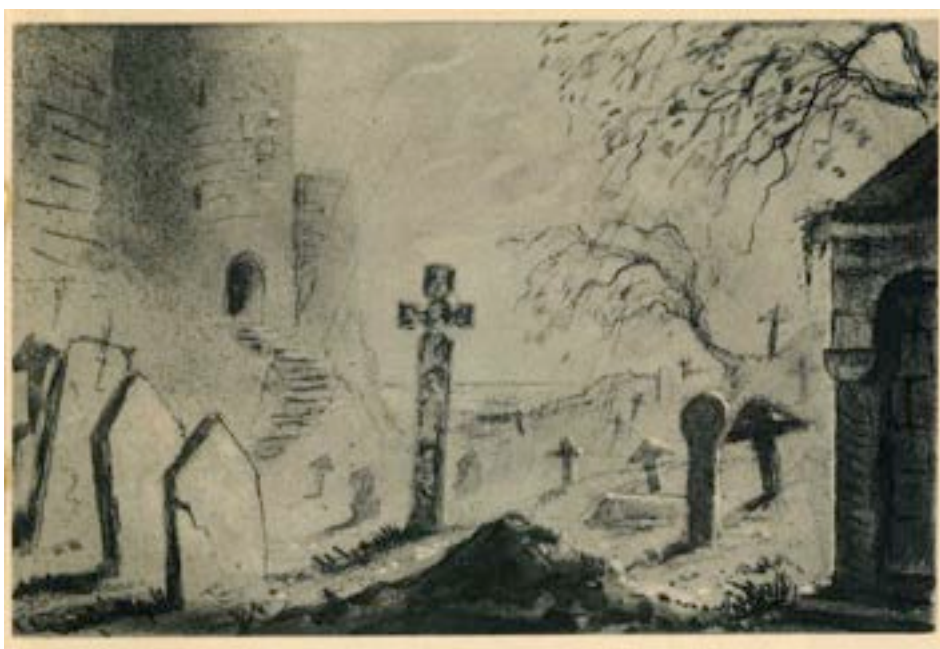
Łoże z następnej dekoracji⁴⁴ bardzo przypomina to z epizodu filmu w sypialni Królowej. Na prospekcie zajmuje centralne miejsce. Baldachim nad łóżem kojarzy się z namiotami rozstawianymi na obrzeżach pól

bitewnych (fot. 182). Aluzja do potyczek miłosnych jest nadto oczywista. Półokrąg sypialni tworzą kolumny z łączącymi je romańskimi łukami. Na stosownej wysokości między kolumnami rozciągnięte są zasłony z ornamentami. U wezłowania łoża, stojącego na nieznacznym podwyższeniu, leżą trzy poduszki. Przestrzeń między łukami tonie w mroku. Zasłony spływające z baldachimu do ziemi są rozsunięte. Całość prospektu jest zakomponowana symetrycznie. Jedyne środkowa, trzecia poduszka burzy porządek.



182. { *Hamlet*: DEKORACJA TEATRU PAPIEROWEGO ROGERA FURSE'A – Prospekt V }

Środek prospektu ostatniego⁴⁵ zajmuje starannie naszkicowany krzyż z kamienia (fot. 183). Przed nim, u samego dołu obrazka leży kopczyk



183. { *Hamlet*: DEKORACJA TEATRU PAPIEROWEGO ROGERA FURSE'A – Prospekt VI }

ziemi obok pustej mogiły. W prawym rogu widoczny jest fragment budowli mogącej być okazałym grobowcem albo kaplicą cmentarną. Zza budowli wychylają się gałęzie drzew z niewieloma listkami. Potwierdzałoby to jesienną porę tego epizodu. Pochylone krzyże wskazują na wiekowość miejsca cmentarnego. Płyty grobowe na lewo od krzyża są spękane. W głębi po lewej stronie na wzniesieniu rozpościerają się mury zamkowe z okazałą wieżą, do której prowadzą schody. Za krzyżem rozciąga się linia horyzontu. W dekoracji filmowej do sceny cmentarnej umieszczono znacznie więcej mogił i krzyży. Kondukt z Ofelią nie schodzi ku mogile z wieży, lecz wylania się jakby z podziemi zamku. Rzeźbiony, duży krzyż także w scenie filmowej zajmuje centralne miejsce w dekoracji. Wokół niego toczy się akcja. Na końcu epizodu Król w towarzystwie Laertes opuszcza cmentarz schodami prowadzącymi do wieży. Nie ulega wątpliwości, że obraz na prospekcie dla teatru papierowego jest wstępnym szkicem do dekoracji właściwej stojącej w studio filmowym.

W samym środku broszury znajdują się, jak to już zostało wspomniane, kolorowe figury (fot. 184). Druk jest tu – podobnie jak przy prospektach – jednostronny, by można było figury wyciąć z arkusza, wzmocnić kartonem i użyć do gry. Wszystkie przedstawiają zatrzymane na fotografiach



184. { *Hamlet*: FIGURY TEATRU PAPIEROWEGO ROGERA FURSE'A (STRONA I) }

charakterystyczne dla konkretnych działań poza aktorów. Warto porównać te figury z dokonaniem wiedeńskiego przedsiębiorcy sprzed około stu lat. Museum Europäischer Kulturen w Berlinie i Wien Museum posiadają w swoich zbiorach arkusze graficzne⁴⁶ wydrukowane około roku 1850 w Wiedniu. Na sześciu kartach papieru w formacie folio widać trzydzieści cztery figury służące do przedstawiania tragedii *Hamlet* na scenie

z papieru. Jest ich więcej niż w pamiętce po filmie Oliviera.⁴⁷ Figury odpowiednie do prezentacji na wiedeńskiej scenie Mignon-Theater drukowane były w dwóch rzędach, identycznie jak figurki Laurence'a Oliviera oraz innych aktorów z jego obsady. Wysokość⁴⁸ miniaturowych postaci z trupy angielskiej jest taka sama jak wysokość figur drukowanych ponad sto lat wcześniej w wydawnictwie Trentsensky'ego dla scenki Mignon. Figury innego wydania do *Hamleta* pochodzące z Dunaju są większe niż londyńskie z roku 1948 i ustawione w jednym tylko rzędzie (fot. 185). Pasowały do dekoracji większego z teatrów Trentsensky'ego. Figury wykonane na polecenie Laurence'a Oliviera – w przeciwieństwie do wiedeńskich sprzed wieku – mają typowy wdzięk druku maszynowego i nic im go nie odbierze.



185. { *Hamlet Prinz von Dänemark*: VERLAG M. TRENTSENSKY, Wiedeń, N° 115 }

Figury dla teatru papierowego według *Hamleta* Laurence'a Oliviera w przeciwieństwie nie tylko do figur z Wiednia, ale także do wszystkich figur dziewiętnastowiecznych, są zdjęciami. Nie są znane inne teatry papierowe, nie będące unikatami, w których grano by z pomocą figur – fotografii. Wydawcy „dokumentujący” w rysunku i druku litograficznym premiery operowe i te z teatru dramatycznego w XIX wieku stawiali sobie za cel wierne odtworzenie kostiumów i wyglądu artystów, co udawało się w różnym stopniu i nie zawsze. Firma pracująca dla Laurence'a Oliviera osiągnęła ten zamiar bez większych kłopotów. Cóż prostszego, niż sfotografować aktorów w kostiumach oraz odpowiednich pozach i zdjęcia wydrukować. Mając na względzie stan technik drukarskich w połowie XX wieku trzeba przyjąć, że figury te w roku 1948 robiły wrażenie. Zwłaszcza jeśli widzowie przeglądali broszurę z rzucającymi się w oczy kolorowymi figurami bezpośrednio po obejrzeniu filmu. Czern i biel kostiumów z ekranu oblekała się w oka mgnieniu w kolor.

Druga niezwykłość figur z książeczki polega na tym, że Hamlet pokazany jest w sześciu pozach. Więcej niż jedna czwarta wszystkich figur – są to repliki głównego bohatera, zawsze z dobrze wydobytą z tła blond fryzurą. Tak hojne prezentowanie jednej postaci w wielu pozach pośród zestawów z XIX wieku nie zdarzało się. *Hamleta* na arkuszach

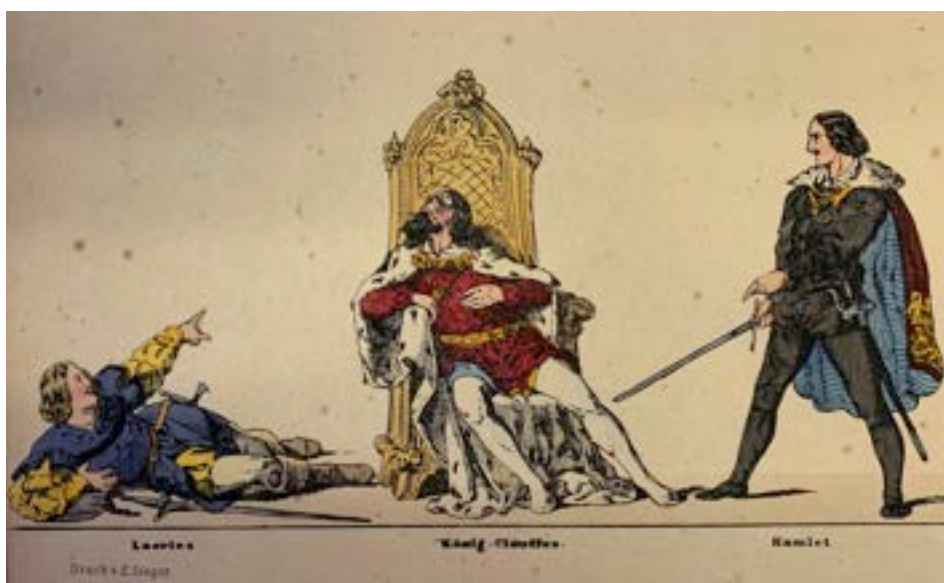
Matthäusa Trentsensky'ego widać w trzech pozach. Jeszcze skromniej przedstawia się główny bohater na arkuszu wydanym w późniejszych latach w Berlinie. Widać na nim jedną figurę Hamleta (fot. 186). Ta kolorowa litografia⁴⁹ z wydawnictwa Winckelmann & Söhne nie grzeszy urodą. Hamleta pęta tu obfity płaszcz, przez co eloquentia corporis księcia jest dość ograniczona. Laertes nosi zbroję rycerza ze średniowiecza, a Ofelia ma na sobie suknię z połowy XIX wieku i z tego też czasu fryzurę. W porównaniu do statycznych figur berlińskiego wydawnictwa figury z teatryku Oliviera⁵⁰ mają znacznie więcej energii utajonej w zatrzymanym



186. { *Hamlet*: Winckelmann & Söhne, Berlin, N° 187 }

ruchu. Ich pozy nie wyrażają ukrytych stanów emocjonalnych. To raczej dynamiczne ujęcia chwilowego stanu ducha i ciała. Najbardziej dynamiczna z nich jest figura Hamleta nr 5 przeznaczona do sceny walki z Laertesem (fot. 191). Księcia widać od tyłu. Stoi w rozkroku. Głowę skierował w prawo.⁵¹ Widać ją z profilu. Opuszczone ramiona wskazują na postawę obronną. W prawej dłoni książkę trzyma skierowany ku ziemi rapier. Szykuje się do odparcia pchnięcia Laertesem. W lewej dłoni ściska sztylet. Oba narzędzia do zadawania śmierci widać pod takimi kątami, że rapier wydaje się krótszy od sztyletu. Prawe ramię ma większą dynamikę w zatrzymanym ruchu. Daje się to zauważyć w pofalowaniu rękawa koszuli. Podczas walki książkę, podobnie jak Laertes, ma na sobie tylko białą koszulę z marszczonym kołnierzykiem związaną na troczki pod szyją oraz ciemne rajstopy. Buty dopełniają stroju, chociaż jakość druku figury ledwie pozwala je zauważyć. Znacznie lepiej wypada pofalowany materiał koszuli, podkreślającej dynamikę zatrzymanej na moment pozy. Graficy dziewiętnastowieczni, a w tym wypadku także dwudziestowieczny fotograf, opracowujący figury teatrów papierowych byli w części inscenizatorami widowisk na papierowych scenach. Figura nr 5 jest przeznaczona do sceny finałowej *Hamleta* i praktycznie tylko do niej.

Pośród figur z Londynu reżyser widowiska na scenie z papieru dysponuje głównym bohaterem pod pięcioma postaciami. Kilkadziesiąt lat wcześniej firma Winckelmann & Söhne oferowała tylko jedną figurę Hamleta i do tego otulonego płaszczem. O dynamice tej figury trudno mówić, ale można ją było za to obsadzać w wielu scenach. Wszystkie przedstawiałyby Hamleta oplątanego tajemnicą. Ratunkiem w takiej sytuacji były postacie męskie wycięte z arkusza nazywanego „rozmaite figury teatralne”.⁵² Dały się one „obsadzać” w wielu sztukach. Projektowano je tak, że od biedy pasowały i do *Złota Renu* Richarda Wagnera, i do *Hamleta*, nie mówiąc naturalnie o *Jasiu i Małgosi*. Grafik pracujący dla Matthäusa Trentsensky’ego także wykonywał część pracy inscenizatora. Czarno-biały arkusz II figur do tragedii o duńskim księciu przedstawia (fot. 187), od lewej strony patrząc, leżącego Laertes wskazującego na Klaudiusza, który wciska się w tron. Po drugiej stronie krzesła monarchicznego, z wczepiającym dłońe w jego oparcia Królem, widać Hamleta. Książę gestem wzywa przeciwnika, by stanął do walki.



187. { *Hamlet Prinz von Dänemark*: VERLAG M. TRENTSENSKY, Wiedeń, N° 120 (fragment) }

Trucizna zaczęła już czynić swoją powinność i jest mało prawdopodobne, by Laertes podniósł się jeszcze kiedykolwiek do ponownego skrzyżowania rapierów. Jedyne na co go stać, to wskazanie na pomysłodawcę posłużenia się trucizną, by w każdym przypadku zapewnić sobie zwycięstwo. Te trzy figury, tak umieszczone na arkuszu, budują już fragment finału sztuki. Hamlet wiedeński walczył tylko rapierem. Gesty lewej ręki mogą mu po części zastąpić mowę. Ubrany jest inaczej niż Hamlet Laurence’a Oliviera. Pod kubrakiem z nacięciami odsłaniającymi jego spodnią warstwę nosi koszulę ze sporym kołnierzem z koronki. Na kubrak narzucona została sięgająca do kolan pelerynka zaopatrzona w kołnierz z futra. Jej zewnętrzne brzegi zdobi ornament. U pasa opinającego talię wisi na rapciach pochwa rapiera, który Hamlet dzierży w prawicy. Na stopach ma pantofle o szerokich noskach z kokardkami. Obcisłe spodnie sięgają za kolana. Pludry z nacięciami w kształcie czworokątnych gwiazd ochraniają biodra. Włosy Hamleta są lekko ufryzowane. Ich ułożenie jest podobne do uczesań na niektórych portretach nazareńczyków.⁵³

W zestawie londyńskim także występują dwie figury „zbiorowe”: Król z Królową na tronach i umierający Laertes podtrzymywany przez Ozryka. Na arkuszu berlińskim figur w grupach brak. Na arkuszach z dziewiętnastowiecznego Wiednia umieszczone zostały dwie grupy: Laertes umierający u stóp siedzącego na tronie Króla i konająca Królowa



188. { *Hamlet Prinz von Dänemark*: VERLAG M. TRENTSENSKY, Wiedeń, N° 119 (fragment) }

otoczona damami dworu (fot. 188).⁵⁴ Dworzanin w przykłęku, podpierający się na mieczu i próbujący podnieść konającego Laertes (fot. 189),⁵⁵ oraz Hamlet i Horacjo to trzy figury, które proponowane są do sceny końcowej upamiętniającej film Laurence’a Oliviera. Inscenizator tego epizodu postawiony zostaje przed nie lada problemem. Po wybrzmieniu ostatnich słów Hamleta,

The rest is silence,

narrator powinien wypowiedzieć tekst, który nie zostawia wątpliwości: „He dies”. A figura wspartego na broni Hamleta, zwróconego lewym profilem ku rampie dalej stoi na scenie, nim nie padnie zamykający całość akcji tekst Horacja. Można przyjąć, że Hamlet umiera stojąc albo zostawić problem do rozwiązania przyszłemu inscenizatorowi. Szczęśliwie o śmierci Królowej w tej wersji mowa jest przy opuszczonej kurtynie. Domowi inscenizatorzy z XIX wieku mieli, jak już wspomniano, do dyspozycji Królową wspieraną w ostatnich momentach życia przez damy i w tej sytuacji nie pokazanie odejścia matki Hamleta na scenie byłoby grzechem. Grupa przedstawiająca Króla razem z Królową była niezbywalnym elementem sceny pojedynku, o czym zdjęcie strony tytułowej książeczki wydanej pod auspicjami Laurence’a Oliviera dowodnie zaświadcza (fot. 175, 174).

Przedostatnią stroną broszury zajmują dwie informacje. Są to: *Instrukcja do montażu tej gry* i *Jak ustawić dekoracje w teatrze – modelu*.⁵⁶

Dekoracja i postacie muszą być najpierw przyklejone do cienkiej tektury. Prospekty powinny być tak przycięte, by zostawało wystarczająco dużo kartonu u góry, do przejścia przez konstrukcję podtrzymującą kulisy na scenie teatru - modelu; wielkość 8 cali na 8 cali jest idealna. Postacie muszą być starannie wycięte nożyczkami lub ostrym szczyrzykiem, a nazwa każdej postaci i jej numer powinny być umieszczone na odwrocie. Gdy je wycięto, mogą zostać bardzo łatwo spreparowane do stania na scenie z pomocą Drucianych Prowadnic Pollocka.

Dwa przecięcia powinny mieć wycięte środki, by mogły funkcjonować jak kulisy; powinny być ustawione jedno za drugim, jest wymagane, by króżykolek z prospektów był umieszczony jako trzeci lub czwarty element dekoracji.

Postacie powinny być tak ustawione na scenie, aby komponować się w atrakcyjny obraz, ilustrujący działania, które są opisywane.



189. { *Hamlet*: FIGURY TEATRU PAPIEROWEGO ROGERA FURSE'A (STRONA II) }

Efekt obrazu scenicznego może być znacznie wzmocniony przez zmiany światła, a z Miniaturowym Zestawem Oświetlenia Sceny Pollocka będziesz w stanie uzyskać wiele subtelnych efektów z pomocą trzech różnych kolorów i regulatora światła.

Teatry Pollocka, wraz ze wszystkimi akcesoriami niezbędnymi do udanych realizacji w teatrze-modelu, można kupić w prawie wszystkich dobrych sklepach z zabawkami i domach towarowych, lub bezpośrednio w: Benjamin Pollock, Ltd., 1 John Adam Street, Adelphi, Londyn, W.C.2. Na życzenie przesłany zostanie pełny katalog.⁵⁷

U dołu drugiej szpalty tej strony widać na fotografii *Regency Theatre* wydawnictwa Pollocka z „reliefem” ramy scenicznej, z proscenium na którego froncie widać muzyków siedzących w kanale orkiestry, z opadniętą kurtyną ozdobioną napisem *Pollock's Theatre*. Za nią znajdują się dwa przecięcia i prospekt do sceny II (The great hall) w wersji *Hamleta* dla teatru papierowego według filmu Laurence’a Oliviera. Z tekstu ponad zdjęciem (fot. 190) można się dowiedzieć, *Jak ustawić dekoracje w teatrze – modelu*.



190. { *Pollock's Theatre: Z KONSTRUKCJĄ PODTRZYMUJĄCĄ DEKORACJE Z KSIĄŻKI PAMIĄTKOWEJ DO FILMU Hamlet LAURENCE'A OLIVIERA* }

Ilustracja pokazuje *Regency Theatre* Pollocka z konstrukcją podtrzymującą kulisy i znajdujące się w głębi dekoracje. Innymi scenami, które można nabyć, są *Adelphi Theatre* z ramą sceniczną o nowoczesnym wzornictwie i *Victorian Theatre* wykonany z kartonu.⁵⁸

W przypadku *Adelphi Theatre* idzie o nowoczesność, dającą się połączyć z nową rzeczowością i art deco w sztukach pięknych i wzornictwie, mówiąc inaczej z latami trzydziestymi i czterdziestymi XX wieku.⁵⁹ Z ostatniej strony broszury można się dowiedzieć, jak samemu zbudować prosty teatr papierowy odpowiedni do przedstawiania dekoracji i postaci *Hamleta*. Dokończenie instrukcji, uzupełnione

zdjęciem takiego teatru, znajduje się na trzeciej stronie okładki. A na jej stronie ostatniej umieszczono informację: *Scenes from the film* i *With original set designs by Roger Furse*.⁶⁰

DOPISEK

Z czasem *toy theatre* z wyciętą z papieru osobką Laurence’a Oliviera jako Hamleta stał się rzadko spotykaną w antykwariatach i na aukcjach osobliwością. Dwadzieścia lat po filmowej premierze *Hamleta*, zimą lat 1967/68 Laurence Olivier brał udział w zdjęciach do filmu w Cinecittà. Grał premiera urzędującego na Kremlu. W chwilach wolnych od zdjęć spieszył do pobliskiego studia, w którym Franco Zeffirelli (1923-2019) pracował nad dźwiękiem do filmu według *Romea i Julii*. Sir Olivier poprosił reżysera o bodaj drobny udział w przedsięwzięciu. Był bardzo zadowolony, gdy otrzymał propozycję czytania z *off* prologu do filmu. Zasmakował w tej pracy. Brał udział w postsynchronach używając głosu wielu epizodycznym postaciom. Nazwisko Laurence’a Oliviera nie ukazuje się w czołówce filmu. Aktor wykonał te prace *con amore*. Sprawiały mu radość i były wyrazem uznania dla fachowości kolegi.

W lipcu roku 1973 państwo Olivier odwiedzili Franca Zeffirellego w jego posiadłości w pobliżu Positano. Artyści omawiali inscenizację, nad którą włoski reżyser miał pracować jesienią w National Theatre.⁶¹ Obaj panowie, choć dzieliło ich pokolenie, nie stracili w dorosłych latach

chłopięcej radości płynącej z zabawy, co wydaje się warunkiem koniecznym, by zajmować się teatrem, a w szczególności teatrem papierowym. W kolejnych latach obaj artyści udzielali się w teatrach i na



191. { *Hamlet*: FIGURY HAMLETA Z TEATRU PAPIEROWEGO
ROGERA FURSE'A (FRAGMENT STRONY I) }

planach filmowych.⁶² Nastąpił rok 1989. Laurence Olivier odszedł z tego świata. Za oceanem w „The New York Times“, nie bez związku z sir Olivierem, przybliżano miłośnikom kina nazwisko Kennetha Branagha.

Kim jest Kenneth Branagh? To młody aktor i reżyser urodzony w Belfaście [...]. Mr. Branagh nakręcił świetną, porywającą, nową angielską adaptację filmową Shakespeare'a – *Henryka V*, zrobił film, który nie musi przeproszać klasyka Laurence'a Oliviera z 1944 roku.⁶³

W roku po śmierci Laurence'a Oliviera Franco Zeffirelli kręcił w Szkocji, Anglii, we Francji i we Włoszech zdjęcia do swojej wersji *Hamleta*.⁶⁴



D 2.2. Hamlet w szelkach

Minęło sześć lat. Świątowano kolejną premierę ekranizacji opowieści o duńskim księciu. Tym razem był to obraz Kennetha Branagha. Film trafił do kin w Stanach Zjednoczonych Ameryki po Bożym Narodzeniu roku 1996.⁶⁵ Nie jest pewne, czy reżyser znał anegdotę, którą Laurence Olivier przytoczył w swej książce *Confessions of an Actor*.

Rzekomo jeden z moim poprzedników na poważne pytanie „Czy Hamlet spał z Ofelią?” odpowiedział „W moim zespole zawsze”.⁶⁶

Można domniemywać, że Kenneth Branagh, jako autor scenariusza do filmu, traktował „poważne pytanie” umieszczone w książce Laurence'a

Oliviera z należąną tej kwestii uwagą i powagą. *Bon mot* nie wydawał się scenarzyście i zarazem reżyserowi odpowiednim – jak można sądzić – w poszukiwaniu właściwego rozwiązania owej kwestii dla czekającej go ekranizacji. Na „poważne pytanie” odpowiedział twierdząco! Żart stał się rzeczywistością (filmową). U początku XX stulecia pewien chętnie podróżujący literat francuski zauważył był w *Dzienniku*:

Każda publiczność ma takiego Szekspira, na jakiego zasługuje.⁶⁷

W realizacji Kennetha Branagha *Hamlet* i *Ofelia* nie stronią od kontaktów intymnych, co niewątpliwie pogłębia relacje bohaterów i stanowi ważny element w bogatej tradycji interpretowania tekstu Williama Shakespeare’a. Nie jest to jednakowoż powód, dla którego adaptacja filmowa Kennetha Branagha pojawia się na tych stronach. Jest nim teatr papierowy, którym bawi się... *Hamlet*. Nie można w tym wypadku mówić o anachronizmie. Akcję filmu reżyser przeniósł bowiem do wymyślonej Danii z wymyślonej drugiej połowy XIX stulecia.⁶⁸ Wtedy zaś – jak to już parokrotnie wspomniano – zabawy niewymyślonym teatrem papierowym były jak najbardziej na miejscu, nawet w pokojach nękanymi wątpliwościami dojrzewających do czynu młodzieńców. Skoro mowa o podróżujących literatach, to około sto lat temu autorowi przed debiutem z Brytanii pokazano w Weronie „pałac rodu Montecchich, mieszkał w nim sam Romeo”, co skłoniło wykształconego w Oksfordzie londyńczyka do uwagi:

W szacunku, z jakim obcokrajowcy odnoszą się do Szekspira, zawsze było coś niedorzecznie śmiesznego.⁶⁹

Cóż dziwić się obcokrajowcom, skoro nie brakuje obywateli Zjednoczonego Królestwa, pośród których Shakespeare także cieszy się szacunkiem. Należałoby zaliczyć do nich i Kennetha Branagha. Być może przywołany już André Gide był nie bez racji, kiedy pisał:

[...] *Hamlet* jest dziś tekstem sakralnym, podziwia się go z zaufaniem.⁷⁰

Być może z podziwu dla tekstu *Hamleta* Kenneth Branagh postanowił być jego sakralności wiernym. Laurence Olivier pracując nad swoim filmem w tekście *Hamleta* dokonał zmian i skrótów. Kenneth Branagh postąpił inaczej, dzięki czemu jego film, w którym padają prawie wszystkie słowa sztuki, trwa dwieście trzydzieści dwie minuty.⁷¹

Nie mając dość sił i środków, by przyjrzeć się wszystkim epizodom trwającego prawie cztery godziny filmu, wypadnie skoncentrować się przede wszystkim na trwającej nie dłużej niż cztery minuty⁷² rozmowie *Hamleta* z samym sobą, rozmowie będącej wyrazem starcia między ambicją a paraliżem woli, rozmowie toczony tuż po spotkaniu z aktorami przybyłymi tylko co na zamek w *Elsynorze*.⁷³ W tym właśnie epizodzie jako znaczący obiekt użyty jest teatr dziecięcy. Reżyser inscenizuje monolog w pokoju *Hamleta*. Wyposażenie może sugerować widzom, że jest to jeden z pokoi zajmowanych przez księcia, jego studiolo. Kamera podążając za bohaterem pokazuje to wnętrze. Można w nim, oprócz książek w szafach bibliotecznych, dostrzec okazały globus,⁷⁴ werbel, szpady, zegar, wschodnie maski teatralne na półkach biblioteki,⁷⁵ tamże drewnianego pajaca, który przy pociąganiu za sznurek porusza nogami

i rękami, także świeczniki, nuty na pulpicie do pisania, obok nich lalki teatralne, choć być może są to lalki, jakimi zwykle bawią się panienki. Trudno to stwierdzić, bo tempo, z jakim kamera omiata studio, nie dozwala na pełne zaspokojenie ciekawości. Całe ujęcie przynosi mnogość informacji zawartych w obrazach. W pokoju nie brak fotela ze skórzanym obiciem, a na oparciu fotela pledu, są lampy naftowe, wiele, wiele sztychów wiszących na ścianach, ustawionych na meblach i o meble opartych. W pewnym oddaleniu od wielkiej szafy stoi teatr-zabawka. W natłoku przedmiotów, z pomocą których reżyser ze scenografem sugerują widzom zainteresowania księcia (obecne?, przeszłe?) oraz jego zajęcia, teatr-zabawka jest w inscenizacji tego monologu przedmiotem ważnym. Nie wiadomo, czy najważniejszym. Być może ta funkcja powinna przypaść szelkom, które nosi książkę i które reżyser razem z aktorem ukazują w tej scenie z całą otwartością.⁷⁶ Szelki, wprowadzie popularne w XIX stuleciu w różnych warstwach społecznych, stawiają w wypadku Hamleta pod znakiem zapytania wysiłki scenografa w gromadzeniu przedmiotów zabaw i nauk mających oddawać charakter i duchowość księcia. Spodnie na szelkach nie chcą wejść w komitywę z „artystycznym rozgardiaszem” w pokoju Hamleta, z mnogością książek, obrazów, z nutami i maskami. Któż nosił, kto obecnie nosi szelki? Chłopiec albo mężczyzna w latach, którzy jeszcze / już nie potrafią utrzymać spodni na właściwym miejscu z pomocą paska. Jakby na księcia nie patrzeć, Hamlet nie jest starcem zmuszonym nosić szelki. Najpewniej tedy nie doszedł jeszcze wieku prawdziwie męskiego, by używać do spodni pasa. Nosi wprawdzie wąs oraz bródkę à la Napoléon III, ale i szelki, „jak Jaś-śpioch, ospały niedołęga”. Reżyser sugeruje widzom, że Hamlet bawił się między innymi pajacykiem do pociągania za sznurek, werblem, teatrem domowym. Jeśli nawet było to dawno temu, zabawki te pozostają w książęcym pokoju gier i nauk. Swoim teatrem musiał zajmować się i w ostatnim czasie (w ostatnich tygodniach?, dniach?, godzinach?), o czym świadczy figurka króla stojąca między kulisami. Korona na głowie osóbkę potwierdza jej „królewskość”. Niedawno zakończony spotkanie z aktorami rozżarza w księciu namiętność teatralną. W rozmowie ze sobą toczoną we własnym pokoju Hamlet poświęca wiele słów deklamacji słuchanego przed chwilą aktora i jej efektem.

Cóż z nim Hekuba, on z nią ma wspólnego,
Żeby aż płakał nad jej losem? Cóżby
Ten człowiek czynił, gdyby miał podobny
Mojemu powód i bodziec do wrzenia?
Zalałby łzami całą scenę, rozdarł
Uszy słuchaczy rażącymi słowy, [...].⁷⁷

Wypowiadając słowa „całą scenę” Hamlet rozwiera jak odrzwia fronton teatru-zabawki z jego tympanonem opartym na czterech kolumnach, teatru z bocznymi wieżami. Zabawka księcia jest, przy takim oglądzie, co najwyżej wariacją na temat papierowej sceny.⁷⁸ Przypomina model świątyni. Kiedy „cała scena” odsłania się przed nim, Hamlet zajęty bojem z własnymi myślami nawet nie rzuca na nią okiem. Widzom reżyser pokazuje tylną ścianę teatrzyku zamkniętą, mówiąc nawiasem, na haczyk. Następnie książkę dając się ponieść namiętnościom, zrzuca na podłogę lichtarz i sztylet. Na koniec, być może nie w pełni świadom własnej niezdolności do podjęcia walki z Klaudiuszem, próbuje swój stan przypisać działaniu Złego.

Ten duch, com go widział
Mógł być szatanem (bo szatan przybiera,
Jaką chce, postać), i nadużywając
Mojej słabości i smętności (taki
Bowiem stan duszy bardzo mu dogodny),
Ciągnie mnie może w przepaść?⁷⁹

Szatan potrafi nie tylko ciągnąć w otchłań, ale i stać się niewidocznym dla oka ludzkiego. Gdy Hamlet zniża się ku teatrzykowi, by choćby na miniaturowej scenie dokonać miniaturowego aktu zemsty, pewnie diabeł jakiś (nie ukazując się księciu ani widzom) z pomocą hokus pokus otworzył tylną ścianę teatru dziecięcego, by widzowie filmu mogli zobaczyć, jaki los książkę zgotował Klaudiuszowi z kartonu. Być może wszelako nie działały w tej dziwnej przemianie siły nieczyste, a po prostu osoba zajmująca się na planie filmowym tak zwaną kontynuacją



192. { *Hamlet*: KENNETH BRANAGH W GŁÓWNEJ ROLI PRZED TEATREM PAPIEROWYM (NA ŚRODKU SCENY TEATRZYKU OSÓBKA KRÓLA KLAUDIUSZA) }

zaniedbała obowiązki. Kiedy scena z pomocą diabelskich sztuczek zostaje otwarta na przestrzał, jeden ruch Hamleta uruchamia odpowiedni mechanizm (naturalnie niewidoczny dla widzów, bo teatralnych „machin” nie powinni oni widzieć) i płaska figura Klaudiusza, stojąca – trzeba trafu – na przykrywie zapadni, zstępuje do piekieł w podsceniu, znikając z desek, które oznaczają świat.⁸⁰ Tu następuje koniec epizodu.

Najpewniej nie dzięki szatańskim zabiegom, a pracom scenografa Tima Harveya domowa scenka Hamleta, z zewnątrz przypominająca drewniany model architektoniczny (świątyni?, teatru?), widziana od strony okna sceny i łóż prosceniowych⁸¹ przemienia się w teatr papierowy jak z obrazka (fot. 192).⁸² Samuel Crowl w rozważaniach na temat filmu Kennetha Branagha napisał, że w pokoju księcia stoi

[...] drewniana wersja teatru papierowego Pollocka.⁸³

Teatr-model, fragment dekoracji filmu nie jest „wersją” sceny Pollocka, jest wyposażonym nawet w zapadnię, unikalnym teatrem papierowym stworzonym przez Tima Harveya. W krótkiej chwili przed niespodzianym zapadnięciem się pod ziemię figury Klaudiusza widzowie mogą dostrzec pracownice wymalowane łoża prosceniowe z girlandami, i portal teatru, i płaszcz Arlekina, i dwie pary wyciętych po obrzeżach kulis. Nie dostrzegą prospektu. Zamiast prospektu otrzymują twarz Hamleta. Ten kadr z księciem na miejscu, które zwykle zajmuje prospekt jest bardzo zbliżony do kadru ukazującego Aleksandra, chłopca obserwującego figury na scenie jego teatru z papieru we wcześniejszym o kilkanaście lat filmie *Fanny i Aleksander* Ingmara Bergmana (fot. 171). W obu filmach prócz teatrów z papieru ukazane są z rozmachem widowiska z aktorami.

Staram się osiągnąć taką równowagę, jak Bergman, który odkrył naturalną dynamikę między teatrem a kinem.⁸⁴

Podobieństwo niewielu kadrów z teatrami papierowymi w obu filmach mogłoby być przykładem utwierdzającym Agatę Adamiecką-Sitek w opinii, iż Kenneth Branagh lubuje się w cytatach filmowych, w nawiązaniach do prac innych reżyserów, by „łączyć ich idee w nowe, odkrywcze konfiguracje”.⁸⁵ W dalszej części swego artykułu o filmie brytyjskiego reżysera autorka, nawiązując do epizodu z teatrem papierowym, zajęła się „kwestią pułapki teatralnego aspektu ludzkiej egzystencji”.

Hamlet pochyla się nad makietą barokowego teatru – jego twarz wypełnia horyzont miniaturowej sceny – i niezdarnie porusza kukielką, ubraną w taki jak on mundur.⁸⁶

Autorka fantazjuje. Na ekranie ten drobny fragment akcji pokazany jest inaczej. Hamlet nie pochyla się „nad makietą barokowego teatru”,⁸⁷ raczej przykłęka albo kuca, bo inaczej jego twarz nie byłaby widoczna w oknie sceny. Figura „na deskach” teatru z papieru nie jest kukielką.⁸⁸ Hamlet nie porusza figurą „ubraną w taki jak on mundur”. Księżę nie dotyka figury, mimo to sprawia, że osóbką znika w zapadnię. Kurtka jej munduru jest czerwona i przepasana wstęgą. Taki mundur nosił Klaudiusz w jednej z początkowych scen akcji, mającej miejsce w „sali audiencjonalnej” (w scenariuszu: *state hall*). Na głowie figurki widać koronę. Hamlet w tej scenie, a i we wszystkich poprzednich scenach filmu ubiera się na czarno i – póki co – nie nosi korony. Z dalszego biegu akcji wyniknie (nota bene wiedzą już o tym miliony widzów), że nigdy nie będzie nosić korony. Suma do sumy: cały „na długo zatrzymany obraz” i szczególnie „kukielka” jest, jak twierdziła Agata Adamiecka-Sitek,

[...] wizualną metaforą pękniętej tożsamości księcia, ale symbolizuje też wizję świata, jaką przynosi film Branagha. Scena ludzkiego życia okazuje się marną atrapą iluzji, człowiek jest tu więc zabawką we własnych rękach [...].⁸⁹

Dlaczego „kukielka” nie jest „metaforą pękniętej tożsamości księcia”, a człowiek wedle interpretacji autorki nie „jest zabawką we własnych rękach”? Nie jest, gdyż osóbką w teatrze papierowym przedstawia nie księcia, a Klaudiusza. Autorka cytowanych wyżej słów obejrzała ten fragment filmu nieuważnie.⁹⁰ O „makiecie barokowego teatru” należy

zapomnieć. W scenariuszu Kenneth Branagh omawiając tę scenę napisał:

[Hamlet-Z. M.] otwiera podwoje do pięknego teatru-modelu.⁹¹

Agata Adamiecka-Sitek mogła naturalnie nigdy o teatrze-modelu, teatrze papierowym nie słyszeć. Nie byłoby potrzeby zajmowania się jej rozważaniami wywiedziny z źle dostrzeżonego szczegółu dekoracji filmowej, gdyby opinia zawarta w sformułowaniu „zabawka we własnych rękach” w obszernym cytacie nie otwierała po kilku latach w innej pracy „kolejnych tropów interpretacji”.

Ryzyko, jakie podejmuje Hamlet, czyniąc swoje najintymniejsze wyznanie, oznacza zgodę na bycie ową „zabawką we własnych rękach”.⁹²

Tym sposobem wywody tworzone z niedokładnego obejrzenia jednego epizodu filmu powtarzają się. Wypadnie przypomnieć: księżę zajmuje się w krótkim epizodzie z teatrem papierowym nie „figurką-zabawką własnej osoby”, a figurką Klaudiusza!

Nie słyszał o teatrze papierowym zapewne także inny autor z Rzeczypospolitej. W tekście o *Hamlecie* Kennetha Branagha stwierdził:

[...] reżyser dwukrotnie umieścił w kadrze z królewiczem makietę pałacu, rozkładającą się jak teatr dla lalek.⁹³

Tu komentarz jest zbędny i od razu można przejść do następnej sceny filmu ukazującej teatr papierowy, czyli do sceny, w której reżyser wraz ze scenografem jeszcze raz dyskretnie sugerują, iż Hamlet chętnie zajmuje się teatrem, zarówno miniaturowym, jak i dworskim.

Niczym zawodowy reżyser księżę udziela wskazówek aktorom przygotowującym się do przedstawienia „morderstwa Gonzagi” przypominając im, że przeznaczeniem teatru jest (między innymi) ukazywać „cnocie własne jej rysy, złości żywy jej obraz”.⁹⁴ A potem, na krótko przed spektaklem w pokoju gier i studiów Hamlet prosi Horacja o obserwowanie reakcji Klaudiusza na „sceniczny mord”. Ta reakcja miałaby dać księciu pewność, że właśnie Klaudiusz (jak utrzymuje Duch) wlał truciznę do ucha Hamleta-ojca. Przez sporą część tej rozmowy przyjaciół kamera, prócz ich obu, pokazuje teatr papierowy umieszczony na stoliku z jedną nóżką. Ciekawe, że w scenariuszu filmu teatru papierowego w tej scenie brak. *Toy theatre*, podobnie jak w końcowym fragmencie poprzedniego jego „występu”, ukazuje się tu widzom z rozwartymi na oścież wrotami, z lożami prosceniowymi i dekoracją sceniczną oraz (tu nastąpiła zmiana) z trzema figurami. Kogo przedstawiają figury – nie sposób na kadrach rozpoznać. Natomiast dobrze widoczny jest prospekt z tronuującym na wzgórzu zamkiem. Można ze zmian dokonanych w teatrze modelu wnosić, że księżę wieczorem poprzedniego dnia albo w nocy zajmował się swoim małym teatrem wstawiając na scenę prospekt i figury.⁹⁵ Prospekt z zamkiem, podobny albo identyczny z tym z teatru papierowego, o znacznie – naturalnie – większych wymiarach umieszczono w górnej części dekoracji do przedstawienia dawanego dla Hamleta, na które zaproszono króla,

królową i dwór. Teatr papierowy z jego projektem jest w tej scenie niejako miniaturą dużej zabawki Hamleta – teatru dworskiego. Często *toy theatre* był rozrywką wykształconych mieszczan. Tu jest rozrywką arystokraty. Wracając do dekoracji teatralnych – projekt w sali audiencjonalnej wisi już od poranka dnia, w którym odbędzie się widowisko. Można by z tego wnosić, że należy on do stałego wyposażenia sceny dworskiej i być może został wykonany wedle projektu z teatru papierowego albo na odwrót – duży projekt stał się wzorem dla małego projektu z teatru-modelu Hamleta stworzonego dla jego rozrywek.

Teatr papierowy księcia widzowie mogą zobaczyć jeszcze raz w scenie Horacja z Hamletem,⁹⁶ w której ten informuje przyjaciela o perturbacjach „wyprawy angielskiej”, o złych zamiarach Klaudiusza. Hamlet w przejściu dotyka przelotnie jednej z wież teatru-modelu. Jego „wrota” są zamknięte. To znak, że nie był ostatnimi czasy używany. Wyraźnie można dostrzec jeszcze raz zamykaną na haczyk tylną ścianę teatru i leżące (zamocowane?) na ścianach bocznych sztankiety zwykle utrzymujące przecięcia i kulisy we właściwych pozycjach. *Toy theatre* Hamleta pozbawiony jest, co dobrze widać, nadszenia. Jeśli przyjąć, że Kenneth Branagh „lubuje się w nawiązaniach do prac innych reżyserów”, to teatr-model z jego filmu jest nawiązaniem nie tylko do teatru papierowego z filmu Ingmara Bergmana *Fanny i Aleksander*, ale i do teatru papierowego – pamiątki, którą można było nabyć po obejrzeniu w kinie *Hamleta* Laurence’a Oliviera.



193. { CHARLIE LUKAS, FRANCO ZEFFIRELLI, JUDI DENCH }

D(3).
HERBATKA
Z
MUSSOLINIM

STRESZCZENIE AKCJI

Akcja filmu obrazuje zderzenie dwóch stylów życia. Jest rok 1935. „Flirt między angielską kolonią z inklinacjami artystycznymi i Florencją będzie wkrótce zaciemiony przez chmury wojny. Obecnie ciągle jeszcze na place i rzeźby pada słońce, a dyktor Mussolini jest gentlemanem, dzięki któremu pociągi jeżdżą punktualnie”. Tak reżyser rozpoczyna opowieść. W październiku roku 1935 armia włoska wkracza do Abisynii. Ulicami tokańskich miast ciągną pochody umundurowanych faszystów. A grupa angielskich *lady* mieszkających we Florencji cieszy się, jakby nigdy nic kopiowaniem mistrzów i herbatkami w Uffiziach, plotkami w lokalu Doney (Caffé & Sala da Tè) oraz składaniem hołdów „angielskiemu macierzyństwu” przy grobie Elizabeth Barrett – Browning. Lady Hester (Maggie Smith) chwali rozprzestrzeniający się porządek, obca ziemskim sprawom Arabella (Judi Dench) cytuje z upodobaniem Lorda Byrona, szykowna Mary (Joan Plowright) staje się nieoczekiwanie „zastępczą matką” dla małego Luci, półsieroty, którym wkrótce opiekują się z oddaniem prawie wszystkie damy. Później zjawia się piękna i ekscentryczna Amerykanka Elsa (Cher). Ustanawia mały fundusz mający umożliwić chłopcu start w dorosłe życie. Luca czuje się jak w raju. Szczęście nie trwa wiecznie. Mary miała uczynić z Luci angielskiego gentlemana. Wiatr się odmienił. Nie angielski, a doskonały niemiecki jest teraz chłopcu w opinii ojca potrzebny. Luca musi wyjechać do internatu w Austrii. Po wybuchu II wojny światowej panie odmawiają opuszczenia Italii. Zostają internowane. Luca wraca do Florencji. Odnajduje Mary, Elbę i inne panie. Teraz on musi pomóc swym opiekunkom, zwłaszcza Elsie, Żydówce, by jej oszczędzić losu, który Duce i Führer przeznaczili wszystkim jej pobratymcom. Po wielu perypetiach matrony ratują przed niszczycielskimi zapędami Niemców nie tylko Elbę, także św. Finę (fresk) i wieże w San Gimignano. Luca dorósł. Wkracza do miasteczka w mundurze brytyjskiego żołnierza ((jak przystało w tym czasie wszystkim młodym gentlemanom!), a panie, które nie poddały się wcześniej ani Włochom, ani Niemcom, nie kapitulują też przed Szkotami i mimo wojny pozostają w Toskanii. Takie zakończenie filmu trzeba uznać za całkowicie wiarygodne. Któż chciałby z własnej woli opuścić tę ziemię?

D 3.1. Walkiria w teatrze z papieru

W roku 1999 powstał film *Herbatka z Mussolinim*.⁹⁷ Reżyserował Franco Zeffirelli. W obrazie tym w dwóch epizodach pojawia się teatr papierowy *made in England*. Bohaterem filmu, prócz wianuszka czcigodnych ale i dość ekscentrycznych angielskich dam jest kilkuletni chłopiec z Florencji. Matka małego bohatera obrazu umarła. Ojciec nie



194. { *Herbatka z Mussolinim*: CHARLIE LUKAS JAKO LUCA }

chce się nim zajmować. Po ucieczkach z domu sierot Luca (fot. 194) trafia pod skrzydła sekretarki ojca - panny Mary Wallace. Przed pierwszą wspólną kolacją chłopiec przesuwa figurki na scenie teatru z papieru. Bawi się nimi krótko, bo musi pomóc opiekunce przy nakrywaniu do stołu. Potem Luca zajada jajka na bekonie. Teatr papierowy już się w tej scenie nie pojawi. Może natomiast pojawić się pytanie: co robi i skąd wziął się teatr papierowy w pokoju panny Wallace mieszkającej w latach trzydziestych XX wieku we Florencji w Pensione Shelley? Jest ono w zasadzie tak samo mało celowe, jak pytanie z przywołanej już anegdoty, którą Laurence Olivier przytoczył w swej książce *Confessions of an Actor*. Można szukać wielu odpowiedzi na pytanie o drogę teatru papierowego do pokoju panny Wallace, ale będą to czyste spekulacje. W filmie brakuje informacji na ten temat, podobnie, jak w tragedii *Hamlet* na temat zbliżeń intymnych głównego bohatera i Ofelii. Jediną słuszną odpowiedzią zdaje się ta, że reżyserowi filmu tak właśnie podobało się zainscenizować wspomniany fragment. Przy tej odpowiedzi trzeba w obecnym stanie dociekań nad tą kwestią pozostać.

W drugim epizodzie z teatrem papierowym Luca odgrywa ze swą opiekunką scenę balkonową z *Romea i Julii*. Warto zauważyć, że film z roku 1968 według tej sztuki Williama Shakespeare'a był wielkim sukcesem Franca Zeffirellego. Jedną z głównych ról w *Herbatce z Mussolinim*, rolę Mary Wallace, zagrała Joan Plowright, wdowa po Laurence'u Olivierze. Dwadzieścia pięć lat przed kręceniem zdjęć do

historii chłopca pól sieroty, rozgrywającej się w Toskanii, Franco Zeffirelli spędził w swej rezydencji w Positano wakacje wspólnie z rodziną Laurence'a Oliviera. Pod czujnym okiem Joan Plowright zbliżający się wtedy do siedemdziesiątki aktor w pobliżu Positano skakał do morza razem z dziećmi „z przyjemnej wysokości” czterech metrów.⁹⁸ W roku premiery *Herbatki z Mussolinim* minęło dziesięć lat od śmierci Sir Laurence'a.

Pora wrócić do drugiej filmowej sceny z teatrem papierowym i do *Herbatki z Mussolinim*. Na stole służącym zwykle do posiłków ustawiony został teatr - zabawka. Łatwo można rozpoznać, że portal sceny to The Large Theatre Johna Redingtona. Jego wydawnictwo działało w latach 1850 – 1876.⁹⁹ Być może teatr ukazany w filmie pochodzi z owego czasu, ale równie dobrze może to być reprint. Panna Wallace nie zadała sobie trudu i portal sceny nie jest wypracowany jak należy, nie ukształtowano go w „formie reliefu”. Brak także należącej do tego „dużego teatru”



195. { *Herbatka Z Mussolinim*: PRZYGOTOWANIA DO ZABAWY
TEATREM PAPIEROWYM, JOAN PLOWRIGHT (MARY) I CHARLIE LUKAS (LUCA) }

orkiestry i proscenium. William Shakespeare nie spogląda, jak to powinno być, z portalu do kanału orkiestrowego, ale na widownię, bo w odpowiednim miejscu na portalu sceny brak „reliefowego” zagięcia. Nie to jest przecież ważne. Istotna jest nauka, jaka podczas gry powinna zostać przekazana.

Na stole leżą dwa egzemplarze tekstu. Mary opuszcza lampę znad stołu tak, by oświetlała scenę teatrzyku (fot. 195).¹⁰⁰ Światło lampy spełnia w tym epizodzie podwójną rolę. Naturalnie idzie o właściwe oświetlenie sceny teatru umieszczonego na stole. Równocześnie o wieczornej porze pokój i stojący w jego centrum stół po obniżeniu lampy i skoncentrowaniu światła zyskują na przytulności, swojskości. Pomieszczenie w tym świetle zdaje się zapewniać chłopcu coś więcej niż namiastkę domu. Przygotowania do wspólnej zabawy w teatr w lekkim półmroku pokazują nie tylko „domowość” gry, ale i łączność, a może nawet przywiązanie wzajemne skupionych przy kartonowej scenie: chłopca i jego opiekunki. Zabawa rozpoczyna się. Scena balkonowa będzie próbowana od połowy,

co oznaczałoby, że gra toczy się już od jakiegoś czasu albo była powtarzana w poprzednich dniach bądź jeszcze wcześniej. Na scenie teatru papierowego, która przedstawia gęszcz leśny lub fragment jakiegoś wyjątkowo zaniedbanego ogrodu, Luca prowadzi figurkę Romea¹⁰¹ mówiąc tekst.

O! Julio,
Przysięgam na ten księżyc, co wspaniale
Powleka srebrem tamtych drzew wierzchołki...¹⁰²

Mary porusza figurkę Julii znajdującej się na balkonie umieszczonym – co oczywiste - w środku wspomnianej „puszczy“. Najpierw Julia wychyla się ku ukochanemu.¹⁰³ Można odnieść wrażenie, że potem opiera się o zwisającą z balustrady czerwoną materię. Jej włosy zdobi czepek. Suknia opina talię jak u osy. Mary Wallace niespiesznie odpowiada jako Julia:

O! nie przysięgaj na księżyc, bo księżyc
Co tydzień zmienia kształt swej pięknej tarczy;
I miłość twoja po takiej przysiędze
Mogłaby również zmienną się okazać.¹⁰⁴

Panna Wallace stosuje metodę uczenia się podczas zabawy. Teatrem papierowym, jako środkiem przybliżającym młodym pokoleniom historię, literaturę, języki obce posługiwało się wcześniej i później wiele wychowawczyń i spora gromadka nauczycieli.¹⁰⁵ Mieli do dyspozycji arkusze graficzne z przeznaczonymi do wycinania figurami osób z historii światowej, postaci literackich, teatralnych, a pośród nich figury do gry według *Romea i Julii*, jak na przykład druk litograficzny z wydawnictwa Winckelmann & Söhne z Berlina,¹⁰⁶ który sądząc po



196. { WINCKELMANN & SÖHNE: ARKUSZ Z FIGURAMI DO *Romea i Julii* (FRAGMENT) }

napisie umieszczonym u góry arkusza (fot. 196) mógł docierać nawet do Zjednoczonego Królestwa. Luca nie rozumie słowa „zmienny“ (*variable*). A przecież to nic innego, jak *changeable* albo *changing* – objaśnia Mary Wallace. Luca znał do tej pory tylko włoskie określenie nietrwałości,

urozmaicenia, różnorodności, zmienności, rozmaitości: *vario*. Przy okazji chłopiec dowiaduje się, iż wszystko zmienia się z upływem czasu. No, prawie. Prawdziwa miłość nie jest *vario*, o czym może nie wszyscy wiedzą, ale Julia – tak. Miłość jest wieczna i w życiu najważniejsza.¹⁰⁷ Mary wyjaśnia to chłopcu z pełnym przekonaniem. Teraz przychodzi kolej na Romea. Beret z piórami zakochany chłopiec trzyma cały czas w prawej dłoni. Spod kamizeli z baskinką¹⁰⁸ widać kołnierzyk koszuli. Na ramionach układa się obszerna peleryna z wатовanymi rękawami. Uda Romea zakrywają spodnie, również watowane i ponacinane. Łydki opinają pończochy. Na stopach ma buciki z lekko wywiniętymi cholewkami, a przy boku szpadę. Luca porusza figurkę panicza, który uniósł ku ukochanej lewą ręką. Padają słowa:

Na cóż mam przysiąc?¹⁰⁹

Odpowiedź Julii w wykonaniu Mary Wallace zdaje się być raczej pochwałą nauczycielki udzieloną uczniowi za dobre zachowanie, niż wyrazem fascynacji młodzieńcem i miłości od pierwszego wejrzenia.

Nie przysięgaj wcale;
Lub wreszcie przysięż na samego siebie:
Na ten uroczy przedmiot mych uwielbień,
To ci uwierzę.¹¹⁰



197. { *Herbatka z Mussolinim: PRÓBA SCENY BALKONOWEJ Z Romea i Julii* W TEATRZE PAPIEROWYM, JOAN PLOWRIGHT (MARY) I CHARLIE LUKAS (LUCA). }

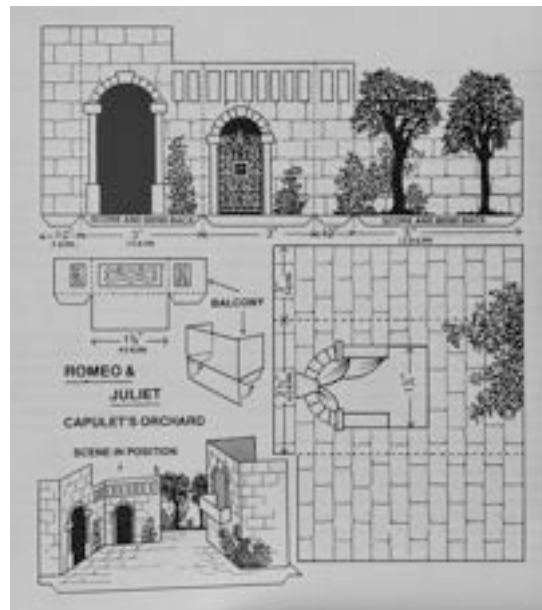
Mary Wallace delikatnie zachęca Lucę do podjęcia działania będącego jednym z punktów zwrotnych sceny (fot. 197). Nadszedł moment, by zakochany młodzieniec wspiał się na balkon. Romeo pokonuje z pomocą Luci odległość z ziemi do bariery balkonu jednym susem i oto już jest przy Julii. Panna Wallace uśmiecha się z zadowoleniem. Szturm Romea na balkon jest dobrą zapowiedzią dla dalszego przebiegu działań scenicznych. Nim one wszakże nastąpią, nim dojdzie do słów i działań, których nie sposób będzie odwołać, nasuwa się dobra sposobność, by powrócić do początku dopiero co odegranego fragmentu. Mary, z właściwą przykładnie wychowanym starszym pannom elegancją,

proponuje chłopcu: *now let's go back to the beginning again*. Wiadomo: *repetitio mater studiorum est!* Lekcja angielskiego i lekcja teatru mogą zacząć się od nowa. Tak by się pewnie stało, gdyby zza okien, z ulicy nie dobiegały krzyki i śpiewy oraz brzęk tłuczonego szkła. Do akcji wkraczają „dziarscy chłopcy” - faszyci. Gra w Pensione Shelley zostaje przerwana.¹¹¹ Tak kończy się drugi epizod z teatrem papierowym w filmie *Herbatka z Mussolinim*.

Inny wariant inscenizacji tejże samej sceny zaproponował w swoim podręczniku konstruowania scen teatru papierowego Alan J. Allport. Książka ukazała się mniej więcej dwadzieścia lat przed realizacją filmu o niespodziankach losu, jakich nie oczekiwał i na jakie czekał Luca. W tym podręczniku wydanym w roku 1978 przyszły reżyser i (albo) wykonawca epizodu nocnych wyznań zakochanych na scenie z papieru znajdował projekt dekoracji (z wymiarami!) i projekty figur.

Przestrzenią działań w scenie balkonowej jest sad Capuleta, stworzyłem prosty model tej sceny, którego może zechcesz użyć jako nici przewodniej, jako wskazówki.¹¹²

Czarno-biały projekt autora książki dawał młodym inscenizatorom możliwość efektywnego wykorzystania koloru przy kształtowaniu dekoracji, zaś wymiary kartonowych obiektów dostosowane były do wymiarów, jakie miał *model theatre* proponowany przez Alana J. Allporta.¹¹³ Czas



198. { ALAN J. ALLPORT: PROJEKT DEKORACJI TEATRU PAPIEROWEGO DO *Sadu Capuleta* (SCENY BALKONOWEJ) }

gdy do inscenizacji historii kochających się nastolatków przedstawionej przez Williama Shakespeare'a w londyńskim teatrze jego czasu wystarczała – by tak to ująć – „mówiona dekoracja”, czyli zapisana w wersach i opowiedziana przez aktorów przestrzeń działań, ożywająca w imaginacji widzów, czas ten kończył się. W tekstach *Opowieści zimowej* i *Burzy* powstałych w pierwszych latach nowego, XVII stulecia zauważyć można ślady ciągnącego do Brytanii z Półwyspu Apenińskiego upodobania do iluzji obrazów scenicznych.¹¹⁴ Utrzymało się ono w Europie przez kilka stuleci. Dla wychowanego w XX wieku Alana J. Allporta było czymś oczywistym, że słowa opisujące drzewa nie wystarczą, by widzowie podczas gry teatru papierowego mogli doznawać przyjemności w pełni. Korony drzew naszkicowane po prawej stronie projektu aranżacji scenicznej (fot. 198) były więc niezbędne, by usprawiedliwić słowa Romea o „tamtych drzew wierzchołkach”, przy czym

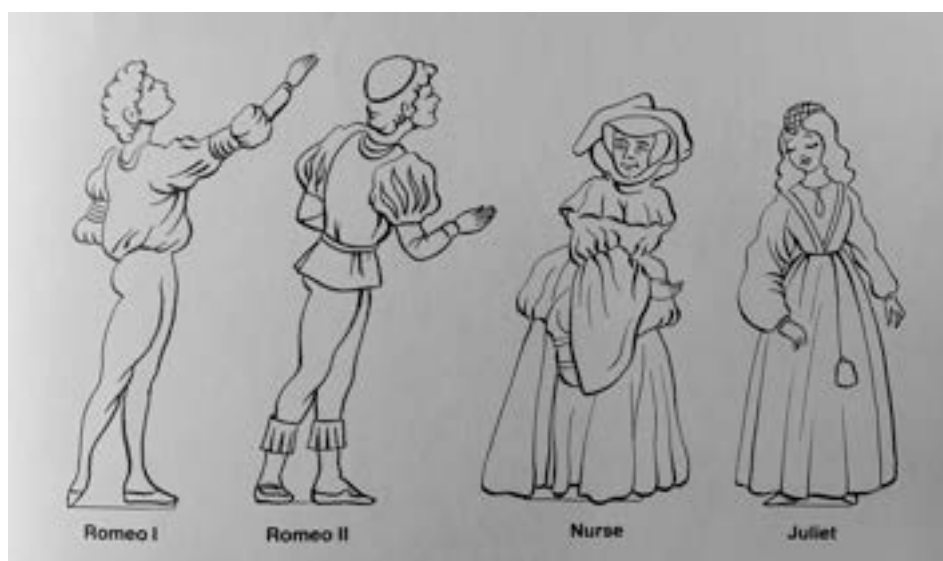
[...] możemy założyć, iż główna część sadu schowana jest za ścianą

balkonu.¹¹⁵

Romeo przysięga na księżyc. Należałoby więc spodziewać się, iż w dekoracji nie zabraknie również księżyc, nie tylko drzew.

Możemy obejść się bez księżyc, ale tła będziesz potrzebować i do tego wystarczy kawałek ciemnoniebieskiej kartki. Jeśli *musisz* mieć księżyc, wytnij okrąg o średnicy $\frac{3}{4}$ cala (19 mm) z żółtego papieru i przyklej go do tła.¹¹⁶

Podczas stworzonej całkiem prostymi środkami nocy księżycowej może dojść do spotkania oczarowanych sobą nastolatków: Romea i Julii. Figury postaci tragedii również, jak wspomniano, znalazły się w podręczniku Alana J. Allporta (fot. 199).



199. { ALAN J. ALLPORT: PROJEKT FIGUR TEATRU PAPIEROWEGO DO *Romea i Julii* (FRAGMENT) }



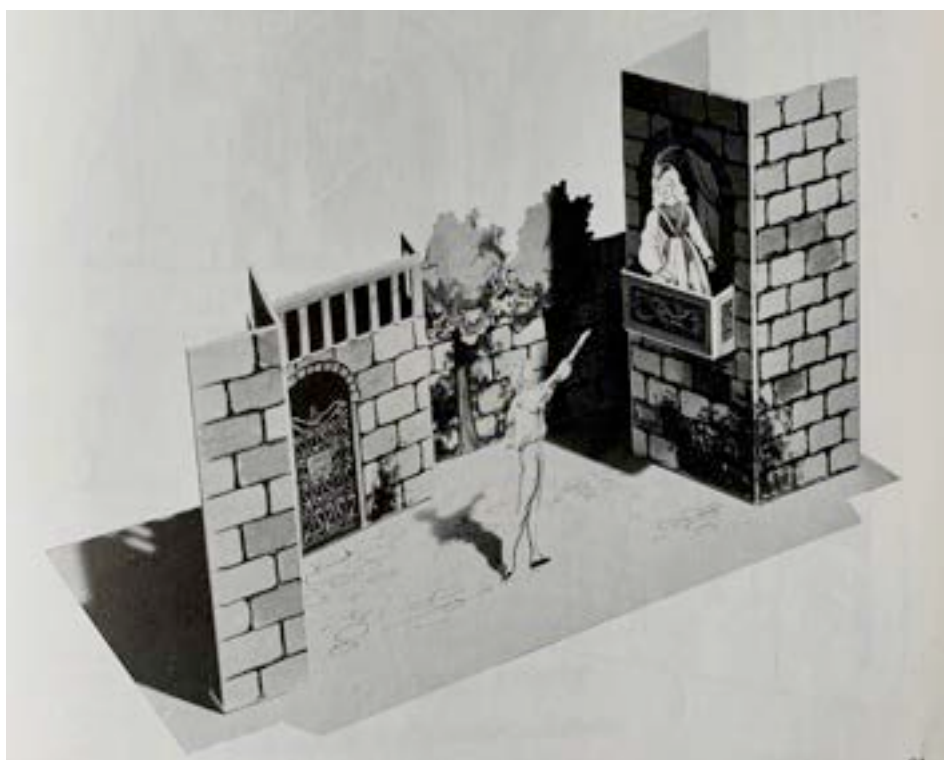
200. { WINCKELMANN & SÖHNE: ARKUSZ Z FIGURAMI DO *Romea i Julii* }

Narysuj te postacie na kartkach średniej grubości i pokoloruj. Używaj mocnych kolorów; proponuję głównie szkarłatny, ciemnozielony, niebieski i złoty. Ci ludzie nie byli wieśniakami i mogli sobie pozwolić na noszenie dobrych ubrań. [...] Romeo No. 1 do sceny balkonowej jest ubrany romantycznie, podczas gdy Romeo No. 2 odziany jest bardziej oficjalnie.¹¹⁷

Podobnie jak w figurach do *Hamleta* można w figurach do *Romea i Julii* dostrzec sporą różnicę w wyrazistości, a przede wszystkim w dynamice

ruchu bohaterów sztuki, dynamicie inaczej oddanej na drukach z XIX i z XX wieków (por. fot. 199 i 200).¹¹⁸

Po narysowaniu figur i po kolorowaniu ich, podobnie jak dekoracji, można było przystąpić do prób, być może zbliżonych do tych, jakim w dziele filmowym oddawali się: panna Wallace i Luca, by na koniec móc oglądać za portalem teatru z papieru „scenę balkonową” i przysłuchiwać się przekomarzaniom zakochanych. Warto zauważyć, iż w projekcie dekoracji do tego epizodu Alan J. Allport nie rezygnując z efektu iluzyjnego wyraźnie odszedł od dekoracji kulisowej, charakterystycznej dla dziewiętnastowiecznych teatrów z papieru (fot. 201).



201. { ALAN J. ALLPORT: FIGURY I DEKORACJE TEATRU PAPIEROWEGO DO *Romea i Julii*, PO NAŁOŻENIU KOLORU, WYCIĘCIU ICH I ZMONTOWANIU }

Franco Zeffirelli przygodę ze sztuką teatru rozpoczął wczesnie. Jako kilkuletni chłopiec kolejne wakacje spędzał w nieodległej od Florencji wsi.

Podczas tych letnich miesięcy zawarłem moją pierwszą znajomość z teatrem. Dziwacznicy ludzie, których wieśniacy dobrze znali i lubili, przybywali regularnie, niekiedy raz albo dwa razy w miesiącu. Siadali wieczorem przy ognisku i opowiadali historie - magiczne, tragiczne, klasyczne historie, pomieszane z rzeczywistymi wypadkami i z nowościami dnia. [...] Byli mistrzami efektu dramatycznego i pamiętam, że jeden z nich stawiał na ziemi, blisko przy sobie lampę, by wyczarowywać diaboliczne cienie na ścianie – co ja także często robię w moich inscenizacjach. Niczego, co kiedykolwiek widziałem w teatrze nie brałem za tak obnażoną, prawdziwą rzeczywistość, jak to, co nam recytowali ci opowiadacze historii.¹¹⁹

Gdy lato miało się ku końcowi, Franco wracał do stolicy Toskanii, gdzie mieszkał. Po szkole brał kilka razy w tygodniu lekcje angielskiego. W niedziele służył do mszy. Poza tym bawił się.

Wycofywałem się w mój własny, mały świat zabawek – wokół małych teatrów – zwanych *teatrini* -, które sobie budowałem i zapelniałem je dekoracjami i figurami.¹²⁰

Teatrini di carta coraz bardziej pochłaniały Franca Zeffirellego. W autobiografii nie napisał wprawdzie o początkach tej namiętności, ale jak wszystkim pasjonatom, pewnie i jemu trudno sobie wyobrazić, iż są ludzie, którzy tej namiętności nie podzielają i którym trzeba rzecz przedstawiać od samego początku. W filmie *Herbatka z Mussolinim* z perspektywy kilkudziesięciu lat reżyser nawiązywał do dziecięcych fascynacji. Jeśli teatr papierowy może być doskonałą i bardzo przy tym efektowną pomocą w nauczaniu, to jest zrozumiałe, że Mary Wallace taką pomocą dysponuje. Wprowadzanie do filmowej opowieści prehistorii traktującej o tym, iż – na przykład - ojciec oficer wychowywał Mary jak chłopca i dlatego kupił jej teatr papierowy, z którym dziewczynka nie rozstawała się aż po lata dorosłe i później też, cała taka, czy podobna opowieść byłaby absolutnie zbędna. Po pierwsze, nie ma na świecie ludzi, którzy nie bawili się, nie bawią się, bądź nie będą się bawić teatrem papierowym, co dla każdego miłośnika teatru papierowego jest oczywiste. Po drugie, grzebanie się w przeszłości bohaterki prowadzi bezpośrednio do przytoczonego już pytania skierowanego do jednego z poprzedników Laurence’a Oliviera na dyrektorskim stanowisku. Pytanie nie należało ani do niezbędnych, ani do cokolwiek wyjaśniających.

Zamykanie się przyszłego reżysera we własnym świecie i zajmowanie się teatrem papierowym w wieku dziecięcym było tak intensywne, że zdawało się przybierać formy maniakalnie. Chłopca wychowywała ciotka Lide. Kiedy Gustavo, długoletni kochanek ciotki dostrzegł pasję Franca, postanowił wesprzeć jego teatralne zainteresowania. Gustavo pasjonował się operą. Znał wielu śpiewaków. Wpadł na pomysł, by we trójkę, z ukochaną ciotką i z małym Zeffirellem wybrać się do teatru.

Miałem dopiero osiem albo dziewięć lat, kiedy poszliśmy do florenckiej opery. Jeden z jego [to jest Gustava – Z.M.] najlepszych przyjaciół, Giacomo Rimini, śpiewał Wotana w *Walkirii*. (Sam siebie pytałem po wielokroć, dlaczego po tym pierwszym zetknięciu z operą cała na nią ochota nie przeszła mi raz na zawsze). [...] Z *Walkirii* nie rozumiałem naturalnie niczego, ale byłem zauroczony niewiarygodnymi dźwiękami; nasza łoża znajdowała się nad kanałem orkiestry i prawie nie byłem w stanie ogarnąć różnorodności tonów, które wznosiły się od muzyków ku nam. Byłem zachwycony blaszanymi hełmami z rogami, lasem na skałach, ogniem, dymem i walkiriami szalejącymi dookoła i tym, jak później Wotan zaklął z pomocą czarów Brünhilde. Z pewnością nie była to rozkosz artystyczna, było raczej tak, jak się rzecz ma z dzieckiem naszych dni, które z wytrzeszczonymi oczyma śledzi *Gwiezdne wojny*.¹²¹

Pisząc ten tekst za „naszych dni”, czyli u początku XXI wieku Franco Zeffirelli postużyłby się być może przykładem filmu z serii opowiadającej przygody Harry’ego Pottera albo sagi o zmierniku, ale w sumie szło o wrażenie, jakie na dzieciach i młodzieży wywierają i wywierają nadal wielkie przeżycia, których dostarcza rzemiosło stymulujące emocje – niezależnie od tego, czy jest to obraz filmowy, jak na przykład *Karmazynowy pirat*, czy też widowisko teatru papierowego, którego podstawą był utwór zatytułowany *The Red Rover*, czy też po prostu

Walkiria Richarda Wagnera oglądana we Florencji albo *Cyganeria* Giacoma Pucciniego, której słuchało się w Bradford.¹²²

Romans Franca Zeffirellego z operą rozpoczął się więc, podobnie jak to zdarzało się wielu twórcom, od wizyty w teatrze. Na własne nieszczęście, po spektaklu *signorino* mógł i chciał wejść za kulisy.

Stałem tam całkiem sam i wytrzeszczałem oczy na właśnie wysuwane kulisy i na scenografię, którą pracownicy sceny rozbierali. W mgnieniu oka było dla mnie oczywistym, że powtórzę to wszystko w domu i podczas gdy tak stałem, wyobrażałem sobie, jak mógłbym powycinać kolorowe zdjęcia z czasopism, by zrobić z nich skaliste okolice. Gdy myślę o mojej późniejszej karierze reżysera włoskich oper, jestem trochę zaskoczony, że moim pierwszym szkicem scenograficznym była miniaturowa *Walkiria*. Posiadałem drzewa i skały i legiony figur z papieru; [...]. Z pełnym poświęceniem pracowałem godzina za godziną. Podczas gdy inne dzieci po szkole bawiły się na zewnątrz, ja zagrzebywałem się w mój bardzo osobisty *Pierścień Nibelunga* z tektury.¹²³



202. { JOS. SCHOLZ VERLAG: ARKUSZ Z FIGURAMI (N° 300) DO OPERY *Zmierzch Bogów*, III CZĘŚĆ *Pierścienia Nibelunga* RICHARDA WAGNERA¹²⁴ }

Przy takim obrocie spraw uznano, iż najodpowiedniejszą szkołą dla chłopca będzie *Liceo Artistico*, instytut dla panienek i młodzieńców z ambicjami twórczymi. Od października roku 1938 Franco Zeffirelli uczył się w tym liceum. Nie można wykluczyć, że w kilku następnych latach zetknął się z drukowanymi figurami do *Zmierzchu bogów* zza Alp (fot. 202).

Faszyzm upadł. Skończyła się II wojna światowa. Franco Zeffirelli przekroczył dwudziesty rok życia.¹²⁵ Zamierzał studiować architekturę. Późnym latem roku 1945 Entertainments National Service Association organizowało we Florencji dostępne dla każdego pokazy filmowe. Franco, przyszły student, wybrał się na film Laurence'a Oliviera *Henryk V*, w którym reżyser obsadził siebie w głównej roli. Obraz imponował rozmachem. Aktor porywał grą. Seans dobiegł końca. Gdy zapaliły się światła, młody człowiek wiedział, że jego przeznaczeniem nie będzie budowanie domów, a teatr. Na początku malował projekty i kulisy. Pewnego dnia udało mu się z galerii nad sceną obserwować pierwszą próbę nowej sztuki.¹²⁶

Z bocznej kulisy wynurzył się człowiek, który miał zmienić moje życie – prawdopodobnie najważniejsza osoba, jaką poznałem - Luchino Visconti.¹²⁷

Nie upłynęło wiele czasu i Franco Zeffirelli rozpoczął trwające dobrych parę lat terminowanie u Luchina Viscontiego w teatralnym i filmowym fachu. Zaś po wielu, wielu latach pływał z Henrykiem V i jego dziećmi w morzu pod Positano.



203. { ALAIN DELON, LUCHINO VISCONTI, CLAUDIA CARDINALE }

D(4).
LAMPART

STRESZCZENIE AKCJI

Film opowiada historię kontraktu małżeńskiego zawartego między arystokratą (Don Fabrizio Salina) i nuworyszem (Don Calogero Sedàra). Idzie o związek Tancrediego, biednego siostrzeńca arystokraty z Angelicą, córką Don Calogera, nowobogackiego burmistrza Donnafugaty, miłośnicy, w której księżę posiada letni pałac. Rzecz rozpoczyna się wspólnym odmawianiem różańca w domu księcia Saliny pod Palermo. Modlitwę przerywa służba. W ogrodzie znaleziony został martwy żołnierz. Starcia wojsk Królestwa Obojga Sycylii z Galibardczykami przybierają na sile. Tancredi przyłącza się do oddziałów Galibardiego. Concetta, córka księcia zakochana w Tancredim nie chce pogodzić się - podobnie jak cała rodzina - z przystąpieniem młodzieńca do rebeliantów walczących o zjednoczenie Italii. Jedynie księżę rozumie decyzję stanięcia po stronie przybyszów z północy, którą podjął krewniak i broni jej przed pałacowym kapelanem i spowiednikiem. Walki trwają, ale *villeggiatura* ma swoje prawa. Don Fabrizio wyjeżdża z całą rodziną do Donnafugaty. Po kolejnych zwycięstwach Galibardczyków księżę opowiada się podczas głosowania mieszkańców Sycylii za zjednoczeniem Włoch. Na polowaniu dowiaduje się od towarzysza łowów, a zarazem organisty z miasteczka, który głosował przeciw, że ta „jednogłośność” podjęta decyzja ludu była oszustwem wyborczym. Nagłej miłości Tancrediego do Angelicy, córki Don Calogera, nie należy przypisywać tylko cynizmowi i polowaniu na posag. Uroda dziewczyny mogłaby rozplomić każdego. Don Fabrizio, sam ciągle nie obojętny na czary młodych i jeszcze młodszych dam akceptuje skłonienie się Tancrediego ku Angelice na niekorzyść Concetty. W końcu księżę w imieniu siostrzeńca prosi burmistrza o rękę jego córki. Don Calogero, rosnący w siłę politycznie i wchodzący w posiadanie coraz to nowych włości, by stać się niebawem jednym z większych posiadaczy ziemskich w okolicy zapewni Tancrediemu finansowe oparcie na przyszłość. Tancredi i Angelica odwiedzają zamieszkałe i opuszczone pomieszczenia księżęcej siedziby w Donnafugacie, w nich poznają albo zgłębiają sztukę pocałunków i objęć. Wysłaniec rządowy z Piemontu oferuje księciu miejsce w senacie nowo powstającego królestwa. Zamiast siebie Don Fabrizio proponuje jako senatora wysłannikowi z północy ojca Angelicy – bez odzewu. Na wielkim balu w Palermo księżę i Tancredi przedstawiają Angelicę w kręgach arystokracji zebranej w pałacu księcia Ponteleone. Także Don Calogero ma swój skromny udział w przyjęciu. Tancredi dawno zapomniał o Galibardczykach. Został oficerem w służbie króla z Piemontu. Po balu, o świcie księżę, by zaczerpnąć świeżego powietrza, idzie samotnie do domu. Przykłęka, gdy spotyka księdza udającego się z wiatykiem do umierającego. Don Fabrizio wstaje z klęczek. Słychać z oddali strzały. Przy świecącej ciągle jeszcze Wenus ochotnicy wierni Galibardiemu zostają rozstrzelani przez oddział egzekucyjny nowego króla, Victora Emanuela. Don Calogero może spokojnie drzemać w karecie odwożącej po balu jego samego, córkę i narzeczonego.

D 4.1. Pars pro toto

Lampart w reżyserii Luchina Viscontiego¹²⁸ po raz pierwszy został pokazany widzom 27 marca 1963 roku w Rzymie.¹²⁹ Jury festiwalu w Cannes nagrodziło obraz w tymże roku Złotą Palmą.¹³⁰ Pośród sporego zespołu osób pracujących nad filmem nie było Franca Zeffirellego. Podopieczny wyzwolił się z terminowania przed niespełna dziesięciu laty, w grudniu roku 1953, po zakończeniu zdjęć do filmu *Zmysły* kręconych pod czujnym okiem Don Luchina.¹³¹

Historię księcia Saliny wprowadził na ekran arystokrata według powieści innego arystokraty.¹³² Obaj należeli do starych rodzin. Don Giuseppe Maria Fabrizio Salvatore Stefano Vittorio Tomasi, duca di Palma, barone di Montechiaro, barone di Torretta po śmierci ojca mógł być tytułowany: principe di Lampedusa. Był dziesięć lat starszy od hrabiego di Modrone, a ten przeżył pana sycylijskiego o prawie dwa dziesiątki lat. Poza przynależnością do tej samej warstwy i pasją filmową¹³³ dzieliło ich wszystko. Książę mieszkający w Palermo żył skromnie. Luchino Visconti, jak na prawdziwego, choć nie posiadającego legitymacji partyjnej, komunistę przystało, otaczał się dworem. Biografka opisała powszedni dzień letniego wypoczynku reżysera w posiadłości na Ischii.

Rano zjawiała się cała procesja handlarzy antykami, którzy proponowali mu do kupienia wszelakie możliwe przedmioty. Obiad był podawany o pół do drugiej, a o piątej Visconti przerywał poobiednią drzemkę gości, bo o szóstej procesja taksówek wiozła ich wszystkich do kawiarni w Porto d'Ischia. Stamtąd udawał się ze swymi przyjaciółmi na spacer, przy czym zatrzymywał się pod każdym sklepem, by nabywać dla nich prezenty. Innym rytuałem był ten z tuberozami [...] We wnętrzu domu zapach tych białych, jędrnych letnich kwiatów był tak ciężki, że przyprawiał wielu gości o ból głowy. Wieczorem trzeba było oglądać telewizję, niezależnie od tego jak zły, bądź irytujący był program. Kiedy w końcu spikerka żegnała się z widzami, Visconti miał zwyczaj krzyczenia ku niej: „ty świnió!”¹³⁴

Kiedy z kolei diukowi Palmy w jednym z londyńskich klubów nosiciel orderu podwiązki zadał pytanie: *Do you play poker, my dear Duke?*, odpowiedział on był przytomnie: *So sorry Mylord, I have never been able to learn.*¹³⁵ Później z oszczędną uwagą przyglądał się grze.

Jesteśmy biedni i w biedzie umrzemy, skomentował Giuseppe Tomasi, gdy podano mu wysokość stawki pokerowej w londyńskich klubach. Międzynarodowe miary różnią się rzeczywiście znacznie od sycylijskich.¹³⁶

Ze słów o biedzie Giuseppe Tomasi uczynił dewizę życiową. Na koniec przyswoił ją sobie Don Fabrizio Salina z *Lamparta/Geparda*.

Zdjęcia do *Lamparta* reżyser kręcił cztery lata po ukazaniu się powieści na rynku. W akcji filmu nadchodzi moment, gdy oprócz pełnych życia salonów, korytarzy, sypialni, tarasów widzowie mogą zobaczyć niezamieszkałe pomieszczenia letniej rezydencji rodu Salinów

w Donnafugacie.¹³⁷ Para zakochanych, bawiąc się w chowanego, przemierza sale pełne kurzu i skąpo zaopatrzone w meble. Epizod zaczyna się od pocałunku narzeczonych przerwane nawoływaniami guwernantki, mademoiselle Dombreuil, która najwyraźniej zagubiła się w labiryncie pokoi. Angelica odwraca głowę w kierunku, z którego zdaje się dochodzić głos. Idzie w tę stronę. Kamera podąża za nią. Za plecami Angelici można dostrzec teatr papierowy oświetlony słońcem (fot. 204).



204. { LAMPART, REŻ. LUCHINO VISCONTI: CLAUDIA CARDINALE (ANGELICA) PRZED TEATREM PAPIEROWYM. }

Panna burmistrzanka nie zwraca uwagi na scenę z kartonu i drewna. Nieuważny widz także może ją przeoczyć. *Teatrino* pokazywany jest w filmie jedynie przez dziewięć sekund! Reżyser doskonale go wyeksponował, choć teatr znajduje się za plecami aktorki. Ruch Angelici, a i ruch kamery tak zostały pomyślane, że *teatrino* przesuwają się przed oczami widzów dwa razy. Jego scena jest pusta, nie widać na niej żadnych ruchomych dekoracji, ani figur. Stoi w zapomnieniu w jednym z wielu pomieszczeń, których domownicy nie używają.

Gdy opracowuję powieść do sfilmowania, piszę scenariusz, pozostawiam wiele rzeczy otwartymi, zastrzegam sobie zawsze dużą swobodę do wymyślania. Na przykład do sceny Tancrediego i Angelici w pałacu Donnafugaty Tomasi di Lampedusa dał mi jedynie impuls, ale przecież scena musiała jeszcze zostać przetransponowana w obrazy. Ja byłem tym, kto tę scenę raz na zawsze przetłumaczył na określone obrazy. Na tym zasadza się moja wielka twórcza wolność. Przy *Gattopardo* musiałem tak samo wynajdywać i rozwiązywać połączone z tym problemy, jak przy filmie *Rocco e i suoi fratelli*, który nie opiera się na żadnym utworze literackim.¹³⁸

Impuls, którego dostarczył Giuseppe Tomasi di Lampedusa zainspirował reżysera do serii obrazów w powieści nieobecnych, a istotnych zapewne dla twórcy filmu. Niezwykłość epizodu powieści rozgrywającego się w nieużywanej części książęcego pałacu zafascynowała nie tylko Luchina Viscontiego. Przyciągnęła także uwagę Konstantego A. Jeleńskiego (1922-1987), czemu dał wyraz w omówieniu książki.¹³⁹

Wiele przedmiotów, mebli, widoków, pomieszczeń obecnych w powieści reżyser w inscenizacji tego epizodu pominął. Tak rzecz się ma dla przykładu z pozytywkami.¹⁴⁰ Nie zostały także pokazane salony recepcyjne, kuchnie, wozownie, stajnie, kaplice, tarasy, oranżerie ani *teatri*. Zamiast sal teatralnych widz może obejrzeć – i to przez moment jedynie – teatr z papieru. Najwspanialej wyposażony *teatrino di carta* jest o niebo tańszy od wynajęcia na potrzeby zdjęć filmowych budynku ze sceną i widownią. Nie można wykluczyć, że reżyser, myśląc o kosztach czterdziestominutowej sekwencji balu w siedzibie rodziny Pantaleone,¹⁴¹ przedstawił w epizodzie wędrowek zakochanych przez podupadłe niezamieszkane wnętrza zamiast teatrów z lożami zakurzoną scenę-miniaturę. Przywiązanie starych rodów do widowisk,¹⁴² także wspomnienia reżysera związane z pracami, których miejscem był domowy *Teatro Casa Giuseppe Visconti*,¹⁴³ zostały w filmie ukazane w sposób dyskretny, a dla miłośników opery i komedii łatwo zrozumiały, budzący nawet u niektórych dawne wzruszenia. Uberta Mannino (1918-2003), najmłodsza siostra Luchina Viscontiego, wspominała dziecinne lata:

[...] dzieciństwo – nieustannie – teatryki i przedstawienia kukielkowe, które Luchino przygotowywał całymi tygodniami dla obydwu „małych”: „Brał sukienki lalek, meble z lalczego domku siostry; rwał, rozpruwał, zabierał to, co było mu potrzebne do przedstawienia, które później nie dochodziło do skutku. Siostra [czyli o dwa lata od Uberty starsza Ida – Z. M.] była zrozpaczona; ja nie – znacznie chętniej bawiłam się z moją małpką aniżeli lalkami”.¹⁴⁴

Kłopoty z nazewnictwem i nikła obecnie znajomość gier teatrów papierowych, a też i nieprzywiązywanie wagi przez większość dorosłych do dawnych rozrywek nie pozwalają teraz określić, coż to były za „teatryki”, którymi Luchino miał zamiar bawić siostry. W siedzibie przy Via Cervia był duży *théâtre de société*. Wszelako nie można wykluczyć, że w domu tym znalazła się także przestrzeń dla jednego albo i kilku teatrów papierowych. Wypada na tym miejscu przypomnieć, iż (znani obecnie) wydawcy teatrów *di carta* tłoczonych we Włoch mieli swe siedziby w Mediolanie.¹⁴⁵

Znacząca jest krótka wypowiedź doświadczonego już reżysera na temat tego, czym dla niego jest teatr. Wypowiedź pochodzi z lat sześćdziesiątych XX wieku.

Realizacje teatralne Luchina Viscontiego

Opera i balet

1954

La Vestale

(tekst: Etienne de Jouy, muzyka: Gaspare Spontini)
Teatro alla Scala
Mediolan

1955

La Sonnambulla

(tekst: Felice Romano, muzyka: Vincenzo Bellini)
Teatro alla Scala
Mediolan

La Traviata

(tekst: Francesco Maria Piave, muzyka: Giuseppe Verdi)
Teatro alla Scala
Mediolan

1956

Mario e il mago

(balet, adaptacja i choreografia Luchina Viscontiego według opowiadania Thomasa Manna)
Teatro alla Scala
Mediolan

1957

Anna Bolena

(tekst: Felice Romani, muzyka: Gaetano Donizetti)
Teatro alla Scala
Mediolan

Ifigenia w Taurydzie

(tekst: Nicola-François Guillard, muzyka: Christoph Willibald Gluck)
Teatro alla Scala
Mediolan

Maratona di danza

(libretto baletu: Luchino Visconti, muzyka: Hans Werner Henze, choreografia: Dick Sanders)
Städtische Oper, Berlin Zachodni
(premiera światowa)

Zawsze uważałem, że teatr musi być przede wszystkim grą do oglądania, to znaczy nadaniem wyrazu widzialnej rzeczywistości.¹⁴⁶

**Realizacje
teatralne
Luchina
Viscontiego**

Opera i balet

1958

Don Carlos

(tekst: Joseph Méry
i Camille du
Lockle na
podstawie sztuki
Friedricha
Schillera, muzyka:
Giuseppe Verdi)
Covent Garden
Opera Londyn

Macbeth

(tekst: Francesco
Maria Piave
na podstawie
sztuki Williama
Shakespeare'a,
muzyka:
Giuseppe Verdi)
Festiwal Dwoch
Światów Spoleto

1959

Il Duca d'Alba

(tekst: Eugène
Scribe,
muzyka:
Gaetano
Donizetti) Festiwal
Dwoch Światów
Spoleto

1961

Salomé

(tekst: Hedwig
Lachmann
na podstawie
sztuki
Oscara Wilde'a,
muzyka:
Richard Strauss)
Festiwal Dwoch
Światów Spoleto

Formuła ta doskonale pasuje również do teatru papierowego, który jest właśnie „grą do oglądania”. Czy jest to przypadkowa zbieżność, czy też artysta zawarł w tym sformułowaniu wrażenia utrwalone podczas dzieciennych zabaw? Pamiętając o wszystkich doświadczeniach teatralnych Luchina Viscontiego z dzieciństwa i wczesnej młodości można zaryzykować przypuszczenie, że jego kontakt z teatrem papierowym w tym czasie nie był niemożliwy. Pytaniem zostanie, czy Franco Zeffirelli będąc w terminie opowiadał majstrowi o swoich zabawach z dzieciństwa – o inscenizacjach wagnerowskich w teatrze z papieru? Choć są to tylko poszlaki, wszystkie one zdają się wskazywać, że wykorzystanie teatru papierowego do epizodu filmu, w którym Angelica Sedàra i Tancredi Falconieri odbywają „podróż inicjacyjną kochanków” było przemyślaną decyzją reżysera. Teatr papierowy grał przecież często niemałą rolę w inicjacji zakochanych... w teatrze.

Film przedstawia nie tylko wkraczanie na scenę nowej warstwy społecznej, jest też opowieścią o zapadaniu w niebyt pewnych form zachowania się, obyczajów, gustów, przechowywanych latami pamiątek, sposobów spędzania czasu, przesądów, zabaw, świętowania i nawet wspólnych modlitw. Odchodził dawny porządek. Jego wypieranie przez chaotyczną codzienność opisał Giuseppe Tomasi. Reżyser podzielał tęsknotę pisarza za czasem, który minął. W scenie odkrywania stojących pustką i w zapomnieniu pomieszczeń pałacu w Donnafugacie użył wielu przedmiotów, które odnosiły się do czyjejś pełnej niegdyś słońca i niespodzianek teraźniejszości i wyczekiwanej przyszłości. Przedmioty, choć bez głosu, mówią o właścicielach. Poświadczają smak i przywiązania. Trzeba jedynie nauczyć się mowy rzeczy, lubić przedmioty. Książki, obrazy, meble młodym widzącym je w odwiedzanych zakurzonych pomieszczeniach są kompletnie obce. Kiedyś tam ktoś otaczał je opieką, poświęcał im uwagę, czerpał w nich przyjemność. Wśród tych przedmiotów jest też zabawka, teatr papierowy. Burmistrzanka nawet nie omiata go wzrokiem. Tancredi patrząc na Angelicę

ślepy jest na inne piękności, inaczej – reżyser filmu. Nie sposób obecnie ustalić, które z użytych przez reżysera przedmiotów w inscenizacji epizodu podsumęła mu pamięć, a które wyobraźnia. Dotyczy to również teatru papierowego.

Jeśli przyjąć, że Luchino Visconti nie miał w dzieciństwie ani w młodości kontaktu z teatrem papierowym, to bez wątpienia czytał *Buddenbrooków*. W wypowiedziach to potwierdzał.

Buddenbrookowie [...] to powieść, o której nigdy nie przestałem myśleć;¹⁴⁷

Na innym miejscu podkreślał fascynację „patriarchalną rodziną niemiecką”, które to zauroczenie zawdzięczał autorowi *Pajaca*.

[Thomas Mann – Z.M.] „w swoich utworach wcielał się w każdego z nas, w szczęściu i w nieszczęściu. Potrafię go zrozumieć [...] choć jest Niemcem z Lubeki, ja zaś mediolańczykiem”. [...] *Zmierzch bogów* – powstały z inspiracji *Buddenbrooków*, czego w sposób oczywisty dowodzi pierwsza scena, scena rodzinnego obiadu w domu Essenbecków – stanowi, jak wszystkie filmy Viscontiego, złożoną kombinację najrozmaitszych wpływów literackich: Szekspira, Dostojewskiego, Sartre’a *Więźniów z Altony*...¹⁴⁸

Gdyby te wypowiedzi nie zostały utrwalone, to mając w pamięci, iż reżyser znał Thomasa Manna, należałoby przyjąć jako w najwyższym stopniu prawdopodobne, że znał i tę jego powieść. Poświadczyła to dodatkowo Suso Cecchi d’Amico (1914-2010), długoletnia współpracowniczka Luchina Viscontiego.

Miał [...] zdrowe staroświeckie poglądy na temat rodziny... Jakie zresztą były jego ulubione lektury? *Buddenbrookowie* oraz *Józef i jego bracia* Tomasza Manna.¹⁴⁹

Skoro zaś tak było, to reżyser najprawdopodobniej pamiętał ten fragment powieści o upadku pewnej rodziny, w którym Hanno obdarowany zostaje teatrem z papieru. Mały domowy teatr Hanna mógł twórcy filmowej wersji *Śmierci w Wenecji* skojarzyć się z rodzinnym teatrem domowym. Najbardziej okazałe *teatrini di carta* nie były wprawdzie tak duże, jak domowy teatr z mediolańskiego pałacu, który dobrze utrwalony w pamięci przywoływał dawne zabawy nie tylko Luchina Viscontiego, jego najbliższych, ale także wielu osób z własnej sfery.¹⁵⁰ Principe di Lampedusa napisał w swej powieści o „teatrach” w opuszczonej części pałacu Donnafugaty. Pojawiają się w liczbie mnogiej. Papier i drewno miniaturowej sceny miały funkcjonować jako *pars pro toto* nie tylko fantazyjnych teatrów sycylijskiego księcia, ale także konkretnej sceny: teatru Giuseppe’a Viscontiego (1879-1941), teatru, który w czasie kręcenia *Lamparta* już nie istniał. Zniszczyły go bomby II wojny światowej. Podobny los spotkał dom Giuseppe’a Tomasiego w Palermo. *Teatro Casa Visconti* z Mediolanu został w pewien sposób ocalony dzięki kartom z zapisanymi na nich wspomnieniami. Został papier i pamięć. Papierowy teatr mógł być metaforą dobrego czasu, gdy rodzina była jeszcze ostoją, zarówno prawdziwa rodzina Viscontich, jak i wymyślona rodzina Salinów, i prawdziwa rodzina Tomasich, gdy więc rodzina stanowiła jeszcze najważniejszą część każdej wspólnoty. Teatr papierowy przy jego kruchości oddawał dobrze stan przeszły, dawne czasy. Nota bene jedną z ostatnich prac Luchina Viscontiego dla teatru była inscenizacja *Dawnych czasów* Harolda Pintera (1930-2008). Teatr papierowy z Donnafugaty od dłuższego czasu stał w pajęczynach i zapomnieniu. Nieużywane zabawki mogą na chwilę wzniecić przeszłość. Naprawdę przywrócić jej nie potrafią. Pozostają tylko wspomnieniem, jak ojcowski *Teatro Casa Giuseppe Visconti* dla reżysera *Lamparta*. Wspomnienia można od czasu do czasu zainscenizować, dla siebie, dla innych. Wtedy żyją. Pobudzają wyobraźnię, dostarczają wzruszeń. W takiej funkcji użył Luchino Visconti teatru papierowego – subtelnie i prawie mimochodem. Przetwarzał swoją przeszłość w sztukę – jak wyraził to kiedyś Horst P. Horst (1906-1999).¹⁵¹

Pomieszczenia wśród których krążą Angelica i Tancredi zieją pustką. Przedmioty zgromadzone w mniejszych i większych pokojach najczęściej ułożone są albo ustawione pod ścianami, co jeszcze bardziej podkreśla dookólną ciszę.¹⁵² Teatr świecący pustką jest złym snem każdego reżysera. Pusty dom wskazuje na rozpad małego świata, na nicność



205. { ANGELICA PODCZAS OGLĄDANIA NIEZAMIESZKAŁYCH KOMNAT. }

skrywającą się za równymi ciągle jeszcze powierzchniami ścian, już wszak przypudrowanych kurzem, z obdrapanym albo łuszczącym się tynkiem (fot. 205). Taki dom wskazuje na nieobecność przyszłości. Wnętrza ukazane w tym epizodzie *Lamparta* reżyser wypełnił zmysłowością młodych bohaterów. Tłem dla ich objęć jest wszakże pustka. Zmysłowości i pustka uzupełniają się. Opisywany w niniejszej pracy obiekt – teatr papierowy – pokazywany w filmie w krótkim prologu do „podróży inicjacyjnej” też nie grzeszy erupcją barw i form. Jeśli wisi w nim zrolowana kurtyna, to jej nie widać. Między wyblakłymi fragmentami płaszcza Arlekina zwisa pajęczna sieć. Na konstrukcji teatru z drewna nie ma śladu oświetlenia, mechanizmów do lotów, apoteoz ani innych cudów teatru. Dwie kulisy po każdej stronie sceny uzupełniają prospekt. Szczeliny w konstrukcji wskazują, że kiedyś tło na scenie wystawiały cztery kulisy z obu boków. Brak jest ruchomych dekoracji, nie ma śladu

po figurach. Scena wygląda tak, jakby ktoś wymiół z niej życie. Ogniskuje pustkę wszystkich pokoi, korytarzy, schodów przemierzanych przez narzeczonych. Ten stan opuszczenia jest zainscenizowany, jest zgodny z wolą reżysera. A pokazanie na początku epizodu teatru papierowego bez śladów akcji, bez bohaterów, bez urządzeń scenicznych, a zwłaszcza ustawienie kamery w pozycji, która wyklucza iluzję, jaką scena wypełniona dekoracjami i figurami powinna stwarzać, sprawia, że opustoszenie rozprzestrzenia się na cały epizod jeszcze intensywniej. W emblematyczny sposób reżyser wyznacza parze zakochanych zadanie wypełnienia pustki zostawionej przez dawne pokolenia. Objęcia i pocałunki narzeczonych w pewnym stopniu wypełniają nieobecność, ale zaczynając całą sekwencję od dwukrotnego pokazania teatru papierowego reżyser zdaje się sugerować, że czułości Angelici i Tancrediego są jak z teatru, są bardziej *amour - goût*, miłością jak ze sztuki Alfreda de Musseta (1810-1857). Raczej nie są wyrazem *amour - passion*. Miłość powinna pustkę uniecznawiać, tak jak teatr, nawet miniaturowy, powinien emanować namiętnościami. W tym fragmencie filmu na początku jest ukazany pusty teatr papierowy i w dalszym przebiegu sceny pustka nie zmniejsza się, raczej rozrasta. U góry ramy prosceniowej tearzyku został wymalowany zegar.¹⁵³ Pokazuje, że jest dwadzieścia minut po dziewiątej. Od jak dawna? W tym szczególnie iluzja obrazu, gra z upływającymi chwilami, ma ironiczne zabarwienie. Wskazówki zegara od jakiegoś czasu stoją. Zatrzymały się w momencie namalowania – na zawsze? Kamera prócz teatrzyku z zegarem pokazuje znacznie większe przestrzenie, a kurzu oraz pajęczyn nie ubywa. Pustka zdaje się raczej rozprzestrzeniać. Opuszczona scena teatru papierowego sugeruje, że upłynie jeszcze sporo czasu, (zegar wszak stanął) nim scena większa – pałac w Donnafugacie – wypełni się życiem. W całym epizodzie pusty teatr papierowy nabiera znaczeń metafory. Ta jego funkcja nie nosi śladu reżyserskiej ostentacji.

Cóż mógł odpowiedzieć Luchino Visconti na pytanie o wątki autobiograficzne w filmie *Portret rodzinny we wnętrzu*?

Ten film nie jest bardziej autobiograficzny, niż inne moje filmy. Jedynym elementem autobiograficznym jest samotność. Nie, nie, to nie jest żaden film autobiograficzny.¹⁵⁴

Realizacje teatralne Luchina Viscontiego

Opera i balet

1963

Il diavolo in giardino

(tekst: Luchino Visconti, Filippo Sanjust, Enrico Medioli, muzyka: Franco Mannino) Teatro Massimo Palermo

La traviata

(tekst: Francesco Maria Piave na podstawie powieści i sztuki Alexandre'a Dumasa syna, muzyka: Giuseppe Verdi) Festiwal Dwóch Światów Spoleto

1964

Wesele Figara

(tekst: Lorenzo Da Ponte na podstawie sztuki Beaumarchais, muzyka: Wolfgang Amadé Mozart) Teatro dell'Opera Rzym

Trubadur

(tekst: Salvatore Cammarano na podstawie sztuki Antonia Garcii Gutiérreza, muzyka: Giuseppe Verdi) Balszoi Teatr, Moskwa

Trubadur

Covent Garden Opera, Londyn

1965

Don Carlo

Teatro dell'Opera Rzym

Pytanie nie trafiło zapewne na podatny grunt, stąd gwałtowna wolta w odpowiedzi. Zdecydowana większość utworów artystycznych jest dziełem fantazji, a elementy biograficzne autorów dzieł, jeśli się pojawiają, tak są

**Realizacje
teatralne
Luchina
Viscontiego**

Opera i balet

1966

Falstaff

(tekst: Arrigo
Boito, muzyka:
Giuseppe Verdi)
Staatsoper
Wiedeń

Kawaler z różą

(tekst: Hugo von
Hofmannstahl,
muzyka:
Richard Strauss)
Covent Garden
Opera, Londyn

1967

La Traviata

Covent Garden
Opera, Londyn

1969

**Simone
Boccanegra**

(tekst: Francesco
Maria Piave i
Arrigo Boito,
muzyka:
Giuseppe Verdi)
Staatsoper
Wiedeń

1973

Manon Lescaut

(tekst: różnych
autorów, muzyka:
Giacomo Puccini)
Festiwal Dwóch
Światów Spoleto

na podstawie:
*Appendix: Theatre
and Opera
Stagings*

w:

Novell-Smith,
Geoffrey:
Luchino Visconti
British Film
Institute
Publishing
London 2003,
s. 243 - 246

w nich przetworzone, iż czytelnicy, widzowie, słuchacze, smakosze, krytycy i recenzenci nie są w stanie dostrzec „ziemskich brudów”, w kontaktach z którymi nawet oko i szkiełko mędrców może być zawodne. Tancredi i Angelica są zajęci sobą. Na scenę z papieru wcale nie zwracają uwagi. Z przedmiotów, na które natykają się w wędrówce przez niezamieszkałe pomieszczenia na ich uwagę zasługuje jedynie łóżko. To mógłby być mebel użyteczny. Jednakże, czy korzystanie z łóżka przy nasilającej się gorączce czułości byłoby niezbędne? Czyż rozpalone zmysły potrzebują książek, ram po obrazach? Pokoje, w których nie ma żywej duszy i drzwi w sposób należyty spełniają funkcję parawanu, więc i on sam jest zbyteczny, o krzesła wcale nie wspominając. *Ambiente* ustanowione wolą reżysera podkreśla samotność we dwoje. Kamera wędruje za zakochanymi, pokazując obrazy, szafy, parawan, rozbitą wazę, krzesło, inne obrazy, puste ramy, portret panującego z jabłkiem i berłem w dłoniach. Na opartym o ścianę portrecie w miejscu ust osoby portretowanej świeci dziura. Śmiech Angelici i *charme* jej narzeczonego nie są w stanie wyzwolić mijanych sal, pokoi z opuszczenia, z metaforycznie ujętej samotności. Ona bije z całej inscenizacji epizodu. Czułości przyszłej pary młodej jeszcze podkreślają „letarg” mijanych przedmiotów i komnat. Opuścili je dawni użytkownicy. Na teatrze papierowym stojącym pod ścianą też nie widać śladów czulej ręki. Książkę czyta się najczęściej w pojedynkę, obraz można podziwiać samemu. Teatrowi przynajmniej dwóch dusz ludzkich trzeba. Nie ma przy nim nikogo. Zabawa teatrem papierowym w pojedynkę bohatera opowiadania Thomasa Manna *Pajac* tylko podkreśla jego osobność, podobnie jak zapatrzona na scenę z papieru chłopca o imieniu Alexander z innego filmu, nakręconego wiele lat po *Lamparcie*. W Donnagugacie nikt już nie bawi się teatrem. Narzeczeni nawet go nie zauważyli. Teatr papierowy migający przez chwilę przed widzami panoramy obyczaj i historii poświadcza być może samotność inscenizatora, który go w kadrze zatrzymał i być może samotność widza, który go w kadrze w ciągu niewielu sekund spostrzegł. „Nie, nie, to nie jest żaden film autobiograficzny”.

Przywiązanie do detali i troska o nie tylko materialne drobnostki każą wnosić, że ukazany w *Lamparcie* jedynie w ciągu kilka sekund teatr papierowy znalazł się - zgodnie z wolą twórcy - w odpowiednim miejscu akcji celowo.



206. { INGMAR BERGMAN, BERTIL GUVÉ }

D(5).

FANNY

I

ALEKSANDER

STRESZCZENIE AKCJI

Opowieść o życiu zamożnej rodziny Ekdahlów w Uppsali u początku XX wieku zaczyna się w Wigilię. W domu Heleny, niegdyś aktorki, teraz głowy rodziny trwają przygotowania do kolacji. Z nieżyjącym już mężem Helena ma trzech synów. Carl jest profesorem miejscowego uniwersytetu i ma ciągle kłopoty finansowe. Gustav Adolf prowadzi restaurację oraz urozmaicone życie towarzyskie związane z piękną, co jego żona wielkodusznie toleruje, a dorastająca córka mniej. Oscar wspólnie ze swą o wiele młodszą żoną prowadzą znajdujący się w posiadaniu rodziny teatr. Mają dwoje dzieci: Fanny i Alexandra. Widowisko bożonarodzeniowe w teatrze jest wstępem do świąt Narodzenia Pańskiego. Po kolacji wigilijnej jest czas na czytanie w rodzinie Biblii, na tańce, recytacje głowy rodu, świąteczne fajerwerki, czyli koncert puszczania bąków, kłótnie małżeńskie, odwiedziny towarzyskiego Gustava Adolfa u opiekunki dzieci skończone załamaniem łóżka, oglądanie przez dzieci budzących przerażenie obrazów z kinematografu, wspomnienia o romansie pani domu i zaprzyjaźnionego kupca Izaaka, opowiadanie przez ojca dzieciom improwizowanej bajki tuż nad ranem. O świcie cała rodzina spotyka się przy śniadaniu u Heleny. Potem wszyscy jadą saniami i z pochodniami do kościoła. Po świątach każdy udaje się do swoich zajęć. Podczas prób do *Hamleta* umiera ojciec Alexandra, grający Ducha Króla. Wdowa rozpacza. Dzieci są przerażone. Pogrzeb nie kończy obecności dyrektora teatru w rodzinie. Na ścieżce, na której spotykają się umarli z żywymi, Oscar Ekdahl pozostaje w kontakcie z dziećmi. Odwiedza też matkę. Po odbytej żałobie wdowa opuszcza teatr i wychodzi za mąż za promieniującego ascetyczną męskością biskupa Vergéusa. Dzieci razem z nią przenoszą się do nieprzytulnej siedziby biskupiej. Dla Alexandra zaczyna się czas walki z dyscypliną i wszechobecną siłą kającego oraz karzącego ojczyzna i jego pełnej bigoterii rodziny. Matka i siostra biskupa starają się podporządkować i upokorzyć synową i szwagierkę. Poddany surowemu osądowi i ukarany chłostą chłopiec nie staje się bezbronną ofiarą. Ma dość siły i fantazji, by zachować wewnętrzną suwerenność i nawet zdobywa się na arogancję wobec ojczyzna. Będąc w ciąży z biskupem Emilie skarży się na swoją poniżającą sytuację Helenie. Zamykane na klucz dzieci powtarzają wyliczniki, w których życzą ojczymowi śmierci, wierząc, że pod wpływem zaklęć ona nastąpi. Alexander musi za karę, za wymyślenie historii spędzić noc na strychu, na którym nawiedzają go duchy dzieci biskupa z poprzedniego małżeństwa. Późne wybawienia nadchodzi w osobie Izaaka Jakobiego, który przechytrza biskupa i z pomocą sztukmistrzowskich czarów ratuje Alexandra i jego siostrę przed spodziewanymi i niekorzystnymi dla nich decyzjami ojczyzna, kościoła i państwa. Kupiec wywozi dzieci z siedziby dostojnika w skrzyni i ukrywa je w swoim sklepie z antykami, lalkami teatralnymi i starzyzną. Tam, wyzwolony spod kurateli ojczyzna i jego opartych na chłości metod pedagogicznych, Alexander słuchając opowieści Izaaka fantazjuje, że wędruje z innymi w poszukiwaniu „wody życia”. Wujowie chłopca pertaktują z biskupem na temat powrotu Emilii do rodziny Ekdahl. Bez rezultatu. Podczas spotkania z krewnym Izaaka – Ismaelem Retzinskim Alexander przeżywa inicjację w tajniki „czarnej” magii. Kuzyn Izaaka konfrontuje Alexandra z jego myślami pełnymi nienawiści do ojczyzna. Ismael objaśnia, że fantazjowane wypadki mogą stać się prawdą, jeśli się o nich marzy na serio, jeśli ktoś nie waha się. Alexander usiłuje odwołać, stłumić złe myśli na temat ojczyzna. Niestety, tej samej nocy w siedzibie biskupiej wybucha pożar, który zaprószyła chora ciotka przewracając lampę naftową. Biskup Vergéus ginie od płomieni w zagadkowych okolicznościach. Nie wiadomo, czy do śmierci biskupa przyczyniły się w jakimś stopniu magiczne praktyki, w które wprowadził Alexandra Ismael, czy też tabletki bromu w bulionie zaaplikowane kapłanowi przez żonę, a może po prostu nieszczęśliwy splot wyjątkowo niekorzystnych okoliczności – jak spłonięcie Edwarda Vergéusa chce widzieć policja. Emilie wraca z dziećmi na łono rodziny Ekdahl i do teatru. Rodzi trzecie dziecko. Gustava Adolfa uszczęśliwia opiekunka dzieci Maja rodząc mu córkę. Podczas chrzcin maleńkiej Heleny Victorii i dziecka Emilii z biskupem Gustav Adolf wygłasza pochwałę prostoty uczuć i życia, którymi należy się radować, gdy tylko ma się po temu sposobność, bo ono jest krótkie i zagrożone nieszczęściami. Po uroczystościach, w drodze do mieszkania babki Alexander spotyka ducha ojczyzna, który przewraca chłopca na podłogę i zapowiada mu częstsze odwiedziny. Emilie o późnej porze także przychodzi do teściowej i proponuje jej powrót na scenę. Obie miałyby zagrać w *Grze snów*. Helena otwiera przyniesioną przez Emilie sztukę. Aleksander wślizguje się jej na kolana. Helena czyta na głos sobie i wnukowi: Wszystko może się zdarzyć, wszystko jest możliwe i prawdopodobne.

D 5.1. Wyznanie miłości złożone życiu

Luchino Visconti pozwolił teatrowi papierowemu ledwie przemknąć przez ekran. Inny reżyser, który podobnie jak arystokrata z Mediolanu pracował nie tylko dla filmu, ale też inscenizował w teatrze, ukazał teatr z papieru na ekranie z ostentacją właściwie nieprzystojną w protestanckich okolicach. Obrazy filmowe, które prezentują teatryk i nastrój wytworzony przez rampę z płonącymi świeczkami nakręcił Ingmar Bergman. Był rok 1982. Zdjęcia do filmu *Fanny i Aleksander*¹⁵⁵ zostały ukończone 22 marca. Pierwszy dzień zdjęciowy miał miejsce 9 września roku 1980. W sumie było ich dwieście pięćdziesiąt. Dobiało końca jedno z największych przedsięwzięć kinematografii szwedzkiej.¹⁵⁶ Film trafił do kin 17 grudnia 1982 roku, na tydzień przed Bożym Narodzeniem. Wydaje się, że reżyser wybrał odpowiedni czas by pokazać rodakom swoje „wyznanie miłosne złożone życiu”.¹⁵⁷ Autor recenzji opublikowanej następnego dnia po premierze w dzienniku „Aftonbladet” dworował sobie nie tylko ze świąt.

[...] „Wigilia“, pisze Bergman, „jest naprzykrzejszym dniem w roku“. Nie ma żadnego powodu, by mu zaprzeczać, ani spoglądając na rok 1907, ani na 1982. Albowiem żadnego innego dnia nie pojawia się większe prawdopodobieństwo, iż nadzieje i z trudem wydana na świat rodzinna jedność skończą się doskonałym przygnębieniem. Właśnie to przygnębienie Bergman ujmuje w malowidle Bożego Narodzenia, które zasługuje by stać się obrazem klasycznym, w którym łączą się w parę czyste jak szkło wspomnienia z dzieciństwa z patrzeniem, żeby tak powiedzieć, fotograficznym reżysera. W roku 1907 nie było go jeszcze na świecie, ale on wpełza, wczługuje się w ten rok. [...] Każde zmartwychwstać epoce Strindberga i Hjalmara Söderberga, Uppsali latarń gazowych i podwójnej moralności. Miesza idyllę i panikę, czytanie biblii i pijaństwo, najwyższy rygor i pyszny nierząd. [...] To, że *Fanny i Aleksander* jest najdłuższym i najdroższym filmem szwedzkim, nie ma poza księgą rekordów Guinnessa żadnego znaczenia. [...] Dużo ważniejsze jest, że Bergman daje nam powiązaną wizję szwedzkiego przełomu wieków i jego przedłużenia. [...] Ta wizja jest pod każdym względem intensywna, co jest zasługą nie tylko Svena Nykvista i pracy kamery. Mają w tej wizji swe miejsce śnieżna biel i tytoniowy brąz, czerń węgla i czerwień róż. Przesyceniu i parodystycznej swawoli pierwszej części przeciwstawiona jest w drugiej kapłańska duszna asceza. Jeśli więc dobrze zrozumiałem Bergmana, to właśnie chce on powiedzieć: że „oscarińska ojczyzna“ była ogródkiem, w którym rozwijali się obok siebie lekkoduch i mnich. [...] W *Fanny i Aleksander* Bergman skromnie czyni to, co dziś wydaje się przestarzałe: opowiada historię. Ona jest o tyle „szeroko“ naszkicowana, o ile w ogóle i całkiem pozbawiona jest subtelności formalnych i psychologicznych. Rozwlekła jest tylko w swej różnorodności. Kto ma pociąg do bergmanowskich komplikacji, musi na nie zapolować gdzie indziej. Koniec końców przecież jest to diabelnie dobrze upieczony tort bożonarodzeniowy.¹⁵⁸

Właściwie zostały wypieczone trzy torty. Pierwszy z nich, czyli wersja kinowa filmu, którą pod koniec roku 1982 z innymi widzami oglądał recenzent „Aftonbladet“ nie wzbudzała entuzjazmu reżysera. Wersja telewizyjna była montowana z największą uwagą i starannością, podobnie jak druga wersja kinowa. Ta miała premierę podczas festiwalu filmowego w Wenecji (1983).

Proszę zapomnieć o wersji trzygodzinnej! Uważam, że jest okropna! Ale to był jedyny sposób, żeby zrobić *Fanny i Aleksandra*... jedyny... Prawdziwy film *Fanny i Aleksander* trwa ponad pięć godzin, pięć i pół godziny. To nie jest film zrobiony po to, żeby go oglądać przez godzinę jednego tygodnia, a potem drugą godzinę, i tak dalej. Ten film trzeba obejrzeć za jednym zamachem, z przerwą na obiad czy kolację. No i oczywiście bez czołówki serialu telewizyjnego.¹⁵⁹

Poniżej są przedstawione w zarysie wypadki i okoliczności mające wpływ na pracę reżysera nad obrazem *Fanny i Aleksander* i na obecność w filmie teatru z papieru.

Scenariusz do filmu był pisany na Fårö. Reżyser dotarł na wyspę 12 kwietnia 1979 roku. Kilka dni później rozpoczął pracę. Powstawały sceny dużej urody, z wyrazistymi przesłaniami. Zostały docenione. Wiele późniejszych opinii fachowców i nagród poświadczało miejsce filmu w historii kina. Scenariusz rozrastał się.

Zaraz na początku można zauważyć, że wylądowałem w świecie mojego dzieciństwa. Jest tu uniwersyteckie miasto i dom babki ze starą kucharką, jest Żyd, który mieszkał od strony podwórka i jest szkoła i ja już tam jestem i walęsam się po okolicy.¹⁶⁰



207. { *Fanny i Aleksander*: GUNN WÄLLGREN JAKO HELENA EKDAHL I BERTIL GUYE JAKO ALEXANDER EKDAHL, „WSZYSTKO MOŻE SIĘ ZDARZYĆ, WSZYSTKO JEST MOŻLIWE“ }

Niecałe trzy miesiące później dobiegało końca układanie historii o Alexandrze, jego siostrze, ich rodzicach, o babci, o kuzynach, o ciociach i wujkach, o Esterze, Mai, Siri, o Bercie, Alidzie, oraz Lisen i o wujku Izaaku. Nie zabrakło miejsca nawet na wieczorny pacierz. Tekst zamykał początek *Gry snów* Augusta Strindberga (1849-1912). W scenariuszu Helena sięga po okulary, ziewa, zaczyna czytać sztukę, którą przyniosła Emilie. Finałowa scena w filmie jest rozwiązana nieco inaczej (fot. 207). Emilie i Helena żegnają się. Helena siada na kanapie. Do pokoju wślizguje się Alexander. Układa głowę na kolanach babki. Wtedy Helena

odczytuje na głos chłopcu i sobie pierwsze słowa sztuki „tego tłustego mizoginisty“.

Wszystko może się zdarzyć, wszystko jest możliwe i prawdopodobne. Czas i miejsce nie istnieją. Na błahej podstawie rzeczywistości fantazja snuje i tka nowe wzory: mieszaninę wspomnień, przeżyć, swobodnych pomysłów, nonsensów i improwizacji.¹⁶¹

Przytoczenie tych słów jest nie tylko hołdem złożonym jednemu z ulubionych autorów reżysera, ale też pointą i zarazem charakterystyką całej opowieści. Humor i ciepłe uczucia, czasem jedynie wyrozumiałość dla działań postaci doprawiają smakowicie historię o rodzinie, o odkrywaniu sensów codzienności i zanurzenia w religijnym obyczaju, o relacjach między służbą i państwem, o miejscu teatru w życiu społeczności, o dzieciństwie i dojrzewaniu do odpowiedzialności, o zabawach i o śmierci. W niedzielę 8 lipca rękopis był ukończony. „Ja już tam jestem“.

Pośród bardzo wielu innych środków inscenizacyjnych w filmowej opowieści o Fanny i Aleksandrze reżyser posłużył się teatrem papierowym. Wydaje się celowym przypomnienie tu jeszcze raz, iż termin: teatr papierowy używany jest od około sześćdziesięciu lat. Przedtem, ale też w nowszych wypowiedziach i publikacjach pojawiały się i wciąż pojawiają następujące określenia: teatr dziecięcy, teatr-model, scena domowa, teatr lalek, teatr domowy. Autor tomu poświęconego omówieniu twórczości filmowej Ingmara Bergmana w fragmencie o filmie *Fanny i Aleksander* twierdzi, że reżyser chętnie bawił się teatrem papierowym, ale nie podaje źródła potwierdzającego tę opinię. Warta jest ona mimo to przytoczenia, bo w niej po raz pierwszy wymieniona jest nazwa „teatr papierowy“ w połączeniu z nazwiskiem reżysera.

Wiele małych scen ujmuje detale autobiograficzne z dzieciństwa Bergmana, znajdzie się tam nie tylko mundurek marynarski, który teraz musi nosić Alexander albo teatr papierowy, którym Bergman tak chętnie się bawił – widzimy go już w pierwszych obrazach filmu, teatr z ostrzegającym napisem „Ei blot til lyst“ (Nie tylko dla przyjemności) ogląda poważna dziecięca buzia. Magia obrazów fascynowała Bergmana jako dziecko tak samo jak teraz Alexandra.¹⁶²

Fotos z filmu *Fanny i Aleksander* - zdjęcie kilkunastoletniego chłopca patrzącego od strony prospektu na scenkę z obramowującym ją portalem powtarza się w wielu publikacjach na temat prac szwedzkiego reżysera (fot. 210). Tylko w jeszcze jednym, i trzeba dodać, dość nowym opracowaniu, natknąć się można po raz wtóry na właściwą nazwę scenki z papieru. Thomas Koebner w tomie szkiców o wybranych filmach reżysera umieścił pod fotografią Alexandra podpis z objaśnieniem i zarazem interpretacją.

Początek filmu: młody Alexander (Bertil Guve) jako „nadnaturalnej wielkości“ reżyser za swoim teatrem papierowym, po stronie publiczności kamera. Gra wspomnień w teatrze pamięci może się rozpocząć.¹⁶³

Ingmar Bergman władał piórem i pozostawił dość świadectw na temat swoich zainteresowań teatrem od wieku chłopięcego, aż po działania na profesjonalnych scenach. W tomie *Laterna magica* autor pisał o swoich zabawach dzieciennych.

Bawiłem się samotnie, nie tęskniąc za towarzystwem. [...] Pochylałem się nad moim teatrem marionetek, z rozkoszą podnosząc kurtynę nad ciemnym lasem Czerwonego Kapturka albo bogato iluminowaną salą balową Kopciuszka. Moje zabawy czyniły mnie panem scenicznej przestrzeni, moja fantazja je zaludniała.¹⁶⁴

Z czasem samotne zabawy nie wystarczały. Stało się oczywistym, że gra w teatr przynosi więcej radości, gdy toczy się ją przynajmniej we dwoje i gdy dawana jest w obecności widzów.

Z moją małą siostrzyczką Margaretą zgadzaliśmy się znakomicie. [...] Moje wspomnienia z dzieciństwa związane z Margaretą są blade i ulotne. Zbudowaliśmy teatr lalek, ona uszyła kostiumy, ja namalowałem dekoracje. Matka była ciekawym i zainteresowanym widzem, podarowała nam pięknie haftowaną aksamitną kurtynę.¹⁶⁵

Sprzeczności w opisie relacji z siostrą nie wyróżniają się pośród innych sprzecznych ze sobą opinii reżysera. Nie rzeczywiste, czy też fikcyjne relacje między rodzeństwem są tu ważne, a teatrzyki w domu Bergmanów. W ostatnim cytacie mowa jest o „teatrze lalek”. Mógłby to być teatr z papieru, gdyby nie szyte kostiumy i haftowana kurtyna z aksamitu. One świadczyłyby o tym, że dzieci bawiąc się teatrem domowym posługiwały się elementami z różnych gatunków teatru lalek. W cytacie przedostatnim wspomniany jest „teatr marionetek”. Czy rzeczywiście Ingmar i Margareta wprawiali w ruch marionetki? Fachowcy wiedzą, że granie z powodzeniem marionetkami wymaga kształcenia i sporej praktyki. Zabawa lalkami tego typu bez przygotowania rzadko przynosi radość. Czy więc rzeczywiście Ingmar Bergman pochylał się „nad teatrem marionetek”? Należy sprawdzić, czy w przekładzie niemieckim również mowa jest o teatrze marionetek. Nie. Napisane jest „*Ich beugte mich über mein Puppentheater*”.¹⁶⁶ Teatr lalek to śmiało mógłby być teatr z papieru. Skąd wziął się więc „teatr marionetek”? Polski tłumacz wspomnień reżysera zatytułowanych *Laterna magica* używał pojęć „teatr lalek” i „teatr marionetek” zamiennie. Rzecz w tym, że każdy teatr marionetek jest teatrem lalek, ale nie każdy teatr lalek jest teatrem marionetek. Tłumacz *Obrazów*, następnej książki ze wspomnieniami reżysera, także posługiwał się oboma pojęciami zamiennie. Czynił to też w swojej książce o Ingmarze Bergmanie. Tak opisywał pierwsze kadry prologu do filmu.

Rozpoczynający swą inicjacyjną podróż Alexander, który pragnie zakłść i oswoić obcy i groźny świat za pomocą swojego teatrzyku marionetek i czarodziejskiej latarni, wyrusza na poszukiwanie siostry, matki, niańki i babki, przywołując je kolejno w poczuciu osamotnienia.¹⁶⁷

Nie powinno dziwić, że w recenzji prasowej filmu pisanej jeszcze za czasów Rzeczypospolitej Ludowej mowa była o zabawie Aleksandra „teatrem marionetek”.

W pustym mieszkaniu, w zupełnej ciszy, Aleksander przygotowuje się do

widowiska: przemyka pomiędzy purpurowymi kotarami, przesuwa kukielki w teatrze marionetek, siłą wzroku porusza alabastrową figurę.¹⁶⁸

Po obejrzeniu pierwszych ujęć w *Fanny i Aleksander* nie można mieć wątpliwości. Alexander bawi się teatrem papierowym, a nie teatrem marionetek. Być może także mały Ernst Ingmar bawił się nie teatrem marionetek, lecz teatrem z papieru? Należy przyrzeć się innym jeszcze świadectwom.

Gdyby opisana w tomie *Laterna magica* wyprawa rowerowa siedmiolatka z ojcem pewnej niedzieli nie zachowała się dobrze w pamięci późniejszego reżysera, to być może obrazy początkowe filmu o Alexandrze zostałyby jedynym świadectwem zainteresowanie Ernsta Ingmara teatrem papierowym. Opisaną we wspomnieniach reżysera niedzieli Erik Bergman powinien był wygłosić kazanie w Amsbergu. Mimo zapowiadającej się burzy wsiadł na rower. Na siodełku przy kierownicy umieścił Ingmara. Podczas jazdy chłopiec widział „zagrodę Berglunda“, dokąd chadzało się po mleko i w pobliżu której chłopcy kradli jabłka. Ojciec z synem przejeżdżali też obok Willi Misyjnej, „gdzie mieszkały liczne dzieci Frykholmów“.

W Willi Misyjnej panowało pogodne i serdeczne chrześcijaństwo, bez nakazu i przymusu. [...] Posiłki jadano na stojąco przy brzegu stołu, kiedy się zgłodniało, poza tym Bengt Frykholm miał magiczny teatr, który sam zbudował według wskazówek z „Allers Familie-Journal“.¹⁶⁹

Według niemieckiego tłumacza tomu wspomnień Ingmara Bergmana chłopiec z Willi posiadał *Zaubertheater*,¹⁷⁰ co przekłada się zarówno na „magiczny teatr“, jak i na „czarodziejski teatr“. Takim sposobem z drogi do *Fletu czarnoksiężskiego*, ważnego w twórczości Ingmara Bergmana, znikają wszelkie zakręty. Staje się ona prosta, jak byłaby wytyczana przez rosyjskich carów. Bengt Frykholm zbudował więc teatr ów zaczarowany według wskazówek z przywołanego wyżej journala (fot. 208). Jest to ważna informacja. W owym czasie w niektórych pismach dla młodzieży i dla całych rodzin znajdowano miejsce na druk w kolejnych zeszytach fragmentów sceny, dekoracji, kurtyny, etc. do wycięcia i majsterkowania. Prócz upowszechniania sztuki teatru druki te rozbudzały smykałkę do kolekcjonowania i jeśli nawet nie wpływały na podniesienie nakładu, to pomagały utrzymać go na osiągniętym poziomie.



208. { „ILL · FAMILIE · JOURNAL“, Nr. 43, 22 PAŹDZIERNIKA 1924 }

Zasługa docierania z teatrem papierowym do najszerzych warstw społecznych, szczególnie poza Kopenhagą, ba, nawet aż do Szwecji, przypada tygodnikowi „Allers Familij Journal“ [...]. Od 1914 do 1935 strony gazety przynosiły kolorowe druki portali, dekoracji, a także przynależnych tekstów. Prawie w każdym roku ukazywał się na nich nowy teatr i każdy przedstawiał jakąś techniczną nowinkę, była to scena obrotowa, zmieniająca się za jednym pociągnięciem dekoracja albo nawet podwójna scena, z których jedna, zakryta, służyła jedynie do wprowadzania figur na główną scenę [...]. Rysownikiem dekoracji i wynalazcą wszystkich tych chwytów i tricków był H.C. Madsen. A czegoż tam nie było, począwszy od prostych odmian przez zakrycie bądź odkrycie obrazka, aż do przemaszerowujących za rampą żołnierzy, strzelających armat, eksplodujących statków, walących się budynków! A do tego teksty wymyślone dla teatru-modelu i w najdrobniejszych szczegółach do niego dostosowane. Jeśli idzie o treść, były one w większości pisane bardziej z myślą o dzieciach, niż te Jakobsena, ale nie zaniżane do „poziomu dla dzieci“.¹⁷¹

W zapisie wywiadu udzielonego w lecie roku 1968 utrwalono opowieść Ingmara Bergmana o jego zabawach z pomocą teatru.

JS: Dostałeś także teatr lalek do zabawy?

IB: Nie, zupełnie sam go zrobiłem. Wszystko zaczęło się strasznie prymitywnie, pod stołem do bawienia i z obrusem jako kurtyną. Później stopniowo, aż do matury budowałem różne teatry lalkowe, ze sceną obrotową, zapadnią, oraz innymi trickami.¹⁷²

Wypada jeszcze raz zwrócić uwagę na teatr papierowy z „Allers Familij Journal“ zaopatrzony w scenę obrotową albo inne „tricki“.¹⁷³ Być może przyszły reżyser wyciął ją właśnie z tego pisma i zmontował z myślą o własnym teatrze. A jeśli obrotówka z teatru lalek Ingmara Bergmana nie była z kartonu, jeżeli w dziecięcych latach nie miał własnego teatru papierowego, a jego domowe sceny budował z podwracanych krzesel albo innych „zastępczych” materiałów, to sposobność do zabawy papierowymi figurami nasuwała się podczas wizyt w Willi Misyjnej u Bengta Frykholma.¹⁷⁴ Przywołanie wyżej nazwiska Alfreda Jacobsena też jest istotne. Teatr, którym bawi się Alexander w filmie pochodzi z Danii, a jego wydawcą był właśnie Alfred Jacobsen. Kopenhaski grafik wydawał u początków swojej działalności pismo: „Suffløren”. Były w nim drukowane teatry-modele, podobnie, jak w „Allers Familie-Journal“, choć znacznie wcześniej. Pierwszy numer „Suffløren” ukazał się 7 lutego 1880 roku.¹⁷⁵ W tym pierwszym zeszycie pisma prócz objaśnień „suflera”, jak własnymi siłami stworzyć domowy teatr zamieszczony był portal sceny do wycięcia. Kolejne wydania przynosiły inne elementy sceny i w końcu było ich dosyć, by mógł powstać cały teatr z papieru. Gdy „Suffløren” spełnił swą rolę Alfred Jacobsen zaczął wydawać arkusze graficzne z dekoracjami i figurami dla teatru papierowego już nie jako dodatek do czasopisma. Zatrudnił grafików, wydawnictwo rozrastało się. Po pewnym czasie mógł proponować do wyboru kilka portali wysłaniających scenę. Inspiracją do wszystkich była fasada budynku i portal sceny z kopenhaskiego *Det Kongelige Teater* (duńskiego teatru królewskiego). Ingmar Bergman sfilmował portal „z nowej serri C”, najokazalszy ze wszystkich.¹⁷⁶ Kamera pokazuje najpierw fragment fasad kopenhaskiego teatru, jej loggię z charakterystycznymi oknami. Później wydobywa napis nad portalem scenicznym, przejętym z *Det Kongelige Teater: EI BLOT TIL LYST* (Nie tylko dla przyjemności). Portal Alfreda Jacobsena łączy w jedno loggię znajdującą się na zewnątrz i hasło z wnętrza budynku (fot. 209),

z widowni. Treść napisu odnosi się zapewne głównie, choć nie jedynie, do programu teatru z Kopenhagi. Można ją też odnieść na przykład do niektórych filmów Ingmara Bergmana, a być może i do całości kultury wyrosłej z protestantyzmu. Nie przyszliśmy na świat dla zabawy. Akceptować przyjemności, radości, sztukę, należy, ale nie na pierwszym miejscu pośród innych spraw świata tego. Wskazane jest umiarkowanie dobrze znane nie tylko bohaterom filmu *Uczta Babette*.¹⁷⁷

W ramach szesnastego forum młodego kina na berlińskim festiwalu filmowym w roku 1986 pokazany został film *Dokument Fanny och Alexander*.¹⁷⁸ We fragmencie nazwanym *Dockteatern*¹⁷⁹ można było zobaczyć, jak powstawały zdjęcia do otwierającej opowieść o Alexandrze sceny, w której pojawia się teatr lalek, dokładniej: teatr papierowy. Reżyser patrząc na oświetloną świeczkami scenę teatryku nie ukrywa zachwytu.



To, co widzisz, jest największą magią.¹⁸⁰

Zwraca się najpewniej do autora zdjęć Svena Nykvista. Poleca spuścić kurtynę. Potem udziela wskazówek chłopcu grającemu Aleksandra. Trwa próba ujęcia. Ukazuje się kolejny napis.

209. { TEATR PAPIEROWY
ALFREDA JACOBSENA
Z OPUSZCZONĄ KURTYNĄ }

Odtwarzam w szczegółach, kilka momentów z mego dzieciństwa sprzed sześćdziesięciu lat. To dziwne uczucie.¹⁸¹

W roku ukończenia filmu o powstawaniu historii mieszczańskiej rodziny z Uppsali opowiedzianej z pomocą obrazów reżyser miał sześćdziesiąt osiem lat. Jeśli mówił o chwilach sprzed lat sześćdziesięciu, to znaczyłoby, iż przyznawał się do zabaw teatrem papierowym w wieku lat siedmiu, ośmiu. Nie wiadomo, czy wyznaniu można ufać. W roku 1968 artysta został zapytany o czas, w którym majsterkował był przy swych teatrach domowych.

TM: Kiedy to dokładnie było?

IB: Maturę zrobiłem w 1937, mówię więc o czasie między 1924 i 1937.

TM: A teatr lalek był...?

IB: ...no tak w wieku jedenastu, dwunastu lat.¹⁸²

Problematycznym zostaje więc jedynie czas zajmowania się w chłopięcym wieku przez Ingmara Bergmana teatrem widzianym na ekranie, teatrem z papieru. Trudno ustalić (bohaterowi zabaw też) czy grom teatralnym oddawał się ośmio- czy też dwunastolatek. Po udzieleniu przez reżysera następnych wskazówek wykonawcy roli

chłopca co do ruchu, spojrzeń, sposobu wstawiania na scenę figury i tak zwanego monologu wewnętrznego, po wykonaniu ujęcia, na ekranie pojawia się następna informacja.

Zawsze chciałem być reżyserem, z wyjątkiem krótkiego okresu, gdy chciałem kierować lokomotywą.¹⁸³

Na podstawie całej kariery Ingmara Bergmana można przyjąć, że w tym napisie zawiera się prawda i tylko prawda. Zamiar z krótkiego okresu marzeń o byciu maszynistą też w pewnym sensie, choć tylko dla przyjemności i może dla zabicia czasu udało się artyście zrealizować. Będzie jeszcze o tym mowa. Zebrane informacje pozwalają stwierdzić, że Ingmar Bergman od bardzo wczesnych lat miał kontakt z teatrem papierowym, jeśli nie w domu, to u kolegi Bengta Frykholma.

We wspomnieniach¹⁸⁴ Ingmar Bergman napisał, że film *Fanny i Aleksander* ma dwóch ojców chrzestnych: Charlesa Dickensa i Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna. *Opowieść wigilijna* oraz *Historia o Dziadku do Orzechów i o Królu Myszy* nasuwają się same w związku z pierwszym aktem filmu. Jego akcja podobnie jak w opowiadaniach z Brytanii i z Niemiec toczy się podczas wieczoru wigilijnego. Bohaterami opowieści o Dziadku do Orzechów są Marie i jej brat Fryc. Rodzeństwo jest pod wieloma względami podobne do Fanny i Alexandra. Przypomina się także opowiadanie Charlesa Dickensa *A Christmas Tree*, a w nim prócz „niemieckiej zabawki”, czyli choinki - *toy theatre*.¹⁸⁵ Przy teatrze papierowym, Aleksandrze i wieczorze wigilijnym przychodzi na myśl Hanno, jeden z bohaterów *Buddenbrooków*, który podczas świętowania kolacji wigilijnej otrzymuje w prezencie *Papiertheater*. Marzył o nim od dawna i pociągał go równie silnie, jak Aleksandra kusila *laterna magica*. On teatr papierowy dostał już wcześniej. Rodzice Aleksandra są aktorami. Trudno powiedzieć z absolutną pewnością, że teatryk Ingmara Bergmana był z papieru. Ten opisany w powieści Thomasa Manna był nim bez wątplenia, podobnie jak duńska scena Aleksandra.

Zdjęcia pochodzącej z Danii papierowej sceny otwierają film. Widać sentencję *EI BLOT TIL LYST LYST*¹⁸⁶ umieszczoną na portalu sceny. Od napisu z sentencją kamera rusza w dół. Zatrzymuje się na kurtynie i fragmencie jej obramowania. Unoszone przez putta fałdy zasłony, taras, rzeźby na postumentach i widok powyżej tarasu, oraz świątynia na skałach wzgórza są namalowane na powierzchni kurtyny. Nie ma wątpliwości, widzowie znajdując się przed płótnem ekranu siedzą równocześnie przed kurtyną teatralną. Migoczące płomyki rampy¹⁸⁷ pozwalają ocenić wielkość sceny. Ruch kamery uruchamia z kolei ruch kurtyny, która odsłania widok na dekoracje. Między drzewami w oddali rysuje się zamek z wieżą. Na tle lasu stoją po lewej stronie sceny dwie męskie postacie. Pośrodku stoi kobieta, a po prawej stronie jeszcze jedna postać męska z kapeluszem w dłoni. Na pierwszy rzut oka trudno rozpoznać nie tylko wielkość teatru, ale i przedstawioną sytuację dramatyczną. Czasu na jej studiowanie, a nawet na drugi rzut oka brak, bo po krótkiej chwili następuje druga niespodzianka. Unosi się mianowicie prospekt i widzowie dostrzegają twarz Aleksandra.¹⁸⁸ Proporcje obrazu ulegają gwałtownemu zakłóceniu. Głowa chłopca wydaje się być nadnaturalnej wielkości. Niejeden z widzów pomyśli może w tym

momencie o wizycie Guliwera w teatrze liliputów. Podparta dłonią twarz wypełnia całe puste miejsce po prospekcie (fot. 210). Drzewa i postacie ludzkie w okamgnieniu maleją do rozmiarów zabawki, miniatury. Reżyser zaskakuje chwytem z malarstwa surrealistów. Zakłóca proporcje sceny. Bawi się dekoracją i efektem wyobcowania zestawiając duże i małe elementy. Czyni to oczywiście „nie tylko dla przyjemności”. Bawi się swoimi figurami, a kto wie czy i nie z widzami. Gdy tylko twarz Aleksandra zajmie niemal cały ekran, postacie stojące na scenie tracą ostrość. Naprawdę to on jest bohaterem tej opowieści. Zmiana proporcji jest poza wszystkim efektem stymulującym zainteresowanie widzów.



210. { *Fanny i Aleksander*: BERTIL GUVÉ JAKO ALEXANDER EKDAHL }

Chłopiec ustawia na scenie jeszcze jedną figurę kobiecą. Ta czynność sytuacji dramatycznej na scenie ani nie uzupełnia, ani nie rozjaśnia. Oczywiście staje się, że nie jest intencją reżysera przedstawienie wyrazistego obrazu scenicznego, który widzowie mogliby rozpoznać. Dla fachowca miary Ingmara Bergmana nie byłoby to żadnym problemem. Każde dziecko uczęszczające do prywatnych szkół od Lizbony po Moskwę i dalej wie, że młodzieniec w rajtuzach i przy broni, trzymający w dłoni ludzką czaszkę jest na scenie Hamletem.¹⁸⁹ Wystarczyłoby ustawić jego figurę, czyli posłużyć się choćby takim nie bardzo wyszukany chwytem i sprawa byłaby jasna. Gdyby na scenie teatryku stał wilk z papieru, a dostawiona figura była dziewczynką z koszykiem i w czepku na głowie, spora część obserwatorów mogłaby fantazjować, iż chłopię zabiera się do odegrania sceny z *Czerwonego kapturka*. Reżyser nie miał, jak należy sądzić, zamiaru ukazania powiązań między figurkami na scenie, nie chciał sugerować, iż odegrana będzie jakaś znana widzom historia. Mimo to widzowie oglądają Aleksandra bawiącego się i wykonującego czynności, które wydają się świadczyć o tym, że na scenie z papieru będzie toczyć się za chwilę jakaś akcja.

Kurtyna unosi się i daje początek działaniom postaci, ale idzie o postacie filmu, a nie figury stojące na scenie oświetlonej świeczkami.

Jeden z krytyków, interpretując pierwsze obrazy filmu, napisał, że gra wspomnień w teatrze pamięci może się dzięki nim rozpocząć. Dostrzegł metaforyczną funkcję początku w całości filmu. Pewnie najkorzystniejszym przy oddziaływaniu na obserwatorów akcji jest – jak można przypuszczać – takie działanie, które znajduje odzew albo potwierdzenie w doświadczeniu, wiedzy lub fantazji uczestnika. Dopiero w następnej kolejności działanie to w odbiorze wypełnia się znaczeniami metaforycznymi, a nieraz symbolicznymi. Gdy przyglądać się początkowi filmu, można dostrzec, że reżyser zrezygnował z opowiedzenia jakiegokolwiek zdarzenia, jakiejś akcji z pomocą figur, która miałyby zajmować Aleksandra. W swej filmowej inscenizacji zaaplikował obserwatorowi zdarzenie od razu w jego funkcji metaforycznej, nie dbając o spójność pokazywanych czynności i działań chłopca. Oglądając *Dokument Fanny och Alexander* można dostrzec członka ekipy filmowej podnoszącego prospekt teatryku. Pozycja ciała Alexandra po otwarciu prospektu świadczy o tym, że nie mógł on wykonać tej czynności sam. Brak „rodzajowej” inscenizacji tego fragmenciku i brak sugestii reżysera w sprawie odgrywanej na scenie historii są więc celowe. Historii, która będzie w filmie opowiedziana widzowie nie znają, podobnie jak nie znają tej, którą próbują odgadnąć patrząc na scenę z papieru. Odślonięcie prospektu i prezentacja Alexandra „na scenie”, a właściwie „za sceną”, wskazuje widzom na ważnego bohatera, ale fragmencik akcji filmu, będącej zabawą dorastającego chłopca teatrem papierowym jest mało wiarygodny. Jeśli Alexander miałby być głównie „widzem” w tej grze, powinien znajdować się tam, gdzie stoi kamera. Mógłby siedzieć albo stać z boku teatru, by wprowadzać figury w światła rampy poprzez odstępy między kulisami. Wtedy byłby głównie „animatorem”. W grach teatru papierowego, jeśli odbywają się w samotności, mógłby być – jak każde inne dziecko, jak każdy dorosły – i jednym i drugim równocześnie. Tak, jak dziewczynka bawiąca się samotnie w sklep jest bez kłopotu sprzedawczynią i gospodynią domową robiącą zakupy. Tak, jak reżyser filmowy i teatralny po trzydziestce czekający w samotności na urodziny dziecka jest na przykład zarówno maszynistą pociągu, jak i pasażerem. Nietrudno to sobie wyobrazić.

Nasz syn urodził się w wigilię nocy Walpurgii w 1951 roku. [...] Gdy zostawiłem Gun pod opieką akuszerki i wyproszono mnie z oddziału, pojechałem do domu, upiłem się, [...] rozpakowałem moje stare pociągi zabawki i bawiłem się nimi cicho i uparcie, dopóki nie usnąłem na dywanie.¹⁹⁰

Osoba działająca przy teatrze papierowym i równocześnie go oglądająca nigdy nie znajdowałaby się za prospektem, jak w inscenizacji Ingmara Bergmana. Nie widziałaby po prostu sceny. Na wyjątek od tej reguły mógłby wpaść jedynie reżyser, który chciałby z prospektu uczynić drugą kurtynę. Ten zabieg inscenizacyjny znany i używany jest w dużych teatrach wciąż od nowa i chętnie. Dlaczegoż nie miałby z niego skorzystać Ingmar Bergman przy opowiedzeniu historii Aleksandra? Skorzystał. Odślonił prospekt i skierował wzrok widzów nie tylko na chłopca, ale i na większą scenę domu rodzinnego, na jeszcze większą scenę teatru w Uppsali i na ogromną scenę miasta, będącego miejscem rozpoczynającej się historii. Można zaryzykować twierdzenie, że epizod

z teatrem papierowym pełni funkcję „odsłonięcia kurtyny”, a nawet swoistego *lever de rideau*, choć bez anegdoty. Odsłanianie kurtyny jako początek akcji filmowej znane jest z wielu obrazów kinowych, powstałych w latach trzydziestych i czterdziestych XX wieku. Z tym, że w nich była to najdosłowniej sfilmowana kurtyna. Widzowie przez chwilę powinni byli poczuć się, jakby znaleźli się w teatrze. Zaraz potem zaczynało toczyć się „prawdziwe życie”, jak to zwykle na ekranie bywa. Inaczej niż u Ingmara Bergmana w filmie Franca Zeffirellego na papierowej scenie grany był konkretny tekst, fragment sceny balkonowej z *Romea i Julii*. W epizodzie przedstawionym w filmie włoskiego reżysera można także dopatrzeć się metafor i odniesień, ale podstawą do nich są poprowadzone logicznie działania sceniczne, których film Ingmara Bergmana nie pokazuje, bo ich nie zawiera.

Twórca z Fårö przed rozpoczęciem zdjęć zapowiadał, że razem z premierą *Fanny i Aleksandra* zakończy karierę reżyserską w kinie, ograniczając się do działań w teatrze, w telewizji i do prac literackich.

Ten człowiek teatru wyreżyserował swoje zejście ze sceny, odejście było ukoronowaniem, pięćipółgodzinnym arcydziełem wyrażającym cały jego świat, wszystkie sekretne mechanizmy, burzącym stereotypy, przekraczającym własne granice. *Fanny i Aleksander* to triumf snu, dzieciństwa i wolności.¹⁹¹



211. { „TEATRALNY” ALEXANDER BAWIĄCY SIĘ SCENĄ Z PAPIERU, INSCENIZACJA Z BERGEN (2012) }

DOPISEK

Przysposabianie scenariuszy filmowych na scenę, moda z przełomu XX i XXI wieku przyniosła i ten skutek, że ostatnimi czasy Aleksander i jego siostra w wielu miastach bawią widzów przychodzących nie tylko do kin, ale i do teatrów, głównie na północy Europy. Historię rodzeństwa w wydaniu teatralnym oglądali widzowie: Oslo (2009), Aarhus (2010), Tampere (2010),

Helsinki (2010), Genewa (2011), Lipska (2011), Haarlemu (2011), Freiburga (2012), Bergen (2012), Reykjavíku (2012), Uppsali (2012).¹⁹² Do tych miast dołączyła szwedzka stolica. Na głównej scenie sztokholmskiego Kungliga Dramatiska Teatern¹⁹³ w lutym roku 2012 roku miała miejsce premiera trwającego prawie cztery godziny widowiska według scenariusza filmowego *Fanny i Aleksander*. Anna Nowacka-Isaksson dostrzegła podczas spektaklu w dłoniach Aleksandra marionetkę. Napisała o tym i o całej realizacji w gazecie „Rzeczpospolita”.¹⁹⁴

Mały Aleksander ma żywą wyobraźnię, bawi się marionetką i wymyśla różne historie, jak sam Bergman.

Filmowy Alexander nie rozstaje się z misiem, wyświetla obrazy z latarni magicznej, bawi się figurami teatru papierowego. Podobnymi figurami wypełnia sobie wolne chwile Aleksander z teatru w Bergen (fot. 211). Zabawa Aleksandra teatrem papierowym została uwieczniona nie tylko na taśmie filmowej, ale i na płótnie (fot. 212).

W tomie *Obrazy* Ingmar Bergman sugerował, że inspiracją do napisania historii o Aleksandrze i Fanny były jego własne wspomnienia z wczesnych lat życia.



212. { AXEL GEIS: *Theater I* (2016) }

tych nitki w roztworze, dookoła których krystalizuje się dla nas sens świata.¹⁹⁶

Najczęściej są one tak doprawione fantazją, jak w filmie *Fanny i Aleksander*.

Dzieciństwo było naturalnie moim dostawcą dworskim zawsze, ale wcześniej nie przychodziłoby mi do głowy, aby się zainteresować tym, skąd dostawy nadchodziły.¹⁹⁵

Wielu twórców wskazywało i wskazuje na wpływ przeżyć, doświadczeń, obrazów zapamiętanych z pierwszych lat życia na późniejsze dokonania artystyczne.

Nie wiem, skąd w dzieciństwie dochodzimy do pewnych obrazów o rozstrzygającym dla nas znaczeniu. Grają one rolę



213. { AGNIESZKA HOLLAND, KATE MABERLY }

D(6).
CZARODZIEJSKI
OGRÓD

STRESZCZENIE AKCJI

Akcja filmu rozpoczyna się w Indiach pod koniec XIX wieku, gdy rządzą tam angielscy wicekrólowie. Dziesięcioletnia Mary rośnie w zamożnym domu, otoczona staranną opieką pokojówek oraz pozostałych osób ze służby. Rodzice prowadzą bogate życie towarzyskie w środowisku oficerów kolonialnych. Podczas trzęsienia ziemi matka i ojciec tracą życie. Dziewczynka po podróży statkiem jedzie powozem pod opieką pani Medlock do domu wuja w Yorkshire. Z manierami rozkapryszonego dziecka i zamrożona emocjonalnie sierota nie umie odnaleźć się w nowym otoczeniu. Tu zajmuje się nią jedna jedyna pokojówka - Martha. Wuj, Lord Craven przez lata nie może pogodzić się ze śmiercią żony, która zmarła przy porodzie syna. Mała jest bardzo do nieżyjącej od lat ciotki podobna. Dlatego też wuj trzyma się od Mary na odległość, by nie mieć ciągle przed oczyma bolesnego wspomnienia. A dziewczynka nie znajduje oczekiwanej miłości, ciepła i bezpieczeństwa, których brakowało jej w domu rodzinnym. Nie napotyka w zamku wuja na przychylność i czułość. Surowa i zahartowana przez życie gospodyni posiadłości czyni codzienność dziecka trudną przez wszelkie możliwe zakazy. Lord Archibald Craven spędza czas w ciągłych podróżach. Pani Medlock ukrywa przed Mary obecność w ogromnym domu Colina, rówieśnika i kuzyna dziewczynki. Ojciec także nie jest skłonny do kontaktu z synem. Pozostawiona sama sobie Mary dzięki zażyłości z Gillem, na którego obyczaję wskazał jej ogrodnik, odkrywa niedostępny ogród i znalezionym w szufladzie jednego z pokoi kluczem otwiera furtkę w murze do zarośniętej dziko części założenia parkowego wokół zamku, do ogrodu różanego. Poznaje chłopca z pobliskiej wsi, brata pokojówki Marthy, który pomaga oczyścić ogród z chaszczki, wypielić go, posadzić kwiaty i je pielęgnować. Chodząc korytarzami zamku i pokonując schody Mary poznaje dom. Zaglądając do pokoi odnajduje w jednym z nich kuzyna. Colin uważany jest za kalekę. Nie potrafi jakoby chodzić. On sam wierzy, że niedługo umrze. Jak bardzo jest to jedynie reakcją psychiczną na brak miłości pokazuje się, gdy Mary z Dickiem, młodszym bratem Marthy, z którym przy pracach w ogrodzie zaprzyjaźniła się, wpuszczają do pokoju Collina światło, prawie siłą wyciągają chłopca z jego zaciemnionego pokoju i siedzącego na wózku wywożą na świeże powietrze. Dick nie tylko potrafi sadzić kwiaty, ma też dar bliskiego obcowania ze zwierzętami. W długo opuszczonym i zaniedbanym ogrodzie Dick i Mary zachęcają Colina do wstania z wózka inwalidzkiego, a potem uczą go chodzić. Mały lord z nastaniem pełni wiosny potrafi nie tylko spacerować, ale skakać, kucać, biegać. Ogród także dzięki wcześniejszym zabiegom starego ogrodnika powoli odzyskuje swą dawną urodę. Na koniec olśniewa barwami i kształtami roślin, ścieżek. Do zamku nieoczekiwanie przybywa Archibald Craven nieodmiennie obnoszący swą żałobę. Gdy widzi Colina bawiącego się pośród kwiatów w ciuciubabkę z Mary i Dickiem długotrwała zgrzyzota opuszcza Lorda Cravena jak ręką odjął. Do starych murów wraca wolne od duchowych cierpień życie, a Mary Lenox znajduje wreszcie wytęsknioną rodzinę i dom. Nawet opancerzona surowością szafarka pokazuje rozpozgodzoną twarz. A Dick wraca na siwku do wsi, do mamy.

D 6.1. O ogrodach i wiekowym murze z tektury

Na tych stronach mowa jest o portalu scenicznym teatru papierowego, jako szczególnie urządzenia wnętrza (dekoracji) do filmu Agnieszki Holland *Tajemniczy ogród*, ale też o tej samej ramie sceny z mogunckiego Scholz Verlag, którą oglądać można w jednej z ekranizacji *Buddenbrooków*. Wspomniana jest też książka *Il giardino segreto*, jeden z obiektów inżynierii papierowej służących od końca XIX wieku do obecnych dni nauce poprzez zabawę, książek-objektów nawiązujących w sposobach ich konstruowania do teatrów papierowych.



W opublikowanej w roku 2002 rozmowie Agnieszki Holland z Marią Kornatowską (1935-2011) reżyserka mówiła o wybranych fascynacjach filmowych.

Z okresu studiów najmocniej utkwiły mi w pamięci: *Persona* i *Milczenie*. A potem *Fanny i Alexander*. Fantastyczny film-świat. Magiczny o magii. Jaka w nim swoboda inwencji, jaki talent.¹⁹⁷

Kiedy Agnieszka Holland pracowała nad filmem *Tajemniczy ogród*,¹⁹⁸ w jej pamięci ożyły fragmenty oglądanego niegdyś fresku filmowego Ingmara Bergmana.¹⁹⁹ Być może wśród przywoływanych wtedy z pamięci przez artystkę epizodów było tych niewiele kadrów przedstawiających teatr-zabawkę i latarnię magiczną, z której obrazy rzucane na ścianę oglądają dzieci rodziny Ekdahl w noc wigilijną. Bohaterami *Tajemniczego ogrodu* są też dzieci. Przy rozważaniach dotyczących sposobów inscenizacji filmu reżyserce przypomniały się być może także obrazy z własnego dzieciństwa – jej zabawy w teatr.

Organizowałam loterie, gry, urządzałam teatr, na przykład inscenizowałam *Amicisa*. Janeczka, osóbką niesentymalna, ale śliczna i w dodatku najmłodsza, grywała chłopców – doboszyków albo pisarczyków z Florencji. Buntowała się okropnie, bo nie lubiła płaczących historii. Ale robiłyśmy także spektakle komiczne. Trzeba przyznać, że reżyserowałam wtedy naprawdę dużo. [...] Miałyśmy stałą widownię. Dzieciaki z podwórka albo rodziców.²⁰⁰

Lata wczesnego dzieciństwa przyszłej reżyserki upływały wśród „samych znajomych“, czyli rodzin „zetwuemowców“,²⁰¹ żyjących w jednej kamienicy. Wszelako dookólna rzeczywistość z wolna traciła koloryt *chiaroscuro* („nie ma światłości bez ciemności“).

Kiedy umarł Stalin, wszyscy w naszej kamienicy płakali, moi rodzice nie płakali, ale byli przygnębieni. Zeszłam piętro niżej – mama Joasi leżała chora w łóżku i szlochała. Zeszłam jeszcze niżej do Ewki, córki dozorców – która też była moją koleżanką – a tam świętowano. Zrozumiałam wtedy po raz pierwszy, że rzeczywistość jest skomplikowana i wieloznaczna.²⁰²

Codziennosc dostarczała rosnącej dziewczynce bez wątplenia nowych doświadczeń i niepodzianek. Następowaly przeprowadzki, nauka

w szkole, coraz to inne lektury.²⁰³ Wykształcenie przygotowujące do pracy reżyserskiej Agnieszka Holland otrzymała w Pradze. Filmová fakulta Akademie múzických umění gromadziła wielu nauczycieli-artystów. Na wydziale uczyli pośród innych: Milan Kundera, Evald Schorm (1931-1988), Elmar Klos (1910-1993), Karel Kachyňa (1924-2004), Jiří Menzel (1938-2020).

Praga była dla mnie rzeczywiście miejscem magicznym, zaklętym, zmagowanym. Bardzo się obecnie zmienia. I duchowo, i fizycznie.²⁰⁴

Z Pragi Agnieszka Holland wróciła do Warszawy w roku 1971 z dyplomem. Stworzyła wiele obrazów filmowych pracując w Rzeczypospolitej, we Francji, w Niemczech, w Wielkiej Brytanii oraz w Stanach Zjednoczonych Ameryki. W roku 1995 ukazała się pierwsza (jak napisał jeden z jej autorów) książka o artystce.

Jest dzisiaj – czy to się komu podoba czy nie – bez wątplenia czołową reżyserką świata, jedną z najbardziej znanych Polek – i poprzez swoją twórczość – jedną z najbardziej wpływowych kobiet końca XX wieku.²⁰⁵

Zapał tych słów oddaje ducha czasu, w którym zostały wydrukowane.

Tajemniczy ogród Frances Hodgson Burnett (1849-1924) wydała w roku 1911. Osiem lat później powieść została sfilmowana. Po tej realizacji co jakiś czas oferowano widzom nowe ekranizacje. Obraz Agnieszki Holland jest kolejną adaptacją.

Czytałam *Tajemniczy ogród* wielokrotnie. To najlepsza książka Frances Hodgson Burnett. Wykracza w niej poza klasowy melodramat i wiktoriański dydaktyzm.²⁰⁶

Powieść zdobyła popularność nie tylko w świecie anglosaskim. Ukazują się coraz to nowe wydania książki w wielu językach. Powstał musical na jej motywach,²⁰⁷ a najmłodszy otrzymał książkę-zabawkę (tzw. książkę do rozstawiania) służącą między innymi zaprawianiu się do obowiązków związanych z utrzymaniem ogrodu i do obserwowania „rozwijających się” kwiatów z papieru. Jedną z przyczyn ciągle trwającego sukcesu powieści *Tajemniczy ogród* jest zawarta w niej pochwała natury, przedstawienie jej nieustannego odradzania się i zamierania w zmieniających się porach roku. Tych przemian wiele osób czytających, wielu obserwatorów i widzów nie może w pełni doświadczać z racji życia w miastach. Pozostają wakacje na wsi, lektura, obejrzenie filmu z rozkwitającymi w przyspieszonym tempie różami. Tak mit o Demeter i Korze trafił pod dachy ich lordowskich mości i do mieszkańców betonowo-stalowych drapaczy chmur w wydaniu realnego kapitalizmu, jak i do osób żyjących w wieżowcach realnego socjalizmu, a z czasem – realnego postkomunizmu.

W filmowym pokoju chorowitego dziesięciolatka między oknem a okazałym globusem i łóżkiem, w którym można się zgubić, stoi na podłodze teatr domowy. Jak prawie wszystko w sypialni chłopca, jest on bardzo okazały. Kurtyna skrywa się za ramą sceniczną. W żadnej ze scen filmu nie jest opuszczana. Lalki służące zabawie w teatr są marionetkami. Na scenie widać ich trzy: damę w barokowej robie, mężczyznę w peruce,

odzianego w surdut i osobę mniej wyrazistą, mniejszą, najpewniej przedstawiającego służącego (?), pokojowca (?), żołnierza (?). Collin bawi się teatrem marionetek. Nie jest to więc *toy theatre*! W istocie - ale i oko miłośnika teatru z papieru nacieszy się patrząc na tę dużą zabawkę. Przy projektowaniu sceny pokazywanej w trzech epizodach filmu scenograf inspirował się teatrem z papieru. Za wzór do wykonania ramy scenicznej teatru małego lorda posłużył portal N° 8 *Urania*²⁰⁸ (fot. 214) z wydawnictwa Josepha Scholza.²⁰⁹ Tę ramę sceny drukowano w Moguncji od lat osiemdziesiątych XIX wieku dla oszczędności papieru



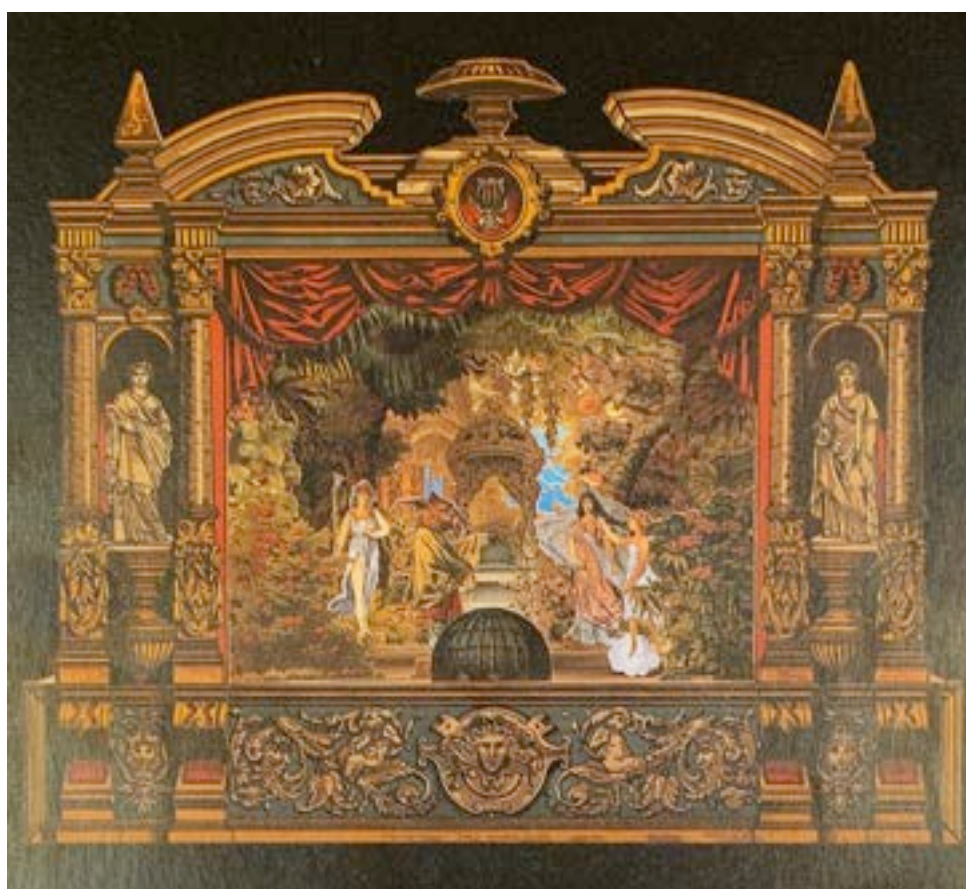
214. { JOS. SCHOLZ VERLAG, ARKUSZ GRAFICZNY: *Proscenium N° 8*, OK. ROKU 1880 }

w częściach. Dopiero po wycięciu ich z arkusza i odpowiednim naklejeniu na karton rama sceny otrzywywała właściwy kształt. Portal ten ma cechy typowe dla niemieckich teatrów papierowych. Jest płaski, ma cokół na miejscu przeznaczonym w teatrach angielskich albo włoskich na kanał orkiestry i postacie muzyków.²¹⁰ Posiada ozdobny tympanon. Portal utrzymany jest w tonacji żółtej ze złoceniami. Jego boki podtrzymują cztery kariatydy (po dwie z każdej strony). Tympanon wieńczy lira w kwiatach. Dolnych zakończeń tympanonu strzegą gryfy. Nad sceną umieszczony jest napis *Urania*. Na portalu teatru Colina tego napisu brak. Portale angielskie miały najczęściej formę półplastyczną. Dzięki temu kurtyna znajdowała się nie tuż za powierzchnią portalu, jak w teatrach niemieckich a nieco głębiej. Stuart Craig, scenograf filmu, chcąc zbliżyć nieco fasadę sceny Colina do brytyjskiego smaku uczynił plastycznymi boki portalu. Wyeksponowane między kariatydami instrumenty muzyczne oplecione wstęgami polecił wymalować na osobnym planie, umieszczonym w głębi za pannami wysuwającymi piersi do przodu, a ręce do góry. Tak „uplastycznił” portal, co mogło być nie bez znaczenia dla oświetlenia całej dekoracji. Reszta pozostała, jak

ją widać na drukach z Moguncji, była natomiast powiększona do wielkopańskich rozmiarów.



Portal *Urania* wzbudził jeszcze raz zainteresowanie reżysera filmowego, mianowicie Heinricha Breloera i pracującego dla niego scenografa. Portal ten zdobi teatr papierowy w ekranizacji *Buddenbrooków* z roku 2008.²¹¹ Pojawia się na ekranie w scenie świętowania Bożego Narodzenia. Młody bohater filmu, Hanno, otrzymuje – co zostało już przywołane – jako prezent świąteczny od babki teatr papierowy z dekoracjami i figurami do *Fidelia* Ludwiga van Beethovena. Także w tym filmie portal N^o 8 uległ przeróbkom, acz zachował oryginalną wielkość i napis *Urania* ponad



215. { JOS. SCHOLZ VERLAG, TEATR PAPIEROWY Z „PROSCENIUM“ N^o 7, OK. ROKU 1880, Z FIGURAMI DO *Snu nocy letniej* TEGO SAMEGO WYDAWCY, DEKORACJE Z WYDAWNICTW: J. F. SCHREIBER I A. JACOBSEN }

kurtyną. Żółty w oryginale pas portalu z napisem, otrzymał barwę ceglasta i nadto wymalowane z obu stron stwory groteskowe. Powyżej winiety scenograf umieścił dodatkowo fryz z namalowanymi na obu jego bokach groteskami i herbem w centrum. Przejął w tym celu podstawę portalu N^o 7 (fot. 215)²¹² tego samego wydawcy wprowadzając zmianę jedynie w centrum, czyli umieszczając tam tajemniczy herb. Na miejscu cokołu podtrzymującego ramę sceny w portalu z tego filmu umieszczona została już bez zmian podstawa „proscenium“ N^o 7. Widoczne na niej wsporniki łączą się dobrze z kolumnami podtrzymującymi i zdobiącymi tenże sam

portal N° 7. W filmowej ramie scenicznej nie bardzo pasują do wznoszących się powyżej kolumn przejętych z portalu N° 8. Scena, w której teatr jest pokazywany na ekranie trwa siedemdziesiąt pięć sekund i najpewniej widzowie nie do końca rozmiłowani w scenach z papieru niedoskonałości tej nie dostrzegą. Oryginalny portal z niższą liczbą porządkową był zaopatrzony w budkę suflera – naturalnie płaską. Kierując się słusznym bez wątplenia przekonaniem, że przedmioty trójwymiarowe lepiej „łapią światło“, scenograf *Buddenbrooków* umieścił na odpowiednim miejscu budkę wypukłą. Poszedł więc śladem Stuarta Craiga. Sam portal, inaczej niż u scenografa z Londynu, jest płaski, jak przyjęło się to w teatrach tworzonych w miastach niemieckich. Portal teatru Hanna z filmu *Buddenbrookowie* jest więc kombinacją portali N° 7 i N° 8 z Joseph Scholz Verlag ze zmienioną częściowo kolorystyką obu. Na ekranie obok żółci widać sporo czerwieni i błękitu. Teatr jest tak filmowany, że można dostrzec jego drewnianą konstrukcję i wzmocnienie portalu wykonane ze sklejki



Pora wrócić do *Tajemniczego ogrodu* i rozłożyć książkę-obiekt pod tytułem *Il giardino segreto*.²¹³ Książkę, trzymając ją w pionie, należy otworzyć tak szeroko, aż zewnętrzne strony okładek zetkną się ze sobą. Potem trzeba zawiązać na kokardkę przytwierdzone do okładek tasiemki, by ogród mógł rozpostrzeć się w całej okazałości. Dzięki inżynierii papierowej przed oczami oglądającego otwiera się posiadłość Misselthwaite Manor z jej „sekretnym“ ogrodem znanym z powieści Frances Hodgson Burnett. Gdy porównać filmowy ogród Misselthwaite Manor z wyłaniającym się z rosnącej do „trzech wymiarów“ książki, to rzut oka pozwala dostrzec w tym obiekcie szczegóły (fot. 216), na które



216. { POP-UP BOOK *Il Giardino Segreto*: GANEK DOMU W MISSELTHTWAITE MANOR }

zwykle nie zwraca się uwagi oglądając film: firanki w oknach domu, ptaki fruujące nad drzewami, kota siedzącego na progu, niuanse zieleni. Każdy ogród, nawet ten z drzewami z papieru, nie mówiąc o ogrodach rzeczywistych jest zawsze czymś więcej niż tylko zbiorem kwiatów, trawników, drzew, osi widokowych i prześwitów w żywopłotach. Szarość zamku, wielość ostrych kątów budowli, a też jej przybudówki stoją w kontraście do szeroko rozpostartych trawników i drzew w filmowej posiadłości Lorda Cravena w reżyserowanym przez Agnieszkę Holland obrazie. Atmosfera wewnątrz domu i kicające na trawnikach króliki też ze sobą nie harmonizują. Mary idąca spacerem przez trawnik reprezentacyjnego ogrodu wydaje się gubić w przestrzeni. Dopiero w intymności tajnego ogrodu różanego, otoczonego murem i dodatkowo zdziczałymi zaroślami, panienska z Indii odnajduje swoje miejsce. Ogród w objęciach ruin kościoła, muru i płataniny gałęzi staje się centralnym miejscem filmu. Jak tworzy się takie refugium? Wystarczy odgradzić się od nieprzyjawnego świata płataniną różanych krzewów. Wszelako Agnieszka Holland tak komponowała i montowała obrazy założenia ogrodowego wokół zamku jego lordowskiej wysokości, że z pewnym trudem przychodzi ogląd całości parku - ogrodu. Przewaga założenia ogrodowego Misselthwaite Manor z rozstawianej książki nad przedstawionym w filmie Agnieszki Holland jest taka, że cały ogród wraz z domem można objąć jednym spojrzeniem. Wiadomo od razu, po której stronie domu i w jakim od niego oddaleniu znajduje się tajemniczy ogród. Wiadomo też, jaką powierzchnię zajmuje, co w nim rośnie (z grubsza) i jak przedstawia się stan pielęgnacji roślin (fot. 217). Podobne w obu ogrodach różanych, filmowym i papierowym, jest otoczenie murami i same róże w nadmiarze.



217. { POP-UP BOOK *Il Giardino Segreto*: OGRÓD WARZYWNY W MISSELTWHEITE MANOR }

Jak przystało na „krewniaczkę“ teatru z papieru, książka *Il giardino segreto* podzielona jest na cztery sceny – dekoracje.²¹⁴ A za obrazem na ścianie willi ukryte są figury do zabawy, całkiem jak te z teatru papierowego, tyle, że dwustronne, co w *teatro di carta* było nieczęste.²¹⁵ Jeśli potraktować teatr papierowy wyłącznie jako zabawkę, to książka do rozstawiania spełnia wszystkie funkcje teatru papierowego, oprócz jednej. Nie przedstawia sceny *all'italiana*. Włoska książka z czterema dekoracjami jest raczej miniaturą zabudowy studia do spektaklu

telewizyjnego w manierze z lat sześćdziesiątych poprzedniego stulecia. Można sobie wyobrazić, że jest to makietą dekoracji na scenę obrotową (w typie: *scena per angolo*), ale portalu scenicznego, który ma swoje miejsce w prawie każdym teatrze papierowym, w książce brak.

Przeróbkom do potrzeb filmu uległ nie tylko portal sceny teatru papierowego. Zasadę tworzenia iluzji w obrazach filmowych i w sztukach przedstawiających z pomocą niewielu prostych środków celnie dostrzegła Elżbieta Królikowska-Avis.

Z daleka widać ruiny gotyckiego kościoła, potem długi mur, porośnięty mchem, zwisający festonami bluszczu i powojów. Przypominający do złudzenia prawdziwy wiekowy angielski mur z czasów – powiedzmy, Cromwella – okazuje się zrobiony z tektury. Prawdziwy bluszcz, połączony z papierowym, doskonale imituje zieleń dzikiego, zarastanego przez dziesiątki lat ogrodu; kępy ziół zostały posadzone w doniczkach tuż pod powierzchnią ziemi, imitując bujne zarośla. Jeden z pagórków ogrodu został zbudowany – widzę odwrotną stronę konstrukcji – na pochyłej platformie, która – dodatkowo – została wzniesiona ponad stawem.²¹⁶

„Papierowy bluszcz“ i „mur zrobiony z tektury“ – to przypomina opis dekoracji ze sceny kartonowej. Jakże niewiele trzeba, by wystawić na próbę filmowe omszałe mury w manierze ogrodów romantyzujących.



Jeśli to scenograf wymyślił zabawę marionetkami i zaprojektował teatr z sypialni Colina, jeżeli w tajemniczym procesie twórczym wybrał na portal chłopięcego teatru marionetek front sceny teatru papierowego, to powstaje pytanie: dlaczego zdecydował się na portal niemieckiej sceny z papieru? W Brytanii krąg miłośników teatru papierowego jest dość spory. Gdyby Stuart Craig wybrał któryś z portali angielskich wydawców,²¹⁷ wszyscy wielbiciele teatrów papierowych ze Zjednoczonego Królestwa rozpoznałoby taki portal powiększony do nieprzyzwoicie lordowskich wymiarów. Zapożyczenie mogłoby nie być przyjęte życzliwie. Zaś teatry papierowe „z kontynentu“ znane są na wyspach prawdopodobnie tylko wąskiemu gronu najbardziej zapalonych amatorów i kolekcjonerów miniaturowych scen. Oni rozpoznając portal z Moguncji doznawaliby zapewne satysfakcji znanej wszystkim naprawdę wtajemniczonym w jakąś dziedzinę. Natomiast osoby nie całkiem pochłonięte majsterkowaniem na potrzeby scen z papieru dostrzegałyby w teatrze marionetek Colina jedynie budzący skojarzenia, ale bliżej nieznaną obiekt służący dobrej zabawie. Nasuwa się przypuszczenie, że o to szło! Scenograf projektując tak, jak to zrobił, poświadczał swoją wiedzę i dawał piękny obiekt nawykłym do piękna oczom, a reżyserce możliwość majsterkowaniem na potrzeby scen z papieru dostrzegałyby w teatrze marionetek Colina jedynie budzący skojarzenia, ale bliżej nieznaną obiekt służący dobrej zabawie. Nasuwa się przypuszczenie, że o to szło! Scenograf projektując tak, jak to zrobił, poświadczał swoją wiedzę i dawał piękny obiekt nawykłym do piękna oczom, a reżyserce możliwość niebanalnego zainscenizowania fragmentu sceny między kuzynostwem: Mary i Colinem. Mary zabawia siedzącego już nie w łóżku, ale w fotelu

na kółkach Colina, pociąga za sznurki marionetki - damy, która obawia się, że lada moment zemdleje. Rzecz bawi chłopca. Mary odkłada krzyż lalki i usiadłszy na scenie teatru²¹⁸ prowadzi rozmowę z krewniakiem. Obserwując fragment sceny z marionetką można odnieść wrażenie, że Colin lubi zabawy w teatr. Duża domowa scena jest więc w jego pokoju całkiem na miejscu.²¹⁹ Po raz wtóry teatr pojawia się w scenie zrywania okiennic w pokoju małego lorda. Marionetki wiszą już uporządkowane, a ich krzyżaki przewieszono są przez szczyt portalu sceny. Teatr jest



218. { *Tajemniczy ogród*, REŻYSERIA: AGNIESZKA HOLLAND, KADR Z FILMU, W TLE TEATR Z PORTALEM URANIA JOSEPH SCHOLZ VERLAG Z MOGUNCJI }

wyłącznie dekoracją, na której tle Colin wpada w histerię (fot. 218)).²²⁰ Ostatni raz teatr pokazany jest, gdy powróciwszy niespodziewanie do domu Lord Craven szuka syna. Wchodzi do jego sypialni, widać cały front teatru, ale scena nie interesuje ojca Colina.²²¹ Syna nie ma w pokoju. Lord wychodzi. Ostatni „występ“ teatru domowego w filmie *Tajemniczy ogród* dobiegł końca.



219. { LIV ULLMANN, INGMAR BERGMAN }

D(7).
GODZINA WILKA

STRESZCZENIE AKCJI

Napis na początku filmu zawiera informację, iż rzecz będzie o malarzu Johanie Borgu i jego zniknięciu przed pół rokiem w tajemniczych okolicznościach. Następująca rekonstrukcja wydarzeń oparta jest na wypowiedziach żony artysty i o jego dziennik. Napisom początkowym towarzyszą odgłosy z planu filmowego, jakie zwykle dają się słyszeć przed kręceniem kolejnych ujęć. W ten sposób film można natychmiast zidentyfikować jako inscenizowany obraz fabularny. W pierwszej scenie z domu wychodzi Alma. Jest w ciąży. Siada na zewnątrz przy stole, na którym stoi koszyk z jabłkami. Bliska płaczu opowiada, jak doszło do tego, że jej mąż zniknął. Lato, jak co roku, podczas prawie siedmiu lat trwania ich małżeństwa, zamierzali spędzić na tej małej wyspie, gdzie malarz w odosobnieniu pracował i szukał spokoju. Dotarcie pary na wyspę przywołuje retrospekcja sprzed niejakiego czasu. Łódź z obojgiem dobija o świcie do brzegu. Wyładowują swój dobytek, ramy i prace Johana. Na tacze pchanej po kamieniu wiozą to wszystko ku domowi. Obok domu zakwitła jabłoń. W pierwszych dniach pobytu na wyspie siadają oboje w słońcu na proggu. Johan szkicuje portret Almy. Wieczorami ogarnia go niepokój. Nakłania żonę, by nie kładła się w nocy, bo sam cierpi na bezsenność. Pokazuje jej szkice, których nikt jeszcze nie widział. Przemierzając samotnie wyspę sporządzał rysunki spotykanych po drodze upiórów, zamieszkujących jakoby wyspę. Jednego wieczoru malarz wpatruje się w zegarek i demonstruje, jak długo trwa jedna minuta, która może wydawać się wiecznością. Alma cerując pończochy stara się ukryć ogarniający ją lęk. Dzieli się z Johanem wyobrażeniem, że jako małżonkowie z latami staną się do siebie podobni, bo nabierają podobnych zwyczajów i nawet już teraz myślą podobnie. Znużony Johan w tym czasie usypia. Pewnego dnia rano Alma wietrzy pościel. Odwiedza ją starsza dama. Mówi, że ma lat dwieście szesnaście albo siedemdziesiąt sześć i zachęca Almę do przeczytania dziennika Johana, ukrytego pod łóżkiem. Starsza dama znika nieoczekiwanie. Z zapisków Alma dowiaduje się o dziwnych spotkaniach męża. Natknął się na wyspie ponownie na pewną kobietę, Veronicę Vogler, której związek z Johanem zakończył się niegdyś skandalem i zerwaniem. Alma oddtwarza na podstawie dziennika popadanie męża w stany chorobowe. Johan opisuje w nim pracę w plenerze. Pewnego razu terenowym autem do stanowiska malarza podjeżdża mieszkający na wyspie baron von Merkens i zaprasza do odwiedzin. Kiedy indziej po kamienistej plaży ku sztalugom nadchodzi Veronica. Pokazuje nagą prawą pierś, odczytuje fragment listu, mówi o ich związku. Całują się. Malarz pomaga jej rozpiąć zamek błyskawiczny. Stoi przed nim naga rzeczywistość? Czy jest to tylko gra fantazji artysty? Innym razem jakiś mężczyzna idzie za wracającym po pracy do domu Johanem i wmawia mu, że sprawca powraca na miejsce przestępstwa, by popełnić nowe. Pod wpływem nagłego impulsu Johan uderza mężczyznę w twarz. Ten upada na ziemię. Johan wraca do domu. Oboje z żoną jedzą kolację. Alma pokazuje mężowi skrupulatnie przygotowaną listę wydatków. Johan nie przejawia najmniejszego zainteresowania sprawami codzienności. Odsuwa rachunki. Malarz z żoną udają się na proszony obiad do zamku baronostwa, właścicieli wyspy. W ogrodzie przedstawieni zostają inni mieszkańcy posiadłości. Konwersacja przy stole jest chaotyczna. Alma czuje się pośród eleganckiego towarzystwa nieswojo. Baron ceni talent mistrza. Opowiada o obrazie innego malarza, który powiesił do góry nogami, co wywołuje radość zebranych. Pytaniem pozostaje, czy Johan identyfikuje otoczenie barona z ciemnymi siłami, na których działanie jest wystawiony, które nie pozostawiają go w spokoju. Czy słusznie odnosi wrażenie, że podczas całej wizyty jest obserwowany i prowokowany. Po obiedzie jego uczestnicy oglądają w bibliotece fragment *Fletu czarnoksiężskiego* przedstawiony przez archiwariusza Lindhorsta w teatrze papierowym. Po krótkim widowisku Johan zapytany o swoje credo artystyczne, odpowiada, że motorem jego twórczości jest przymus. Towarzystwo oklaskuje go. Przez moment Johan może czuć się, jak otoczona wielbicielami gwiazda. Baronowa prowadzi malarza i Almę do własnej sypialni, by pokazać im portret Veroniki namalowany przez Johana. W czasie spaceru po parku Alma w rozmowie z mężem stwierdza, że prawie nigdy nie całują się. Spoliczkowany wcześniej przez artystę mężczyzna o nazwisku Herbrand opowiada o tym zdarzeniu, jakby dotyczyło ono kogoś nieznanego. Po odwiedzinach w zamku małżeństwo wraca do domu. Alma jest niemal chora z zmartwienia, przyznaje się do czytania dziennika męża. Po raz wtóry pojawia się tytuł filmu rozpoczynając jego drugą część. Próbuje wejść w ściślejszy kontakt z Alną Johan opowiada jej o najstraszniejszym wspomnieniu z dzieciństwa, gdy za karę został zamknięty w szafie i zbity. Później wyznaje jej mord, który popełnił. Zatkłut kamieniem prowokującego go na brzegu morza chłopca. Ciało wrzucił do wody. Alma jest do głębi wzburzona. Obrazy retrospekcji ilustrujące zmagania z chłopcem są prześwietlone, co mogłoby sugerować, że całe zdarzenie miało charakter halucynacji. O świcie przez podwójnie zaryglowane drzwi do domu wchodzi pan Herbrand z nowym zaproszeniem do zamku i przy sposobności zostawia Johanowi pistolet. Podczas bytności w zamczysku Johan ma zobaczyć Veronicę. Powodowana zazdrością Alma odczytuje fragmenty dziennika męża i stawia niewygodne pytania. Johan wypędza ją z domu, nawet strzela do niej. Później okazuje się, że trafił ją w ramię. Wyrusza do zamku, gdzie ma spotkać Veronicę. W salonie siedziby barona Johan natyka się na starszą damę, która, jak w jego wizjach, zdejmując kapelusz, a przy tym skórę twarzy i usuwa gałki oczne z oczodołów, by umieścić je w kieliszku martini. Lindhorst szminkuje go, ubiera we własny szlafrok i prowadzi do podziemi. Archiwariusz podczas drogi zdaje zmieniać się w ptaka i na powrót przybierać ludzką postać. W poziomej izbie Veronica leży nakryta prześcieradłem jak martwa na stole prosektoryjnym. Johan odkrywa prześcieradło. Veronica nagle podnosi się i obejmuje Johana. Towarzystwo zamkowe przygląda się obojgu. Johan ucieka na leśne mokradła. Zamkowi goście postępują za nim, próbują go zabić. Herbrand mści się za niedawne upokorzenie uderzając Johana w twarz. Alma szukając męża w lesie natyka się jedynie na pędzel i futerał po pędzlach. Lekko ranna pozostaje w domu sama. Za bardzo weszła w schizofreniczny świat Johana, by mogła go przed jego demonami ochronić, czy też jej miłość była na to za słaba?

D 7.1. O „najlepszym musicalu świata” w teatrze papierowym

Twórczość i osoba Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna żywo interesowały wielu reżyserów, czego przykładami są filmy, spektakle baletowe i operowe, ale też odwołania do prac Hoffmanna w dziełach poświęconym sprawom (pozornie?) odległym od „czarnego romantyzmu”.²²² Ingmar Bergman nie krył, iż znajdował wiele inspiracji w twórczości Ernsta Theodora Amadeusa.²²³ Był zarazem pełen uznania dla utworów genialnego salzburczyka, którego wielbił również prawnik pochodzący z Królewca. Fascynacja jurysty do tyła była silna, że zmienił własne imię Wilhelm na Amadeus.²²⁴ Wpływ E.T.A. Hoffmanna na sztuki przedstawiające i ciąg fascynacji: Mozart – Hoffmann – Bergman mógłby być doprowadzony prawie do niedawnych dni, prawie – gdyż do niego dopisać należy jeszcze imię Andrieja Tarkowskiego (1932-1986).

Baron Merkens, jeden z bohaterów filmu *Godzina wilka*, zabawia swych gości po kolacji wydanej w rodowej siedzibie, w zamku stojącym na prawie niezamieszkałej wyspie, zabawia krótkim widowiskiem, w



220. {*Godzina wilka*: GERTRUD FRIEDH JAKO CORINNE VON MERKENS, INGMAR BERGMAN (STOI), ERLAND JOSEPHSON JAKO BARON (ZA REŻYSEREM), MAX VON SYDOW JAKO JOHAN BORG, GEORG RYDEBERG JAKO ARCHIWARIUSZ LINDHORST I LIV ULLMANN JAKO ALMA, ŻONA JOHANA }

którym figury animuje inna postać filmu, archiwariusz Lindhorst. Jego nazwisko Ingmar Bergman, reżyser obrazu, pożyczył u E.T.A. Hoffmanna.²²⁵ **Na scenie** miniaturowego teatru archiwariusza, **teatru z papieru, dawany jest fragment *Fletu czarnoksiężskiego*,**²²⁶ widowiska o ciemności i nadziei, widowiska ukazującego miłość od strony niezachwianej wierności, a nie klęsk i paroksyzmów uczuć. Widowisko dane w bibliotece baronostwa to „jedna z najpiękniejszych

i najbardziej przejmujących scen, jakie wyszły spod ręki Ingmara Bergmana” – jak je określił Tadeusz Szczepański.²²⁷ Z akcji filmu wynika, iż teatr papierowy może łagodzić obyczaje, pozwala zapomnieć o troskach i dostarcza rozrywki nie tylko śmiertelnikom, ale też duchom, widmom, upiorom, strzygom, biesom, kusicielom i kusicielkom. Nie jest wykluczone, że gdyby Johan, główny bohater filmu, wcześniej zobaczył widowisko archiwariusza Lindhorsta odegrane na papierowej scenie, zachowałby się podczas wędkowania inaczej wobec demona, który przybrał postać chłopca. Ingmar Bergman w notatkach do *Godziny wilka* poświęcił wiele słów demonom w ogólności i parę słów ciężkiemu losowi konkretnych biesów żyjących na jednej z wysp gdzieś na północy Europy. Widma przybierają tam ludzkie postacie. Choć być może są to po prostu ludzie opuszczeni przez anioły, robiący na innych demoniczne wrażenie?

Podczas kolacji demony wyglądają normalnie, acz troszeczkę osobliwie. Spacerują po parku, prowadzą konwersację, bawią się teatrem lalek. Wszystko jest zupełnie spokojne. Jednak żyją życiem przeklętych, w bólu nie do wytrzymania, na zawsze uwikłani w siebie. Napadają na siebie i nawzajem zżerają swoje dusze.²²⁸

Wiedzę o tym, dlaczego demony pożerają nawzajem swoje dusze reżyser zachował dla siebie. Poinformował natomiast czytelników, iż męczarnie demonów ustają, kiedy oglądają one w teatrze papierowym²²⁹ *Flet czarnoksiężski*.

Muzyka przynosi kilka chwil spokoju i ukojenia.²³⁰

Podczas słuchania i oglądania *Fletu czarnoksiężskiego* ulgi i błogostanu zaznają nie tylko demony. Przytrafia się to od ponad dwustu lat zjadaczom i ciastek, i chleba. Nic nie zapowiada, by w przyszłości miało być inaczej.

Początek dziesiątego fragmentu scenariusza oddaje prawie bez zmian przebieg epizodu, którego akcja toczy się w bibliotece baronostwa.²³¹

Następuje opisana poniżej scena z *Fletu czarnoksiężskiego*, przedstawiona na scenie lalkowej Lindhorsta. Teatr lalkowy stoi w bibliotece, gdy kurtyna podniesie się, za portalem grają rzeczywistości śpiewacy, którzy działają jak lalki, kierowane przez wyćwiczoną rękę Lindhorsta. Kurtyna opada, goście klaszczą. Lindhorst wychodzi do przodu, oświetlony tajemniczo przez światła rampy małej sceny.²³²

W filmie ten fragment różni się nieco od zapisu w scenariuszu. Gdy uczestnicy kolacji przechodzą do biblioteki, archiwariusz Lindhorst zapala świece tworzące dolną rampę sceny teatryku. Rzut oka na ekran pozwala stwierdzić: za nazwami „scena lalkowa” i „teatr lalkowy” kryje się teatr z papieru. Rampa ze świeczek przypomina oświetlenie teatru Aleksandra z późniejszego filmu reżysera. Papierowa kurtyna imituje fałdy zwisającego materiału. Na jej środku wymalowana jest lira otoczona wieńcem. Widzowie nie siadają, stoją przed teatrem. Można z tego wnosić, że są poinformowani o krótkim czasie trwania pokazu. Alma i Johan jako

goście honorowi proszeni są o podejście całkiem do przodu. Lindhorst po zapaleniu świec rampy i krótkiej zapowiedzi widowiska zwraca się z prośbą o zgaszenie światła w bibliotece. Staje za teatrem na



221. {Godzina wilka: INGMAR BERGMAN I AKTORZY NA PLANIE PODCZAS KRĘCENIA SCENY Z TEATREM PAPIEROWYM}

podwyższeniu, by móc swobodnie operować figurami (fot. 221). Daje znak do włączenia nagrania muzycznego.²³³ Kamera z twarzy animatora zjeżdża na kurtynę, która równocześnie jest podnoszona, co razem nadaje tej akcji dynamiki. Scena przedstawia z prawej strony mury świątyni z wejściem na jej teren, środek zajmuje posąg siedzącej postaci (staroegipskiego bóstwa albo statui Memnona?) zwróconej profilem ku widowni. Lewą stronę sceny wypełniają kulisy.²³⁴ Archiwariusz Lindhorst traktuje didaskalia libretta równie swobodnie, jak autor scenariusza. Według tekstu Emanuela Schikadenera (1751-1812) w tej scenie Trzej Chłopcy wprowadzają Tamina do gaju.²³⁵ Stoją tam trzy Świątynie: Rozsądku, Natury i (pośrodku) Mądrości.²³⁶ Gdy Tamino śpiewa słowa o „wiecznej nocy”, znajduje się przed wejściem do Świątyni Mądrości. Najwidoczniej Archiwariusz zdecydował się na własne rozwiązanie, na scenografię przedstawiającą mur i wejście do jednego tylko przybytku. Po akcji niedostatki dekoracji uzupełnia objaśnieniem.

Mówca tylko co opuścił Tamina zostawiając go na ciemnym

dziedzińcu pałacowym przed Świątynią Mądrości.²³⁷

Libretto w tym miejscu akcji nie zawiera informacji o dziedzińcu. W scenariuszu mowa jest o śpiewakach występujących w teatrze papierowym. W filmie widać tylko jednego. Na scenę teatru, z lewej strony portalu wchodzi Tamino w kusej tunice i w zwisającym z ramion przejrzystym płaszczu (fot. 222).²³⁸ Dzięki trickowi filmowemu jest to



222. {*Godzina wilka*: TAMINO NA SCENIE TEATRU PAPIEROWEGO}

pomniejszony do kilku centymetrów żywy wykonawca. Porusza się nieco chybotliwie na boki, jak figury papierowe w pozycji *en face* wsuwane na scenę z pomocą szyny umieszczonej w podłodze i prowadzonej niewprawną dłonią. Tamino pojawia się na scenie z uniesionymi ramionami. Nim zaśpiewa, kamera pokazuje zbliżenie twarzy Almy.

O ew'ge Nacht, wann wirst du schwinden?
Wann wird das Licht mein Auge finden?²³⁹

Niewidzialny chór odpowiada ze świątyni podczas gdy Tamino opuszcza ręce:

Bald, bald, Jüngling, oder nie.

Kamera pokazuje twarze widzów w zbliżeniach. Dalsze pytania Tamina słyhać z off.

Bald, sag ihr, oder nie?
Ihr Unsichtbaren, saget mir,
lebt denn Pamina noch?
Stimmen (von innen):
Pamina, Pamina lebet noch.

Podczas odpowiedzi chóru widać twarz Johana z zamkniętymi oczami, a potem znów twarz Almy w zbliżeniu. W następnym ujęciu pokazana jest opuszczona już kurtyna teatru i dwie płonące świece rampy. Słysząc oklaski. Archiwariusz wychodzi przed teatr. Dmuchięciem gasi świece. W następujących tu słowach animatora i mistrza ceremonii także występują drobne odstępstwa od tekstu zapisanego w scenariuszu. W tekście reżyser napisał, iż archiwariusz Lindhorst podnosi jedną z małych figur i obserwuje ją, sprawdzając, czy wszystko jest w niej jak należy. Tego działania w filmie brak. Archiwariusz uśmiecha się. Nastaje pora na objaśnienie zgromadzonemu towarzystwu tylko co widzianego fragmentu opery.²⁴⁰

Najpiękniejsza, najbardziej wstrząsająca muzyka, jaka kiedykolwiek została napisana. Tamino pyta: żyje więc Pamina jeszcze? *Marzy o miłości jako czymś doskonałym*. Niewidoczny chór odpowiada: „Pamina, Pamina lebet noch!“ Należy zwrócić uwagę na dziwaczny, nielogiczny, ale genialny podział sylab! Pamina, Pami – na. To już nie jest imię młodej kobiety, to jest formuła, słowo magiczne. *A teraz wyzwolenie się ze strachu. Pełne ufności słowa Tamina: „Sie lebt! Ich danke euch dafür!“ W pięćdziesięciu taktach Mozart napisał do tego tekstu swoje muzyczne credo. Tak szczerze i jedyne, tak najgłębiej nie do przeniknięcia osobiste, a przecież samo przez się zrozumiałe, jasne i nieakcentowane. Prosta bajka (>nowa komedia machin pana Mozarta<, jak krytyka nazwała tę sztukę). Naiwny tekst, po prostu utwór na zlecenie, a przecież najwyższe objawienie sztuki!*²⁴¹

Słowa ze scenariusza, iż Tamino „marzy o miłości jako czymś doskonałym”, w filmie nie padły. Było w nich za wiele deklaratywności? Wywody archiwariusza Ingmar Bergman powtórzył w swoich wspomnieniach.

Czarodziejski flet zrodził się w intymnym teatrze z najprostszym wyposażeniem i niezrównaną akustyką. [...] W moim filmie *Godzina wilków* usiłowałem [...] przedstawić scenę, która wzruszyła mnie najbardziej: Tamino zostaje sam na pałacowym dziedzińcu. Jest ciemno, ogarnia go zwątpienie i rozpacz. Woła: – O ciemna nocy! Kiedy znikniesz? Kiedy odnajdę światło w ciemności? – Chór odpowiada pianissimo ze świątyni: – Wnet, wnet albo już nigdy więcej! – Tamino: Wnet? Wnet? Albo nigdy więcej. Wy, ukryte istoty, dajcie mi odpowiedź: Czy żyje jeszcze Pamina? – Chór odpowiada z oddali: Pamina, Pamina żyje jeszcze! Te dwanaście taktów zawiera dwa

Wybrane realizacje teatralne Ingmara Bergmana

1957

Peer Gynt

(Henrik Ibsen)
Malmö stadsteater
Malmö

Mizantrop

(Molière)
Malmö stadsteater
Malmö

1958

Urfaust

(Johann Wolfgang von Goethe)
Malmö stadsteater
Malmö

1961

Mewa

(Anton Czechow)
Dramaten
Sztokholm

Żywoć rozpustnika

(tekst: Wystan H. Auden, Chester Kallmann; muzyka: Igor Strawiński)
Kungliga Operan
Sztokholm

1963

Kto się boi Wirginii Woolf

(Edward Albee)
Dramaten
Sztokholm

1964

Hedda Gabler

(Henrik Ibsen)
Dramaten
Sztokholm

1966

Dochodzenie

(Peter Weiss)
Dramaten
Sztokholm

1969

Woyzeck

(Georg Büchner)
Dramaten
Sztokholm

1970

Gra snów

(August Strindberg)
Dramaten
Sztokholm

Hedda Gabler

(Henrik Ibsen)
The National Theatre / Cambridge Theatre
Londyn

pytania stawiane u kresu życia – ale też dwie odpowiedzi.²⁴²

Pałacowy dziedziniec, zamiast gaju, jako dekoracja tego epizodu mógł być zjawić się Ingmarowi Bergmanowi podczas układania scenariusza jako przypomnienie oglądanej wcześniej inscenizacji albo prospektu dla teatru z papieru z chłopięcych lat (fot. 223). Nie jest wykluczone, że były to obrazy, o których reżyser pisał wspominając swoją pracę w operze sztokholmskiej i kontakt z pochodzącym z Rosji dyrygentem i reżyserem Issayem Dobrowenem (1891-1953).

Miałem parę razy sposobność rozmawiania z nim. [...] Powiedział, że boi się *Czarodziejskiego fletu* – zarówno scenicznie, jak muzycznie. Żalił się na wnikliwe, dogłębne i przeładowane obrazy dekoratorów, scena prapremiery nie mogła być duża, wystarczy pomyśleć o Taminie i trzech bramach; liczbę kroków od bramy do bramy daje się w muzyce rozpoznać, każda zmiana dekoracji jest prosta i szybka, tła i boki zamieniają miejsca, nie ma żadnych pauz na przebudowę sceny.²⁴³



223. { TRENTSENSKY VERLAG, WIEDEŃ: MIGNON-THEATER, Abt. XI: *Die Zauberflöte*²⁴⁴ }

Upłynęło prawie dziesięciolecie. W telewizyjnej adaptacji *Fletu czarnoksiężskiego* pod kierunkiem Ingmara Bergmana słowa o miłości jako czymś doskonałym nie tylko zostały wyśpiewane, pojawiły się też jako napisy na ekranie, by nie było najmniejszej wątpliwości: *omnia vincit amor!* To przekonanie, nim je przyjął za swoje, utwierdzali w reżyserze nie tylko starsi koledzy, jak Issay Dobrowen, ale także znajomi, jak Andrea Vogler.²⁴⁵

Andrea wyjęła z regału partyturę *Czarodziejskiego fletu*. Opowiedziałem o mojej wymarzonej inscenizacji i Andrea otworzyła partyturę na chorale śpiewanym przez Strażników w Płonących Helmach. Zwróciła uwagę na dziwną rzecz, że katolik Mozart wybrał inspirowany przez Bacha chorał

dla posłania swego i Schikanedera. Pokazała to w nutach i powiedziała: - To musi być kil tego statku. Trudno jest sterować *Czarodziejskim fletem*. Bez kila jest to zupełnie niemożliwe. Chorał Bacha jest kilem. Cofnęliśmy się o kilka kartek i zatrzymaliśmy się na żwawej ucieczce Papagena i Paminy z Monostatos. [Na tym miejscu jakiś demon pomieszał szyki tłumaczowi albo korektorowi. Z postaci Monostatosa uczynił miejsce i tak Pamina z Papagenem uciekają „z Monostatos”, a nie zmykają przed Monostatosem. Diabła robota! - Z. M.] – Spójrz tutaj – powiedziała pokazując palcem. – Tu pojawia się, niemal jak wtrącona fraza, jeszcze jedno posłanie: miłość jako coś najlepszego w życiu. Miłość jest najgłębszą treścią życia.²⁴⁶

Subtelna, choć dzięki muzyce wyrazista apologia miłości przedstawiona w teatrze domowym, na miniaturowej scenie z papieru – to było wszystko, na co pozwolił sobie Ingmar Bergman w *Godzinie wilka*. Film powstawał w latach 1966 – 1968.²⁴⁷ Nim opinia Andrei Vogler o przesłaniu *Fletu czarnoksiężskiego*: „miłość jest najgłębszą treścią życia” została we wspomnieniach reżysera wydrukowana, musiało upłynąć lat prawie dwadzieścia. Jeszcze raz wypada przypomnieć – był rok 1968. Premierę filmu „o demonach” świętowano w lutym. Potem nastąpiła praska wiosna (polityczna), a po niej paryska wiosna (polityczna i obyczajowa). Wrzało w innych miastach Europy i Ameryki. Przetaczała się przez nie „rewolucja seksualna”. W Londynie 17 lipca odbyła się premiera filmu *Żółta łódź podwodna*. Od tego dnia nikt (w każdym razie nikt przed przekroczeniem smugi cienia) nie mógł zasłonić się niewiedzą. Najpóźniej od tego lata wiadome było wszystkim: *All You Need Is Love!* Cesarsko – królewski Kammercompositeur wiedział o tym około dwieście lat wcześniej, ale rozmaite odcienie i refleksy prawdy wielorakiej i jedynej lubią być wydobywane na jaw wciąż od nowa. Trudno sobie przedstawić, by Ingmar Bergman nie widział zmieniających barwy jak w kalejdoskopie animacji z *Żółtej łodzi podwodnej* do piosenek czwórki z Liverpoolu. Upłynęło jednak jeszcze kilka lat, nim w nakręconym w kolorze filmie telewizyjnym według *Fletu czarnoksiężskiego* artysta zawarł swój hołd złożony miłości. A na jego „deklarację miłości do życia”, czyli film *Fanny i Aleksander* widzowie musieli czekać kolejne lata. Później apologie miłości nabrały tempa i znalazły wyraz nie tylko w sztuce filmowej. Papież Świętego Kościoła Rzymskiego nawoływał u końca XX wieku, by ludzkość coraz bardziej zdumiona sama sobą, zwróciła się w stronę cywilizacji miłości. A ruch Occupy Wall Street na początku wieku XXI

Wybrane realizacje teatralne Ingmara Bergmana

1972

Dzika kaczka
(Henrik Ibsen)
Dramaten
Sztokholm

1973

Sonata widm
(August Strindberg)
Dramaten
Sztokholm

1974

Do Damaszku
(August Strindberg)
Dramaten
Sztokholm

1975

Wieczór Trzech Króli
(William Shakespeare)
Dramaten
Sztokholm

1977

Gra snów
(August Strindberg)
Residenztheater
Monachium

1979

Hedda Gabler
(Henrik Ibsen)
Residenztheater
Monachium

1983

Don Juan
(Molière)
Salzburger
Festspiele
Salzburg

1984

Król Lir
(William Shakespeare)
Dramaten
Sztokholm

1985

Panna Julia
(August Strindberg)
Dramaten
Sztokholm

1986

Gra snów
(August Strindberg)
Dramaten
Sztokholm

Hamlet
(William Shakespeare)
Dramaten
Sztokholm

(rok 2011) ogłaszał, że potrzebna jest rewolucja miłości.²⁴⁸ Ponieważ jedynie miłość i łączność ze wszystkimi istotami motywuje do tego, by zaniechać pomnażania egoizmu i chęci zysku. „Naiwny tekst, po prostu utwór na zlecenie, a przecież najwyższe objawienie sztuki” – jak, być może, ująłby to archiwariusz Lindhorst.

Teraz wypadnie powrócić jeszcze na chwilę do teatru papierowego z *Godziny wilka*. Płonące świece tworzące rampę udzielają papierowej scenie archiwariusza magii i tajemniczości, ale nie sposób powiedzieć, by akcja przed wejściem do świątyni toczyła się w godzinie nocnej. Tamina, okazałych rozmiarów posąg i mury świątyni goście barona mogli oglądać bez walki z mrokiem, w dobrym świetle. Można by powtórzyć za reżyserem: rzecz działa się „w krainie zmierzchu”. Pośród wiecznej nocy żyją – jak powszechnie wiadomo – tylko niewtajemniczeni, a już na pewno tacy, którzy działają na zlecenie Królowej Nocy. Metaforyczne znaczenie wiecznej nocy wyraziście pokazał reżyser w swoim filmie według *Fletu czarnoksiężskiego*. Widać w nim przed wejściami do świątyń płonące ognie w misach. Tamino trafia w końcu do trzeciej świątyni. Natyka się na kapłana, przed którym stoi lampka oliwna. Stosy książek za kapłanem świadczą o tym, że młodzieniec ma do czynienia nie z jakimś Strażnikiem Nalewek albo innych spirytualiów, a ze Strażnikiem Mądrości. Gdy kapłan gasi kaganek oświetlonych, by pozostawić Tamina samego, wtedy dopiero ledwie go widać i zalegają – nomen omen - egipskie ciemności. Nie na długo, gdyż w miarę tego, jak niewidzialny chór upewnia młodzieńca, że Pamina ma się dobrze, światła przybywa. Kiedy Tamino uradowany wiadomością zaczyna grać na flecie, wraca pełne światło. Opada prospekt i niebawem zwabione dźwiękami pojawiają się zwierzęta, by sobie potańczyć, jak przystało na naiwny utwór powstały na zamówienie. Można tu przypomnieć, iż przemiana nocy w dzień znana była również w praktykach teatru papierowego, a wcześniej w spektaklach Eidophusikonu. Podobnie było z efektem przemiany zimy w pełną kwiatów wiosnę. Ingmar Bergman użył tego zabiegu w filmie po szczęśliwym połączeniu Tamina z Paminą wykorzystując stare dekoracje teatru w Drottningholm. Agnieszka Holland, by stworzyć podobny efekt, posłużyła się środkami filmowymi.

Archiwariusz Lindhorst nie użył w swojej inscenizacji machin do lotów, by przenieść Tamina w przestrzeni. Ingmar Bergman wykazał więcej fantazji i znajomości rzeczy polecając w filmie *Trzem Chłopcom* razem z Taminem odbycie lotu balonem aż do samych prawie świątyń. Do bardzo prostych i lubianych chwytów teatru z czasu powstania opery należała nie tylko wędrówka przez ogień i cud przejścia suchą stopą przez wodę. Wrażenie robiły: zapadanie się pod ziemię i, nieco później, wybuchy wulkanów. Również trzęsienie ziemi z widokiem rozsypujących się w gruzy budynków mogły stanowić wspaniały efekt. Ukazujące się nagle smoki i inne monstra uzupełniały repertuar tricków. Doświadczony aranżer widowisk, gdy był zarazem właścicielem sceny, potrafił liczbę mechanicznych cudów wydłużać aż do granic znudzenia publiczności. Z upodobaniem oglądane były akcje toczące się w powietrzu, zjazd z chmur kwadrygi z Apollem jako woźnicą, a nawet zmuszenie do latania korabi i gondol. Wiedeńczycy nabrali ochoty do aeronautyki w teatrze po doświadczeniu, którego wielu z nich było po raz pierwszy w życiu świadkami w naturze.

Dnia 6 lipca mieszkańcy Wiednia obejrzeni nieznane dotąd widowisko. Na Praterze pan Blanchard wznosił się w balonie około godziny 12 w powietrzu, pozostał widoczny przez 14 minut, a następnie zniknął w chmurach, za którymi ukrywał się przez 30 minut. W końcu znów widać było w oddali podróżującego w przestworzach, jak wychodzi z chmur i zniża się ku ziemi. Dotknął gruntu o godzinie 1 w pobliżu miejscowości Großenzersdorf an der Donau, 4 godziny od Wiednia, gdzie został przyjęty przez mieszkańców przy bramie miasta z muzyką, wprowadzony z wieloma honorami do miasta i zaliczony w poczet obywateli. Tamtejszy pan proboszcz i sędzia wieczorem odwieźli pana Blancharda z powrotem do Wiednia.²⁴⁹

W niecałe trzy miesiące później w odpowiednich epizodach prapremiery *Fletu czarnoksięskiego* pośród chmur krążył balon z duchami opiekuńczymi.

Bald prangt der Morgen zu verkünden...

Trzej niebiańscy Chłopcy śpiewając te słowa wpływali na przestwór we Freihaustheater auf der Wieden jesienią roku 1791 po wielokroć w machinie, należącej do podstawowego wyposażenia teatrów *all'italiana*! W tym wypadku machina imitowała balon poruszany gorącym powietrzem. Lotów życzyła sobie publiczność i Emanuel Schiekaneder, antreprenier, postępował za jej wolą i aktualnym wydarzeniem poruszającym widzów. Machiniści w operach ciągle jeszcze mieli sporo do roboty. W wielu inscenizacjach od prapremiery przez ponad dwieście lat trzej malcy albo trzej geniusze pojawiali się i pojawiają na scenie w maszynie latającej. Przejmując z teatrów typu włoskiego dekorację kulisową *il teatrino di carta* przyswoił sobie wiele z tricków i maszyn stosowanych na scenach ze zmiennymi kulisami. Przed inscenizacją historii Tamina na scenie z papieru archiwariusz Lindhost powinien był udać się do antykwariatu i poprosić o arkusze graficzne i utensylia wydawnictwa Ferdinanda Schreibera z Esslingen. Odpowiednia broszura wydawnictwa sugerowała instalowanie w aparacie scenicznym teatru papierowego dużej maszyny do latania albo małej, w zależności od potrzeb.

To chmurne dzieło zwrócone jest do publiczności tak, że nie dostrzega ona z całego aparatu niczego innego prócz chmury. Na deseczce przymocowanej do tejże chmury ustawiane są figury, pojazdy. W czterech rogach deseczki wyborowano otwory, w których zapętlone są czarne dratwy. Te cienkie dratwy, których widz prawie nie zauważy, idą

Wybrane realizacje teatralne Ingmara Bergmana

1988

Zmierzch długiego dnia

(Eugene O'Neill)
Dramaten
Sztokholm

1989

Markiza de Sade

(Yukio Mishima)
Dramaten
Sztokholm

Nora

(Henrik Ibsen)
Dramaten
Sztokholm

1991

Peer Gynt

(Henrik Ibsen)
Dramaten
Sztokholm

Backantern

(słowa: Euripides, Daniel Börtz, Ingmar Bergman; muzyka: Daniel Börtz)
Kungliga Operan
Sztokholm

1993

Czas i pokój

(Botho Strauß)
Dramaten
Sztokholm

1994

Wariacje Goldbergowskie (George Tabori)
Dramaten
Sztokholm

Opowieść zimowa

(William Shakespeare)
Dramaten
Sztokholm

1995

Mizantrop

(Jean-Baptiste Molière)
Dramaten
Sztokholm

Iwona, księżniczka Burgunda

(Witold Gombrowicz)
Dramaten
Sztokholm

prostopadle do góry i przechodzą przez koliste uchwyty.²⁵⁰

Do sceny z Trzema Chłopcami i Taminem z racji liczby postaci odpowiednią byłaby machina większa, ale tę dało się poruszać tylko w pionie.²⁵¹ Mniejsza z machin pozwalała na wykonywanie lotów zarówno w pionie, jak i w poziomie. Co naturalnie reżyserowi miniaturowych scen, w tym wypadku archiwariuszowi Lindhorstowi, dawało większe możliwości popisania się warsztatem. Mimo wszystko jego inscenizacja, nawet bez machin, bez balonu, etc., za to z żywym śpiewakiem wielkości Paluszka wywołała aplauz zebranych w bibliotece zamkowej gości i domowników.

We wspomnieniach reżyser rozważaniom o pokazanym w *Godzinie wilka* fragmencie *Fletu czarnoksiężskiego* nadawał różne akcenty. Decydowały, jak można przypuszczać, potrzeby konstrukcyjne snutych wspomnień. Polski wydawca napisał wręcz na okładce tomu *Laterna magica*, iż jest on „właściwie powieścią autobiograficzną”. To byłoby jeszcze jedno wskazanie na zazębianie się „biografii i zmyślenia” w twórczości Ingmara Bergmana. Autor ze Stanów Zjednoczonych Ameryki pisząc o *Godzinie wilka* postawił przed laty tezę:

Johan Borg jest Taminem / Anzelmusem / Nathanaelem tego filmu.²⁵²

W przytoczonych poniżej fragmentach wspomnień reżysera objaśniających znaczenie widowiska pokazanego w bibliotece baronostwa „niepostrzeżenie” opuszcza on stworzoną przez siebie fikcję opowieści filmowej i przenosi się na teren własnych doświadczeń prywatnych. W tekście wcześniejszego z dwóch tomów wspomnień Bergman prócz fragmentów z zapiskami o pracy nad sceną pokazywaną w teatrze papierowym zahaczył jedynie nieznacznie o sprawy osobiste.

Muzyka przekłada proste pytanie tekstu na największe z pytań: - Czy żyje Miłość? Czy Miłość rzeczywiście istnieje? Odpowiedź przychodzi z drżeniem, ale i z nadzieją w dziwnym podziale imienia Paminy: Pa-mi-na żyje jeszcze! Nie chodzi tu o imię pociągającej młodej kobiety, to zakodowane słowo „miłość”. Pa-mi-na żyje jeszcze!²⁵³

Dalszą część tekstu o „kodie miłości” warto przytoczyć z tłumaczenia niemieckiego, bo pojawia się w nim słowo „real”, które po polsku znaczy: realny, istotny, prawdziwy, tyjący się rzeczywistości.

Miłość istnieje. Miłość jest realna w świecie ludzi. W *Godzinie wilka* kamera pozostaje na dłużej przy demonach, które dzięki sile muzyki znajdują na kilka momentów spokój, a później zatrzymuje się na twarzy Liv Ullmann. Podwójne wyznaczenie miłości: czułe, ale rozpaczliwe.²⁵⁴

Miłość zdaje się według Ingmara Bergmana (i nie tylko według niego jednego) realną i rozpoznawalną. Jest nie tylko realna, dotyczy rzeczywistości i rzeczywiście istnieje! Skojarzenie z realną polityką uczuć byłoby tu nie na miejscu. W tomie wydanym trzy lata później (rok 1990) wątek osobisty został uwydatniony.

Kamera przesuwają się po wszystkich twarzach. Rytm tekstu stanowi rodzaj kodu: Pa-mi-na oznacza miłość. Czy miłość jeszcze żyje? Pamina lebet noch, miłość jeszcze żyje. Kamera zatrzymuje się na twarzy Liv: to

podwójne wyznanie miłosne. Liv jest w ciąży z Linn. Linn urodziła się tego samego dnia, kiedy kręciliśmy scenę wejścia Tamina do świątyni.²⁵⁵

Tak oto Liv „niepostrzeżenie” zastępuje Almę. Kilka lat później reżyser pracował nad filmem *Szepty i krzyki*. Linn Ullmann miała już kilka lat. W przerwach na planie ojciec bawił się z córeczką. Fotograf przy tym był.²⁵⁶ W zdjęciach do filmu prócz Linn wzięła także udział jej mama, czyli aktualna wtedy „partnerka życiowa” reżysera, jego najstarsza córka i jedna z dawnych miłości. To byłby jeszcze jeden przyczynek do rozpowszechnionego twierdzenia, jakoby reżyser z Fårö najchętniej tworzył w prawdziwie rodzinnej atmosferze.

Najlepszy musical świata! – mówił Ingmar Bergman o *Flecie czarnoksiężskim*. Towarzyszył reżyserowi od młodych lat. Nie przypadła mu w udziale radość wystawienia tej opery w teatrze. Mały fragment jednej sceny odegrany w teatrze papierowym u baronostwa Merkensów był próbą realizacji dziecięcego pragnienia. Dopiero w filmie telewizyjnym według opery marzenie chłopca spotkało się z mistrzostwem oraz miłością w kształtowaniu materii filmowej i teatralnej mężczyzny posiadającego doświadczenie. A teatr z papieru rozrósł się do jednej z piękniejszych, zachowanych do obecnych dni, barokowych scen Europy. Inscenizacja całości komedii machin Pana Mozarta dojrzewała w duszy Ingmara Bergmana czterdzieści cztery lata.

Inscenizacja sięga korzeniami głęboko w czas i marzenia. Wyobrażam sobie z łatwością, że spoczywa ona w specjalnym pomieszczeniu w duszy. Leży tam sobie wygodnie i dojrzewa, jak wspaniałe sery.²⁵⁷

Na końcu potrafiła wyzwolić uśmiechy u widzów filmowanych podczas słuchania uwertury do „najlepszego musicalu świata”. Oczekiwali na widowisko słuchając muzyki przedstawiciele rodziny ludzkiej z różnych pokoleń, ras, kultur, mężczyźni, kobiety, młodzieńcy, panienki, dzieci, a wśród nich dziewczynka o blond włosach i uśmiechu Mony Lisy. Opera²⁵⁸ zgromadziła wielu słuchaczy i widzów przed telewizorami 1 stycznia 1975 roku podczas premiery filmu, a później w kinach wielu krajów. W dzień Sylwestra roku poprzedzającego premierę w dzienniku „Aftonbladet” wydrukowana została „krytyka z góry”. Świątujący Nowy Rok Szwedzi mogli z niej dowiedzieć się, że nie powinni w odpowiednim czasie wyłączać telewizorów. Pośpiewać w gronie domowników, bądź z gośćmi i tańczyć mogli przed i po filmie.

Wybrane realizacje teatralne Ingmara Bergmana

1996

Bachantki

(Euripides)
Dramaten
Sztokholm

1998

Twórcy obrazów

(Per Olov Enquist)
Dramaten
Sztokholm

2000

Sonata widm

(August Strindberg)
Dramaten
Sztokholm

Maria Stuart

(Friedrich Schiller)
Dramaten
Sztokholm

2002

Upiory

(Henrik Ibsen)
Dramaten
Sztokholm

Na podstawie:
*Einige der ca. 150
Inszenierungen*
w:

Bergman, Ingmar:
*Im Bleistift-Ton
Ein Werk-Porträt
in einem Band*,
Renate Bleibtreu
(Hrsg.), Aus dem
Schwedischen
von Renate
Bleibtreu, Hans-
Joachim Maass
und Verena
Reichel, Rogner &
Bernhard bei
Zweitausendeins,
Hamburg 2002

Steene, Birgitta:
*Ingmar Bergman
A Reference
Guide*,
Amsterdam
University Press,
Amsterdam 2005

Flet czarnoksiężski w reżyserii Ingmara Bergmana: opera pełna harmideru i wesołości. Przed osiemdziesięciu siedmiu laty żył w Warszawie lekarz o nazwisku Ludwik Zamenhof. Miał genialny pomysł, który nazwał „la lingvo internacia“, międzynarodowy, światowy język, który powinien być zrozumiały dla wszystkich ludzi. [...] Myśl o Esperanto żyje pośród narodów dalej, nawet jeśli tylko jako igraszka, iluzja. A przecież można się zapytać, czy ten światowy język mógłby otrzymać świetniejszy wyraz – na poziomie scenicznym i muzycznym – niż w filmie telewizyjnym Ingmara Bergmana według *Fletu czarnoksiężskiego* Mozarta. To jest prawdziwa lekcja Esperanto, w dwudziestu czterech calach oraz w dwóch i pół godzinach. [...] Proszę mi pozwolić na osobisty przypis: konsumuję muzykę w wielkich ilościach, ale do opery doprowadzi się mnie tylko z przystawionym rewolwerem albo zaciągnięte wołami. Być może ochota na operę została we mnie zniszczona przez Wagnera, tego niezrozumiałego nudziarza. Śpiew może działać rozpraszająco, śpiewacy są często kiepskimi aktorami, a ponadto przesłanie jest dla mnie z rzadka zrozumiałe. Mówię to tylko, by w następnej sekundzie wyznać, że [...] doznałem przeciwieństwa tego wszystkiego: przeciwieństwa nudy, śpiewnego pobąkiwania i nędznego aktorzenia. Jako wróg opery przeżyłem TROLLFLÖJTEN [*Flet czarnoksiężski* – Z. M.] Bergmana jako spektakularne święto w zachwycającym towarzystwie. Nie dziwiłbym się, jeśli ludzie, przywiązani do pryncypiów, podobnie jak ja, będą odczuwać to samo. Język, krórego Ingmar Bergman w TROLLFLÖJTEN używa jest najpiękniejszym Esperanto Szwecji.²⁵⁹

Spektakl w bibliotece baronostwa był krótką etiudą do późniejszej, pełnej blasku, koloru, machin inscenizacji „operę pełnej harmideru i wesołości”. Był też wprawką do użycia teatru papierowego jako „*lever de rideau*” w filmie *Fanny i Aleksander*.

DOPISEK

Twórczość Ingmara Bergmana i Andrieja Tarkowskiego rozpatrywana jest w opracowaniach naukowych ze wskazaniem na rozliczne powiązania między filmami, scenariuszami, bohaterami obu artystów. Nie jest z tych badań i porównań wyłączony „film grozy” majstra z Fårö – *Godzina wilka*.

Ingmar Bergman, w przeciwieństwie do specjalistów od filmów-horrorów [...] tylko raz jako reżyser gościnny honorując ten gatunek, poruszając się po terenie, do którego nie przywykł, z uniwersalną wiedzą i pewnością Stalkera Tarkowskiego, przedstawił neopreklasyczny horror VARGTIMMENEM [*Godzina wilka* – Z.M.], który to film na nowo ożywił czcigodną tradycję łączenia fantastyki i horroru filmowego po ponad trzydziestu latach twardego snu.²⁶⁰

Tak bohaterowie Ingmara Bergmana i Andrieja Tarkowskiego trwają dla widzów i dla czytelników łączeni w nieprostych artykułach naukowych o nieprostych dziełach nieprostych artystów zafascynowanych jurystą rodem z Królewca i muzykusem rodem z Salzburga.



224. { MORITZ BLEIBTREU, MIRIAM STEIN, ALEXANDER FEHLING }

D(8).
GOETHE!

STRESZCZENIE AKCJI

Student prawa Johann Goethe przepada na egzaminie związanym z obroną pracy doktorskiej. Po opuszczeniu budynku uniwersyteckiego w jego podwórku pisze na śniegu słowa będące słynnym po dziś dzień cytatem ze świeżo napisanego dramatu *Götz von Berlichingen*: pocałujcie mnie... Ojciec wzywa niedoszonego prawnika do rodzinnego Frankfurtu. Marzenie Johanna o karierze poety kończy się na razie niepowodzeniem, ponieważ wydawca w Lipsku odrzucił rękopis tego dramatu i ocenił autora, jako pozbawionego talentu. Ojciec oznajmia młodemu człowiekowi, że dalsze nauki ma on pobierać w sądzie najwyższym Rzeszy, w mieście o nazwie Wetzlar. Rodziciel spodziewa się także, iż Johann skończy ze swymi próbami poetyckimi. W Wetzlar nieudany literat całymi dniami zajmuje się opracowaniem wiekowych akt sądowych dla swego przełożonego Alberta Kestnera. Zaprzyjaźnia się z siedzącym w biurze obok jurystą Wilhelmem Jerusalemem. Na wieczorku tanecznym Johann poznaje Charlotte Buff, najstarszą córkę wdowca żyjącego z rodziną w nieodległej od Wetzlar wsi Wahlheim. Lotte troszczy się o siedmioro rodzeństwa. Johann z kolegą odwiedzają dom w Wahlheim. Toczą się rozmowy o literaturze, między innymi o *Emilii Galotti* Lessiga, o trudnościach z dostępem do teatru w okolicach, odbywają się wspólne śpiewy przy klawikordzie. Później następuje przypadkowe – nieprzypadkowe spotkanie młodych na drodze ze wsi do Wetzlar. Podczas spaceru na łące Johann recytuje dziewczynie swój wiersz. Niespodziany deszcz zmusza parę do szukania schronienia w pobliskich ruinach zamkowych. Tam dochodzi do intymnego zbliżenia. Silne opady i mokra trawa zdają się nie być żadną przeszkodą w miłosnych objęciach. Albert Kestner stara się u ojca Lotte o rękę dziewczyny. Małżeństwo z ambitnym i robiącym karierę prawnikiem byłoby najlepszym zabezpieczeniem przyszłości panienki i wsparciem, także zapewne finansowym, dla całej rodziny. Akt miłosny w romantycznych ruinach kończy się przeziębieniem obojga kochanków. Nieśmiałe próby oświadczenia się Albert Kestner podejmuje przy łóżku chorej. Potem szuka u poety i zarazem aplikanta sądowego, z którym zaczął kolegować, pomocy w dobraniu odpowiednich słów, by trafić do serca dziewczyny. A poeta nie wiedząc, że darzą uczuciem tę samą osobę, podsuwa usłużnie stosowne formuły, które okazują się być skuteczne. W Lotte zwycięża rozsądek – oświadczyzny ambitnego i zamożnego radcy sądowego zostają przyjęte. Zaplątanie emocjonalne całej trójki wychodzi na jaw dopiero podczas spotkania zaręczynowego, na które Johann trafia nie mając pojęcia o uroczystości i o zaręczynach. Poeta w trakcie choroby, wiedząc o tym, jak chętnie Lotte zobaczyłaby *Emilię Galotti* na scenie, buduje dla kochanej dziewczyny teatr papierowy ze stosownymi dekoracjami i figurami do sztuki Lessinga. Chcąc zawieźć Lotte podarunek jedzie bez zapowiedzi na wieś i trafia tam na przyjęcie zaręczynowe. Papierowy teatr zostaje w domu Lotte, a Johanna wyproszono z przyjęcia. Zawodu miłosnego nie łagodzi festyn z pokazami cyrkowymi, widowiskiem teatru marionetkowego, alkoholem w nadmiarze, „czarodziejskimi kulami” i wymiotami. Sprawa kończy się pojedynkiem rywali. Obaj nie ponoszą szwanku, ale Johann trafia do aresztu. Pojedynkowanie się jest zabronione. Radcy Kestnerowi areszt zostaje oszczędzony. Nim do strzelania się dojdzie, Johann musi przeżyć samobójstwo kolegi Wilhelma Jerusalema, bez nadziei zakochanego w zamężnej kobiecie. W areszcie Johann pisze powieść o nieszcześliwej miłości i o samobójstwie głównego bohatera. Rękopis utworu przekazuje Lotte, by w ten sposób zademonstrować, iż nie może bez niej żyć. Wobec rozwoju wydarzeń i Johann myśli o dobrowolnym odejściu ze świata. Szczęśliwie przykładanie lufy do skroni kończy się odłożeniem pistoletu. Narzeczona radcy Kestnera nie tylko przed podjęciem decyzji o zamążpójściu obejrzała fragment *Emilii Galotti* na papierowej scenie wykonanej przez Johanna, ale też wysłała rękopis *Cierpień młodego Werthera* bez wiedzy autora do pewnego wydawcy. Odbywa się ślub Lotty z Albertem. Sześć miesięcy później, po opuszczeniu aresztu Johann w towarzystwie ojca wraca do domu, do Frankfurtu. *Cierpienia* zostały wydane i sprzedają się doskonale. Jadąc przez miasto ojciec i syn muszą zatrzymać powóz przed tłumem blokujących drogę miłośników literatury czekających przed księgarnią na kolejną dostawę powieści w listach. Jej autor zostaje rozpoznany przez tłoczące się osoby i otoczony przez domagających się autografów czytelników rozchwytywanego utworu o niespełnionej miłości. Ojciec akceptuje na koniec pisarskie ambicje syna. W zakończeniu filmu pokazana jest informacja o wielu potomkach w rodzinie Kestnera i o jednym jedynym po latach spotkaniu Lotte z Johannem.

D 8.1. Teatr papierowy *avant la lettre*

W książęcym teatrze operowym w Brunszwiku z okazji urodzin księżnej Philippine Charlotte (1716-1801) dano 13 marca 1772 roku prapremierę *Emilii Galotti*, tragedii Gottholda Ephraima Lessinga. Autora na przedstawieniu nie było.²⁶¹ Wytłumaczył się bólem zębów, złą pogodą i pozostał w Wolfenbüttel, gdzie wtedy mieszkał.²⁶² W nocy z 29 na 30 października tego samego roku prawnik Karl Wilhelm Jerusalem (1747-1772) postrzelił się w swoim mieszkaniu w Wetzlar. Spekulowano, jakoby zaangażował się w romans z zamężną kobietą. Zmarł następnego dnia. Był znajomym autora *Emilii Galotti*.²⁶³ W mieszkaniu nieboszczyka zauważono porzucane tu i tam książki oraz jego własne rękopisy, a na pulpicie pod oknem otwarty tom z *Emilią Galotti*. We wrześniu roku 1774, w miesiącu targów książek w Lipsku ukazała się, bez podania nazwiska autora, powieść *Cierpienia młodego Wertera*.²⁶⁴ Jej bohater popełnia samobójstwo.

Po krwi na poręczy krzesła można było wnosić, że dokonał czynu siedząc przy biurku. Potem osunął się [...]. Leżał na wprost okna, bezsilny na plecach, całkowicie ubrany i obuty, w niebieskim fraku i żółtej kamizelce. [...] Wina wypił tylko kieliszek. Na biurku leżała otwarta *Emilia Galotti*.²⁶⁵

„Wiener Zeitung“ z 14 lipca 1781 roku zapowiadała ukazanie się czterech druków – ilustracji miejscowego rytownika i wydawcy Hieronymusa Löschenkohla, arkuszy opatrzonej wspólnym tytułem *Werthers Leiden*.²⁶⁶ Powieść wydana w Lipsku miała wtedy już kilka tłumaczeń na języki obce,²⁶⁷ zaś autor znalazł wśród osób parających się piórem naśladowców. Jeden z obrazków pana Löschenkohla zatytułowany *Werthers Freunde* pokazuje m. in. Wertera z obwiązaną głową, ułożonego na łóżku, modlące się dzieci, dziewczynę z chustką przy czole, przytwierdzoną gwoździem do ściany kartkę z kobiecym portretem sylwetkowym, leżący na podłodze pistolet, przewrócone krzesło obok biurka²⁶⁸ z stojącymi na nim butelką i szklaneczką, z przyborami do pisania, z otwartą na stronie tytułowej książką. Każdy obserwator bez kłopotu mógł i może na tej stronie przeczytać: *Emilia Galotti*. Tragedia Gottholda E. Lessinga wywoływała u jednych widzów teatralnych łzy współczucia, innych skłaniała do śmiechu. Joseph II, cesarz rzymski²⁶⁹ z Wiednia był na przedstawieniu sztuki dwa razy, wyrażał się o niej pochlebnie.

Muszę jednak przyznać [...], że w całym życiu nie śmiałem się tak bardzo na żadnej tragedii. I mogę powiedzieć: że w całym moim życiu na żadnej tragedii nie słyszałem tak wielu śmiechów; czasami w miejscach, w których moim zdaniem powinno się raczej płakać niż śmiać się.²⁷⁰

Grano *Emilię Galotti*, tę „tragedię mieszczańską“ w Brunszwiku po premierze w ciągu roku 1772 jeszcze dziewięć razy. Autor nie oglądał żadnego z tych przedstawień, gdyż niedobrze znosił – jak twierdził – publiczne owacje. Berlińska premiera odbyła się 6 kwietnia 1772. Po niej nastął czas na pierwsze spektakle w Wiedniu, dawane od 4 do 6 lipca. W kolejnych latach następowały reprzyzy, nieraz – jak na Wiedeń przystało – z uwerturą oraz intermezzami muzycznymi Haydna albo innych kompozytorów. W sumie zagrano *Emilię Galotti* w ciągu owego

roku w teatrach niemieckich krajów i w Austrii trzydzieści pięć razy!²⁷¹ Był to niekwestionowany sukces autora. Nasuwają się podobieństwa z sukcesem powieści wydanej dwa lata później w Lipsku.

[Goethe – Z. M.] zdawał sobie sprawę z tego podobieństwa swojego utworu z *Emilią*, zarówno w niektórych zewnętrznych cechach, jak i w ważnej części wewnętrznej treści (emocjonalne zamieszanie i etyczna integralność bohaterów), i chciał złożyć należne podziękowanie Lessingowi, którego uważał za mistrza w dziedzinie techniki [...]. Czy ten rodzaj podziękowania przypadłby Lessingowi do gustu – to już całkiem inna kwestia.²⁷²

Przez następne dziesięciolecia sława obu utworów rosła. W drugiej połowie XIX wieku wydawnictwo Winckelmann & Söhne z Berlina wypuściło na rynek arkusz graficzny z figurami do *Emilii Galotti* przeznaczonymi do gry w teatrze z papieru.²⁷³ W latach osiemdziesiątych tego stulecia Stanisław Wyspiański „deklamował z najwyższym entuzjazmem podczas zbiorowej lektury szkolnej *Emilii Galotti* rolę Hrabiny Orsina“. Koledzy z klasy nazywali go odtąd „hrabiną Orsina“.²⁷⁴ W roku 1892 dano w Wiedniu premierę opery *Werther* Julesa Masseneta (1842-1912). Libretto nie zawierało wzmianki o *Emilii Galotti*. W berlińskim kinie Babylon 14 marca 1958 roku świętowano premierę filmu Martina Hellberga (1905-1999) według *Emilii Galotti*. W stolicy połączonych państw niemieckich 4 października 2010 roku odbyła się premiera filmu *Goethe!*²⁷⁵ Jego główny bohater - Johann (W dalszej części tekstu imię Johann będzie zarezerwowane dla postaci z filmu, imiona Johann Wolfgang zaś dla rzeczywistego Johanna Wolfganga von Goethego), otóż Johann wiedząc o tym, jak chętnie kochana przez niego panna o imieniu Lotte zobaczyłaby *Emilię Galotti* na scenie, co było dla niej „niedostępne gospodarczo“, **buduje dla dziewczyny teatr papierowy ze stosownymi dekoracjami i figurami** do sztuki Lessinga. Tragedia i nazwisko jej autora wspominane są w dialogach filmu parokrotnie. Z pomocą tych zabiegów reżyser Philipp Stölzl i scenarzyści udatnie wplekli „tragedię mieszczańską“ w akcję filmu, tworząc z niej swego rodzaju nić widmową utworu. Tak to z biegiem lat, z biegiem dni *Emilię Galotti* połączono z *Werterem* trwałymi więzami.

W jednej ze scen filmu *Goethe!* pokazywana jest gra, jaką z pomocą teatru papierowego aranżuje postawiona w trudnej sytuacji życiowej Lotte. Inaczej niż w opisanych dotąd realizacjach, **w tym filmie pokazywane są także wybrane etapy tworzenia teatru z papieru!** Majsterkuje przy nim główny bohater, czyli wedle twórców filmu, Johann Wolfgang. Jako dziecko rzeczywisty Goethe bawił się teatrem marionetek sycylijskich. Czyżby reżyser i scenarzyści trafili na jakieś nieznane dotąd zajęcia z młodości poety? Byłoby to odkrycie bardzo znaczące. Niestety! To *licentia poetica* uskrzydliła scenarzystów i reżysera. Mimo to przywiązanie twórców do teatru z papieru zasługuje na uwagę. Kazało im ono, wbrew faktom, wprowadzić epizody z papierową sceną do opowieści o lecie roku 1772, które filmowy Johann, jak i rzeczywisty Johann Wolfgang spędzili w miejscowości o nazwie Wetzlar i w okolicach. Zabawy teatrami papierowymi na dobry ład rozpoczęły się w różnych kręgach towarzyskich około czterdzieści, a nawet pięćdziesiąt lat później. Poniżej wymienione są jedynie niektóre z wielu odmienności w losach poety ze scenariusza i rzeczywistego poety. W filmie poeta asystuje w procesie kryminalnym. W rzeczywistym sądzie w Wetzlar sprawy kryminalne nie były rozpatrywane.

Niedługo po przybyciu do miasta filmowy praktykant z Frankfurtu poznaje w biurze sądu Wilhelma Jerusalema i zaprzyjaźnia się z nim. Rzeczywisty Karl Wilhelm Jerusalem natknął się na Goethego parę lat wcześniej w Lipsku i nie przepadał za kolegą ze studiów. Kanon *Bona nox!* (KV 561), który w filmie Johann śpiewa i gra na klawikordzie ku zachwytowi Lotty i przede wszystkim jej młodszego rodzeństwa został napisany przez Wolfganga Mozarta w roku 1788, a więc szesnaście lat po czasie filmowej akcji. Jeszcze jeden przykład: ku końcowi opowiadanej historii – poeta i praktykant wraca do Frankfurtu jadąc z ojcem powozem. Rzeczywisty Johann Wolfgang we wrześniu roku 1772 bez pożegnania z Charlotte Buff (1753-1828) i z jej narzeczonym wrócił z Wetzlar do miasta rodzinnego na piechotę, odwiedzając nie całkiem po drodze Sophie von La Roche (1730-1807), poznaną na początku roku 1772.²⁷⁶ Madame von La Roche z mężem i rodziną prowadziła otwarty i przyjazny literatom dom pod Ehrenbreitstein.²⁷⁷ Jeden drobiazg całkiem umknął scenarzystom: anonimowość autora w pierwszym wydaniu *Wertera*. W jednej z ostatnich scen filmu czytająca publiczność zgromadzona przed księgarnią we Frankfurcie świętuje powracającego do miasta Johanna.

Portrety
sylwetkowe

W inscenizacji jednego z epizodów filmu *Goethe!*, tego „przesadnie szczegółowego malowidła historycznego” – jak chciał krytyk, reżyser użył środka ukazującego szczególne zainteresowanie Lotte młodym gościem bawiącym w rodzinnym domu panny, środka oddającego dokładnie nie tylko jej fascynację praktykantem z Wetzlar, ale zarazem ukazującego towarzyską zabawę charakterystyczną dla czasu akcji filmu. Lotte szkicuje węglem profil głowy Johanna z pomocą *ad hoc* sporządzonego fotela do utrwalania tego typu ludzkich sylwetek. Reżyser filmu modne zajęcie poety przeniósł na rozczytaną w dramatach pannę z wiejskiego domu. Scenę rysowania sylwetki Johanna inspirowały prawda i zmyślenie. Philipp Stölzl udanie posłużył się wiadomościami z życia Goethego, oraz informacjami zawartymi w *Cierpieniach*. W filmie tworzy dzięki tej wiedzy dwie pełne znaczenia sceny. Wiadomo, że Johann Wolfgang von Goethe podczas studiów w Lipsku uczył się miedziorytnictwa i brał lekcje rysunku.²⁷⁸ Wiadomo, że zafascynowany dziewczyną Johann Wolfgang wyciął w Wetzlar portret Charlotte Buff. Sylwetka rzeczywistej Lotte wisiała nad łóżkiem rzeczywistego Johanna Wolfganga w jego pokoju we Frankfurcie. Po ślubie Charlotte z Johannem Christianem Kestnerem (1741-1800) poeta zdjął jej sylwetkowy obrazek ze ściany. W jego powieściowej fikcji rzecz została skomponowana i odmieniona. Przybrała inny kształt. Wypadki w powieści toczą się dalej, aż Lotte i Albert pobierają się.

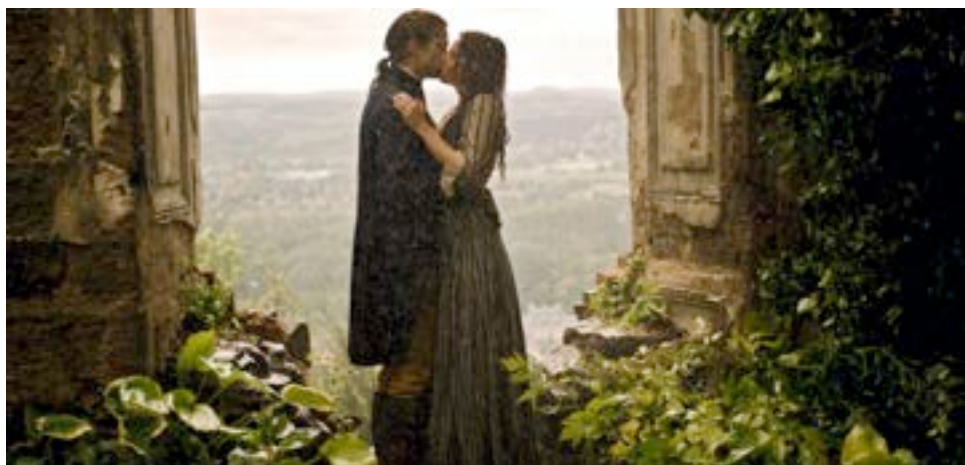
[...] czekałem wiadomości o dniu waszego ślubu i postanowiłem sobie zdjąć tegoż dnia sylwetkę Loty ze ściany i pogrzebać ją wśród innych papierów. Teraz jesteście małżeństwem, a jej portret jeszcze tu wisi! Otóż niech tak zostanie.²⁷⁹

Bohater nie może uwolnić się od obrazu ukochanej. Konflikt wewnętrzny Wertera narasta. Utwór literacki to jedno, życie to drugie. Można przypuścić, iż rzeczywisty Johann Wolfgang miał tego świadomość. Stworzył *Cierpienia młodego Wertera*, problem emocjonalnego napięcia stracił na znaczeniu. Sylwetka mogła zostać zdjęta. Na marginesie: mniemaną identyfikację postaci literackich z ich autorami celnie ujął

Thomas Mann.

To jest stara, dobra historia: Werter zastrzelił się, ale Goethe pozostał przy życiu.²⁸⁰

Bardziej znaczące jest użycie portretu sylwetkowego w epizodzie filmu, w którym Lotte nie mogąc doczekać się wiadomości od Johanna jedzie do miasta i zachodzi do jego pokoju. Nie zastaje młodego człowieka, gdyż on z kolei nie chąc dłużej czekać na list od Lotte postanowił wybrać się konno do niej. Rozmijają się w drodze. Lotte nie może powstrzymać się przed zajrzeniem do pustej izby praktykanta. Otwiera drzwi, wchodzi. Na stole dkrywa kilka nie wysłanych, a skierowanych do niej listów i „wśród innych papierów” sylwetkę własnej głowy wyciętą umiejętnie, choć z pamięci. Rzut oka panny na sylwetkę potwierdza znaną już widzom informację, że Lotte nie jest Johannowi obojętną, że być może nawet darzy on ją uczuciem, co zresztą potwierdzi następny epizod, w którym młodzi spotykają się na drodze pośród łąk i dochodzi do słów i działań, do których w takich okolicznościach dojść powinno, a nawet, zwłaszcza w filmie dla pokolenia SMS, dojść musi (fot. 225).



225. {Goethe!: MIRIAM STEIN JAKO LOTTE I ALEXANDER FEHLING JAKO JOHANN}

Intymne zbliżenie w ruinach umiejscowionych w morzu łąk kończy się przeziębieniem obojga kochanków. Wprawdzie deszcz i mokra trawa zdawały się nie być żadną przeszkodą w miłosnych objęciach, ale rozpaleni nie tylko emocjami, bo i gorączką Lotte, jak i Johann muszą spędzić kilka dni w łóżkach. Tak oto w kolejnej scenie poeta – aspirant leży z przeziębieniem w pościeli. Nie jest wszak do tego stopnia cierpiący, by nie móc szkicować piórkiem na karcie papieru (kolejnej zapewne) figury do teatru papierowego. Na tej samej karcie widać naszkicowane już przecięcie do dekoracji teatrzyku. Reżyser przeniósł do filmu informację z biografii poety. Johann Wolfgang von Goethe sprawnie rysował. Sądząc po dokładności, z jaką gorączkujący kochanek oddaje się rysowaniu piórkiem figury można wnosić, że wykonuje taką pracę nie po raz pierwszy. Zabieg inscenizacyjny reżysera ukazujący Johanna w tym epizodzie, a także w dwóch innych, podczas majsterkowania przy teatrze z papieru i sprawność z jaką młody człowiek radzi sobie przy tym, pozwalają wnosić, że Johann musiał nabyć sporej rutyny podczas zajmowania się podobną zabawą we wcześniejszym czasie, będącym prehistorią filmowej opowieści. Do naszych dni nie znaleziono informacji o zainteresowaniu rzeczywistego Johanna Wolfganga teatrem papierowym.

Aliści z narracji filmowej wynika jasno, że teatr ów jest pasją głównego bohatera „szczegółowego malowidła historycznego”. Świadczy o tym nie tylko **łatwość rysowania figur** do tragedii Lessinga, ale też **umiejętności** filmowego Johanna **okazane przy konstruowaniu sceny, przy technicznych rozwiązaniach unoszenia i opadania kurtyny teatrzyku, przy robieniu kartonowych szyn do poruszania figur**, nawet przy oświetlaniu sceny teatrzyku świecami, choć to ostatnie działanie nie wymagało jakichś wcześniejszych prób. Ze świecami w czasie, w którym toczy się akcja filmu, umiano obchodzić się doskonale. Wszystkie pozostałe natomiast czynności i działania **wskazują właśnie na spore doświadczenie w zabawach teatrem papierowym** wielbiciela filmowej Lotte. W obrazie brak wskazań na temat tego, czy Johann bawił się podobną scenką w chłopięcych latach, czy też poznał ją niedawnymi czasy. A być może rozwijał swoje upodobanie bawiąc się teatrem z papieru od dziecięcych lat aż do dojrzałości, aż do czasu, gdy pokochał Lotte?

Oglądany jako „bryk” z pewnego okresu życia poety dla niezbyt pilnych gimnazjalistów film mógłby przysporzyć uczniom kłopotów.

Przy tym nie idzie o szczegóły, jednak czy film z Goethem, w którym to obrazie ani jeden z przewodnich elementów akcji nie zgadza się z dobrze znaną historyczną rzeczywistością jest jeszcze filmem o Goethem?²⁸¹

Od tego retorycznego pytania rozpoczął swą recenzję autor „Süddeutscher Zeitung”.²⁸² Na dobry ład najprościej byłoby przyjąć, iż film opowiada o romansowych przygodach „jakiegoś” początkującego literata i pewnej dość swobodnej w obyczajach panienci, – ściśle wedle mody oświeconego stulecia – która to panna ma problem z rozstrzygnięciem między zgodą na małżeństwo z rozsądku, a uczuciem do wstępującego poety. Rzecz w tym, iż tak przedstawiony temat filmu, bez nazwiska: Goethe nie wzbudziłby należytego zainteresowania publiczności. Autorzy podparli się w swej historii wielkim artystą wprowadzając jego nazwisko do tytułu filmu i zaopatrując je nawet w wykrzyknik, by nie było wątpliwości, iż temat jest ważny. W *Godzinie wilka* nazwiska wybranych bohaterów (archiwariusz Lindhorst, kurator Heerbrand) są jedynie nawiązaniem do postaci z utworów E. T. E. Hoffmanna, są wyrazem dość odległych powiązań literackich, przywiązań do określonych motywów znamienych dla epoki, to bohaterowie filmu *Goethe!* noszą imiona i nazwiska rzeczywistych osób obecnych w określonym czasie życia poety z Frankfurtu, ale de facto są zapożyczeniami dla postaci z autorskich fantazji, dla figur filmowych. Krytyk z Monachium gotów był zapomnieć o wielu nieścisłościach, jeśli idzie o biografię Goethego, dla jednego pomysłu reżysera.

Biopic

(biografia filmowa) odtwarza życie jakiejś przeważnie znanej osobistości, bądź ważne fragmenty życia takiej osoby, żyjącej lub takiej, która już odeszła ze świata. Zwykle są to biografie polityków i artystów. Przy czym w filmie takim mniej idzie o dokładność faktograficzną niż o włączenie ważnych punktów konfliktowych w przedstawianą akcję. W często fikcyjnie modelowanych kluczowych scenach działania osoby przedstawianej są symbolicznie przesadzone.

I nie jest tak, że od takiego przedsięwzięcia musi się wymagać literalnej wierności. [...] wolno także znane wyostrzać i przekładać, dlaczego nie. Stözlowi udało się dobrze jedno jedyne takie przełożenie: Lotte jest zadurzona w dramacie Lessinga "Emilia Galotti", sztuce, w której dziewczynie grozi nieudane życie. Podczas gdy Kestner (przekonująco mało *sexy*: Moritz Bleibtreu) niezgrabnie stara się o względy Lotte pożyczoną od Goethego formułą miłosną, Goethe majsterkuje dla niej teatr papierowy z figurkami "Emilii". I w tym „przedmiocie – symbolu“ stapia się wszystko możliwe: pasja teatralna epoki Sturm und Drang, zgoła teatralne posłannictwo Goethego, jego późniejsza rola jako dyrektora teatru. Ten pomysł ma coś magicznego.²⁸³

Philipp Stözl, jak większość reżyserów omawianych tu filmów, pracował również dla teatru, głównie operowego. Początkowo zajmował się scenografią. **Teatr papierowy, scenografia, opera – te trzy sposoby manifestowania się artystycznych ambicji dobrze współgrają ze sobą.** Dlatego pomysł, by poeta budował teatrzyk dla ukochanej, choć anachroniczny, wydaje się w tej realizacji zrozumiałym. Widoczne jest też przywiązanie do teatru w innym epizodzie. W filmie *Fanny i Aleksander* reżyser prócz teatru z papieru przedstawił fragment widowiska o Narodzeniu Pańskim odgrywanego w teatrze miejskim. Reżyser filmu *Goethe!* prócz epizodów z teatrem papierowym pokazał fragment jarmarcznego spektaklu marionetkowego o Doktorze Fauście.

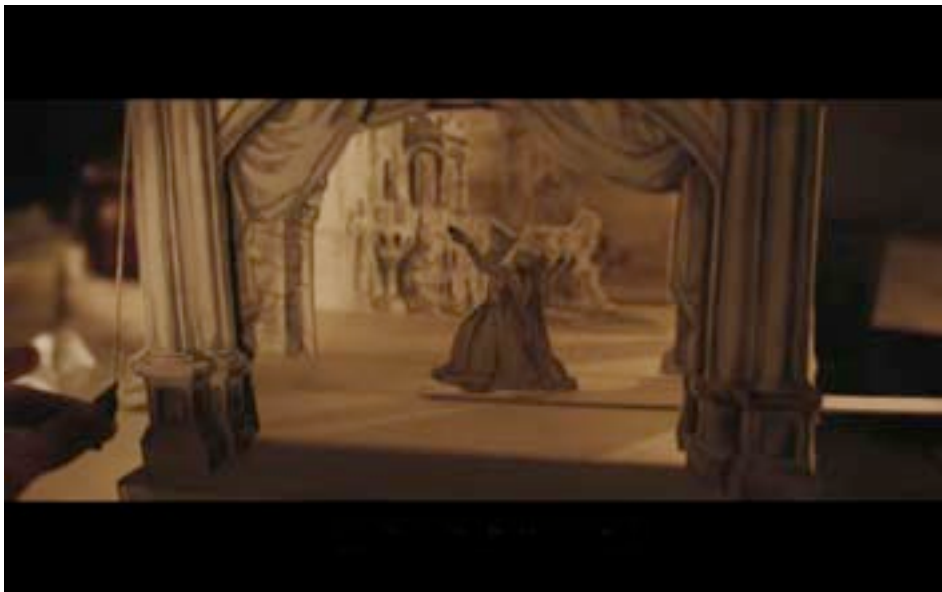
[...] w połowie XVIII wieku teatr marionetkowy jest zarówno wśród ludu, jak i pośród szlachty tak popularny, że należy do stałego inwentarza pałaców książęcych, oficerów i domów mieszczańskich.²⁸⁴

Johann Wolfgang von Goethe, jak na syna swego czasu przystało, był zwolennikiem i miłośnikiem teatru lalek. Znamcy utrzymują, że jego *Faust* powstał nie bez wpływu na dramat tej właśnie formy teatralnej.²⁸⁵ Twórcy filmu w epizodzie jarmarcznego widowiska nawiązują w sposób dyskretny do zamiłowań teatralnych poety. Chce się wierzyć, że te filiacje nie pozostają tajemnicą przynajmniej dla niektórych przedstawicieli „pokolenia SMS“ oglądających film.

Werter tłumaczy *Pieśni Osjana* i odczytuje je ukochanej. W filmie Johann majsterkuje dla Lotte przy scenie – modelu z kartonu. W jednym z kolejnych epizodów filmu gotowy już **papierowy teatr otoczony po obu stronach świecznikami z płonącymi świecami stoi na stole.**²⁸⁶ Johann demonstrowuje zabawkę Wilhelmowi. Komplement kolegi i ogólniej rzecz biorąc, jego reakcja na miniaturowy teatr mogą wskazywać na zamysł reżyserski mający przekonać widzów: takie oto teatralne zabawki spotykało się w wielu domach owego czasu. Wszelako w latach siedemdziesiątych XVIII wieku nie były one jeszcze znane.

Portal sceniczny teatrzyku Johanna zdobią naszkicowane po obu bokach podwójne kolumny na postumentach. Zwieńcza go tympanon, na końcach którego stoją amfory. Całość cieniowanego portalu utrzymana jest w tonacjach beżów, także samo kurtyna (tzw. chmurowa) i płaszcz Arlekina. Wydaje się, że portal i konstrukcja sceny wykonane są w całości ze stabilnego kartonu. Sznurek do podnoszenia kurtyny znajduje się za portalem po jego lewej stronie. Kurtyna zasłania otwór sceniczny.

Johann prosi Wilhelma o podniesienie zasłony. Kurtyna „chmurowa“ podczas unoszenia marszczy się, co na wielkich scenach nie jest problemem. Inaczej rzecz się ma w teatrze z kartonu. Przy opracowaniu



226. { Goethe!: TEATR PAPIEROWY JOHANNA Z UNIESIONĄ KURTYNĄ }

kurtyny papierowej zwracają uwagę specjalne umiejętności jej konstruktora, czyli właśnie Johanna, a po prawdzie scenografa filmu albo reżysera, który sam – jak wspomniano – był wcześniej dekoratorem teatralnym. Ponieważ kurtyna zrobiona jest z papieru, a nie z materiału, nie może ona marszczyć się przy unoszeniu. Konstruktor teatryku wymyślił mechanizm, dzięki któremu kurtyna unosi się w kilku etapach, w ten sposób zaznaczając „marszczenie się“ tego typu zasłony. Składa się ona z pięciu warstw. Przy unoszeniu kolejne warstwy chowają się za jeszcze zwisającymi, aż całość kurtyny zniknie za portalem, który obramowuje płaszcz Arlekina. Umiejętność zrobienia tego mechanizmu świadczy o profesjonalizmie miłośnika (scenografa?, reżysera?, bohatera filmu?). Na otwartą scenę w dekorację składającą się z dwóch przecięć i prospektu Johann wprowadza figurę (prawą) Emilii przeznaczoną do ostatniego aktu tragedii (fot. 226). Figura przytwierdzona jest do paska kartonu służącego jako prowadnica figur. W trakcie rozmowy z Wilhelmem o jego planach ucieczki z kochanką z Wetzlar Johann przykleja figurę ojca Emilii do paska – prowadnicy. Na tym drugi epizod z teatrem papierowym w filmie o „grabarzu ducha niemieckiego“ kończy się.

W kolejnej scenie, w której pojawia się teatr, jest on pakowany do pudełka, by prezent można było bez kłopotu przetransportować jadąc konno.²⁸⁷ Trzeba wierzyć, że pudełko zostało wymoszczone jakimiś szmatkami albo sianem, bo inaczej delikatna konstrukcja sceny mogłaby ulec zniszczeniu podczas galopu. Z dalszego biegu akcji wynika, iż zabawka podczas podróży konnej Johanna nie doznała uszczerbku. Przybywa on z podarunkiem do domu Lotte w mało odpowiednim momencie – podczas świątowania jej zaręczyn z Albertem Kestnerem. Narzeczony szybko pojmuje, co łączy praktykanta Johanna z Lotte i tak oto **teatr papierowy** przywieziony dziewczynie, przypadkowo niejako, **wypełnia istotną funkcję w rozwoju akcji**, ujawnia mianowicie konflikt

między narzeczonym a kochankiem, konflikt zakończony pojedynkiem. Trzeba dodać, że pojedynek ten jako zabieg dramaturgiczny właściwie nie dostarcza odpowiedniej porcji napięcia w przebiegu filmowej akcji, zwłaszcza jeśli pamiętać o zamiarze reżysera: o chęci przekonania widzów, że filmowy Johann to rzeczywisty Johann Wolfgang. Każdy gimnazjalista w niemieckich krajach wie, iż Johann Wolfgang nie zginął w pojedynku; prawie każdy student germanistyki wie, że autor *Fausta* nigdy nie pojedynkował się, a prawie każdy arystokrata między Renem i Odrą wie, że pan Goethe, jako mieszczanin, nie miał „zdolności honorowej”. Tak to napięcie ze sceny pojedynku wyparowuje. Wracając zaś do sceny świętowania zaręczyn – trzeba wskazać na małe potknięcie reżysera. W jednym z ujęć konkurenci stoją obok siebie pośród innych osób, Johann trzyma obwiązane pudełko zawierające teatr do odgrywania *Emilii Galotti*. Albert pyta: czy to może prezent? Tak, a nie – odpowiada Johann – teatr papierowy, *Emilia Galotti*.²⁸⁸ Wszyscy uczestnicy sceny zdają się wiedzieć, coż to takiego jest, ten teatr z papieru. Reżyser zpomniał, że pojęcie „teatr papierowy” powstało w latach sześćdziesiątych XX wieku. Dwieście lat wcześniej było nieznane.²⁸⁹

Po raz kolejny funkcja dramaturgiczna teatru papierowego pokazuje się w ostatnim epizodzie, w którym on „występuje”.²⁹⁰ Lotte siedzi przed papierową sceną ustawioną na stole. **Za teatrykiem i po bokach płoną zamocowane w lichtarzach świece, dając rozproszone oświetlenie miniaturowej scenicznej przestrzeni.** Widać, jak młoda narzeczona wprowadza z lewej strony na scenę figurę ojca Emilii. Po czym widać wsuwaną z prawej główną bohaterkę tragedii mieszczańskiej „złamanej nieszczęściem”. Do nie tyle bawiącej się papierową sceną, co rozmyślającej przy niej o swym losie Lotte zbliża się ojciec. Tak reżyser umieszcza w opowieści dwie pary córka – ojciec: jedną z krwi i kości, drugą z papieru, przy czym obie są jedynie cieniami migającymi na ekranie. Papa Buff dopytuje się o sceniczną grę, którą zajmuje się Lotte. Ta objaśnia, że oto Emilia prosi rodziciela o skrócenie życia, gdyż nie chce należeć do natarczywego mężczyzny. Lotte mówi o zmarnowanym życiu bohaterki Lessinga myśląc o sobie samej. Wie, że po prawdzie nie może wybierać między Albertem i Johannem. Praktykant sądowy bez ugruntowanej pozycji nie był dla panny z porządnego domu, nawet w oświeconym stuleciu, kandydatem na męża. Wie ona również, że musi opiekować się rodzeństwem, a kiedyś i starym ojcem. Albert nie ma więc alternatywy. Zostanie mężem Lotte. Dziewczyna z pomocą krótkiej sceny pokazanej w teatrze papierowym próbuje wprawdzie zwrócić uwagę ojca na potrzeby własnego serca, ale po prawdzie rodziciel wcale nie musi jej przekonywać do wzięcia rozsądnego sędziego za męża. Lotta, nawet jeśli jeszcze nie podjęła decyzji, to wkrótce to zrobi. Próbuje jedynie odegrać dramat rozdartego serca nie na wielkiej scenie wprawdzie, bo do tego brak środków i możliwości, wszak choć w miniaturowej, w któciutkim epizodzie na scenie z papieru. Papa Buff rozumie dobrze rozterki córki, ale nie musi odnosić się do nich bezpośrednio. Córka jej zranione serce przedstawia z pomocą dramy oświeconego poety i teatru-modelu. W całej rozmowie ojca z dzieckiem oboje posługują się „tłumaczem” – teatrem z papieru.

PRZYPISY CZĘŚĆ D.1., D.2., D.3., D.4., D.5., D.6., D.7., D.8.

¹ *Le Printemps, 1482 Sandro Botticelli* (Francja 2015); cykl: Les petits secrets des grands tableaux; Une collection proposée par Elisabeth Couturier; Adaptée par Yves Nilly; Recontée par Clémentine Célarié; produkcja: Arte France, Le Poissons Volantes, RMN – Grand Palais, Réseau Canopé; Une coproduction: Les Poissons Volantes, Sophie Goupil, Arte France – unité Arts et spectacles: Emelie de Jong; Responsable des documentaires et magazines: Ali Delici; Chargé de programmes: Daniel Khamdamov; Administrateur: Pierre de Vault; Cargée de post-production: Stéphanie Lanois; RMN – Grand Palais – Département audiovisuel et multimédia: Virgine D'Allens; Productions et éditions audiovisuelles: Mireille Guillaume; Coordination et relations commerciales: Nathalie Gillart, Réseau Canopé; Directeur général: Jean-Marc Meriaux; Suivi de project: Estelle Béline; Coordination technique: Xavier Achard; En partenariat avec AKG et Bridgeman; Avec le soutien du Centre National de la Cinématographie et de l'image animée et nouvelles technologies en production; czas trwania: 25:59 min.; dystrybucja: Distribution international: ARTE France; producent: produit par Sophie Goupil; reżyseria: Un film de Clément Cogitore; Texte écrit par Elisabeth Couturier; Adapté par Yves Nilly; Raconté par Clémentine Célarié; Musique originale: Francisco Alvarado; Conseillère scientifique: Isabelle Majorel, conférencière des Musées Nationaux; Chef monteur et superviseur effets visuels: Erwann Chabot; Compositing et effets spéciaux: Jeff Azzopardi, Sandrine Belmont; Effets spéciaux 3D: Olivier Marci; Infographie: Olivier Hugue, Çağdas Kahrman, Iris Yassur; Générique début: Tugdual Birotheau; Musique: Maud Lubeck; Montage son: Simon Apostolou; Assistant monteur: Florian Kerjouan; Documentaliste: Cécile Niderman; Historienne: Amélie Sabatier; Ingénieur son: Stéphane Larrat; Mixage: Marie-Odile Dupont; Étalonnage: François Lavignotte; Administrateur: Sylvain David; Chargée de production: Saskia Nilly; Stagiaires de production: Elisa Davoli, Lea Rege; Iconographies: RMN – Grand Palais, Agence Photo Marie-Hélène Leclerc; Chargée droits image: Florence Hemici, documentaliste; Agence Photographique La Collection / AKG Images / Bridgeman Images / Collection Kharbine Tapabor / Getty Images / Leemage / Roger Viollet / Yale University Art Gallery; Musiques additionnelles avec l'aimable autorisation de Universal Publishing Production Music France.

² *L'astronome, 1668 Johannes Vermeer* (Francja 2017); cykl: Les petits secrets des grands tableaux; Une collection proposée par Elisabeth Couturier; produkcja: Arte France, Le Poissons Volantes, RMN – Grand Palais, Réseau Canopé; Une collection proposée par Elisabeth Couturier; Koproducenci: (1) Les Poissons Volantes, Sophie Goupil; (2) Arte France – unité Arts et spectacles: Emelie de Jong; Responsable des documentaires et magazines: Ali Delici; Chargé de programmes: Daniel Khamdamov; Administrateur: Pierre de Vault; Chargée de post production Stéphanie Lanois; (3) RMN – Grand Palais, département audiovisuel et multimédia: Virgine d'Allens; productions et éditions audiovisuelles: Mireille Guillaume; coordinations commerciales: Nathalie Gillart; (4) Réseau Canopé, Directeur général: Jean-Marc Meriaux; Direction de l'Édition Transmedia: Béatrice Boury, Jérôme Lecanu, Coordination technique: Xavier Achard; En partenariat avec AKG et Bridgeman; Avec le soutien du Centre National de la Cinématographie et de l'image animée et nouvelles technologies en production; de la PROCIREP – société des producteurs et de l'Angoa; czas trwania: 26:14 min.; dystrybucja: Distribution international: ARTE France; producent: produit par Sophie Goupil; Un film de Carlos Franklin; Récit écrit par Franck Thomas; Rédaction des thématiques par Elisabeth Couturier; Raconté par Clémentine Célarié; Musique originale Francisco Alvarado; Conseillère scientifique Stéphanie Elhouti Cabanne, conférencière des musées nationaux; Chef monteur et superviseur effets visuels Erwann Chabot; Compositing et effets spéciaux Sandrine Belmont, Etienne Boguet; Effets spéciaux 3D Nathalie Champagne; Infographie Aurore Brunet, Çağdas Karhsiman; Générique début Tugdual Birotheau, musique Maud Lübeck; Montage son Simon Apostolou; Assistent monteur Florian Kerjouan; Documentaliste Cécile Niderman; Historienne Veronica Del Re; Ingénieur son Stéphane Larrat; Mixage Marie-Odile Dupont; Étalonnage François Lavignotte; Administrateur Sylvain David; Chargé de production Saskia Nilly; Assistente de production Léa Rege; Iconographies RMN Grand Palais, agence photo, chargée droits image Marie-Hélène Leclerc, documentaliste Florence Hemici, Adoc Photos / AKG Images / Agence photographique LA COLLECTION Bibliothèque Nationale de France / Bridgeman Images collection Kharbine Tapabor / Getty Images Leemage / Roger Viollet; Musiques additionnelles Fabian Bourdier, avec l'aimable autorisation de Universal Publishing Production Music France;

³ Animowany ruch fal w filmie *L'astronome, 1668 Johannes Vermeer*, ruch utrwalony wcześniej przez malarzy niderlandzkich na płótnie jest bogatszy w wyrazie, niż ruch fal w inscenizacjach teatru papierowego, jak na przykład było to możliwe przy posługiwaniu się falami wydrukowanymi na przykład przez J.F. Schreiber Verlag z Esslingen. Jednakże efekt iluzyjny osiągnięty został tak w jednym, jak i w drugim wypadku. Na arkuszu graficznym wydawnictwa Schreibera ukazane są trzy fale, które odpowiednio animowane oddawały ruch wody. Fale wydrukowane na jednym arkuszu z portalem scenicznym (Proszenium 401/402 Alte Serie klein, druk od roku 1878, por. Pflüger, Kurt / Herbst, Helmut: *Schreibers Kindertheater*, Verlag Renate Raecke Pinneberg, 1986, s. 35 i 204.).

⁴ *Żółta łódź podwodna* (Wielka Brytania, 1968), produkcja: Apple Corps, King Features Production, TVC London; oryginalny pomysł: Lee Minoff,; reżyseria: George Dunning; Art Director: Heinz Edelmann; kierownictwo muzyczne: George Martin; reżyserzy animacji: Jack Stokes i Robert Balsler; Production Supervisor: John Coates; wytworzono w: The Studio of TVC London; Premiera filmu *Żółta łódź podwodna* odbyła się 17 lipca 1968 roku w Londynie.

⁵ The Beatles: *Eleanor Rigby*, w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka, „Nurt”, 1973, nr 5. Cyt za: Bugajski, Leszek: *Zapiski z epoki Beatlesów*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1982, s. 114.

⁶ *Todo sobre mi madre* (Hiszpania 1999), produkcja: El Deseo S.A., Renn Produktions, France 2 Cinéma.

⁷ Gra ją w filmie Marisa Paredes.

⁸ *The Imaginarium of Doctor Parnassus* (Wielka Brytania, Kanada 2009). film Terry'ego Gilliana opowiada o człowieku, który zawarł pakt z diabłem, ale chce go przechrzyć.

⁹ *Jesus liebt mich* (Niemcy 2012), produkcja: UFA Cinema i ZDF; dystrybucja: Warner Bros. Pictures Germany.

¹⁰ Broszura (wcześniej w posiadaniu autora, obecnie w Muzeum Etnograficznym w Warszawie) ma wymiary 21,7 cm x 17,5 cm.

¹¹ Joseph Arthur Rank (1888-1972) zajmował się współfinansowaniem i rozpowszechnianiem filmów.

¹² Por. Spoto, Donald: *Sir Laurence Olivier Eine Biographie*, Wilhelm Heyne Verlag, München 1992, s. 239.

¹³ Firma została założona w roku 1946 i poświadczala, że jej właściciele mieli zdolności także w kwestiach finansowych. Por.: Gabel, Gernot / Gabel-Jahns, Gisela: *Laurence Olivier (1907 – 1989) Schauspieler – Regisseur – Intendant*, Kleine Schriften der Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, Köln 2007, s. 28.

¹⁴ Portal wraz z muzykami w „kanale orkiestrowym” drukowany był przez Benjamin Pollock Ltd. od roku 1946. Benjamin Pollock (1856-1937) był jednym z wydawców teatrów z papieru w Wielkiej Brytanii. Wydawnictwo i sklep założone przez niego działały do wczesnych lat 50-tych XX wieku.

¹⁵ This book is not only a unique record of one of the greatest films of modern times, but it has also been specially designed so that the scenery and characters can, if desired, be mounted and displayed upon the stage of a Model Theatre. Each scene may be represented by a tableau of characters, according to the directions given in the text. The size of the scenery has been adjusted to fit into Benjamin Pollock's Miniature Theatres, and so to enable adults and children to reenact this famous story in their own homes. Many film-goers, and lovers of Shakespeare, however, will find this book a delightful record of the film, and an introduction to the complete play, even if it is never actually performed upon the stage of a model theatre. *Hamlet, Presented by Laurence Olivier, Reproduced from the J. Arthur Rank Enterprise*, Scenes from the film, With original set designs by Roger Furse, Published by Benjamin Pollock Limited, London 1948, s. 2 okładki.

¹⁶ Przy omawianiu figur z broszury towarzyszącej filmowi Laurence'a Oliviera przedstawione będą dla porównania figury używane do spektakli *Hamleta* na kartonowych scenach z wydawnictwa Matthäusa Trentsensky'ego (z lat 50-tych XIX wieku) i berlińskiego wydawnictwa Winckelmann & Söhne (z lat 90-tych XIX wieku). Polski tekst „skrót” *Hamleta*, przeznaczonego do zabaw teatrem papierowym wydał w Krakowie przywołany już w tej pracy Józef Bendorff (1822-1876), intrologator, drukarz, księgarz, nakładca, w roku 1865 jako 8 tom tzw. Biblioteczki Bendorffa: *Hamlet*, tragedia w 3 aktach z Szyllera, w 16ce, s. 30. Autorem tekstu „z Szyllera” był Jan Kanty Turski (1833-1870). Arkusze z figurami do *Hamleta* wydano także w: Joseph Scholz Verlag (Moguncja, Nr. 263, wydawnictwo działało od roku 1830), Lithografie-Anstalt Oehmigke & Riemschneider (Neuruppin, Nr. 2528; egzemplarz w Museum Europäischer Kulturen w Berlinie, Ident.-Nr. D (33 C 4989) 660/1990; wydawnictwo działało od roku 1840), Verlag G. N. Renner & Co (Norymberga, Nr. 821, wydawnictwo działało od ok. roku 1840), Verlag Winckelmann & Söhne (Berlin, Nr. 187, wydawnictwo działało od roku 1830), Verlag Eduard Stange (Berlin, Nr. 66, wydawnictwo działało od ok. roku 1860).

¹⁷ In seiner außerordentlichen Verfilmung hat sich Laurence Olivier der klassischen englischen Auffassung angeschlossen, nur so konnte er es verantworten, die Schlusszene mit Fortinbras wegzulassen. [...] wir zögern nicht, diesen Film eines der größten Ereignisse der Kinematographie seit langem zu nennen. Das ist kein verfilmtes Theater mehr (wie etwa die ersten deutschen Shakespeare-Filme). Alle filmischen Aussagemöglichkeiten werden großartig eingesetzt: auf eine unheimlich geschmeidige Kameraführung und die einzigartige Führung der Darsteller sei besonders hingewiesen. Wiederum - wie schon im ersten Shakespeare-Film Oliviers, in Heinrich V. - stilisiert der Regisseur, aber nur so weit (im Gegensatz zu den Deutschen), daß nicht das Pathetische aufkommt. Die Marksteine der Hamlet-Aufführung sind immer die Geistszene und die Totengräberszene) beide sind im Film ungeheuer dicht und intensiv, ohne Mittel des Bluffs zu benutzen, überall waltet ein auserlesener künstlerischer Geschmack. Autor: Z.; Quellenangabe: Eintrag "Hamlet (1948)" in Munzinger Online/Film - Kritiken aus dem film-dienst, URL: <http://www.munzinger.de/document/10000000389> (dostęp z: Verbund öffentlicher Bibliotheken Berlin 2013-03-08).

¹⁸ Sir Michael Redgrave w rozmowie z Loganem Gourlay'em, [w:] *Olivier*, opr. Logan Gourlay, przeł. Irena Tarłowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977, s. 58. Tradycje aktorskie w rodzinie podtrzymuje Vanessa Redgrave (córka).

¹⁹ Obsada umieszczona w broszurze obejmuje postacie i aktorów, których figury wydrukowane zostały w książeczce i przedstawia się następująco: Laurence Olivier (Hamlet), Basil Sydney (The King), Eileen Herlie (The Queen), Jean Simmons (Ophelia), Felix Aylmer (Polonius), Terence Morgan (Laertes), Norman Woodland (Horatio), Peter Cushing (Osric), Esmond Knight (Sentry), Stanley Holloway (Gravedigger).

²⁰ Małżeństwo Laurence'a Oliviera z Jill Esmond (1908-1990) trwało dziesięć lat (1930-1940). Ich syn, Tarquin, przyszedł na świat w roku 1936.

²¹ Wie Noël Coward später in seinem Tagebuch notierte, war „Jill überraschenderweise eine ganz wunderbare Mutter für mein Patenkind Tarquin, und er betet sie aus ganzem Herzen an. Larry kommt da als Vaterfigur nicht ganz so gut weg“. Spoto, Donald: *Sir Laurence Olivier Eine Biographie*, Wilhelm Heyne Verlag, München 1992, s. 127. Noël Coward (1899 – 1973) był kompozytorem, dramaturgiem i aktorem, a prywatnie przyjacielem Laurence'a Oliviera.

²² A synopsis of the plot arranged in 14 scenes.

²³ If the play is presented upon a Model Theatre it is suggested, that the following story should be read aloud, the curtain being raised to reveal the various tableaux.

²⁴ Horatio speaks to it but, as it is about to answer, a cock crowns, and the Ghost vanishes. *Hamlet, Presented by Laurence Olivier...*, op. cit., s. 2 (nienumerowana).

²⁵ Por. W. Röhler, Walter: *Große Liebe zu kleinen Theatern, Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des Papiertheaters*, Marion von Schröder Verlag, Hamburg 1963,

s. XIV. Także na dużych scenach zwłaszcza w XIX wieku ukazywanie się duchów było chętnie widziane. Reżyserzy i technicy dbali o wiarygodność (czytaj: iluzję) zaświatowych zjawisk. Ciekawie pisał o tym m. in. Piotr Mitzner. Por. P. Mitzner, Piotr: *Teatr światła i cienia*, PIW, Warszawa 1987, s. 122-30. Scholz Verlag Mainz założony został przez Josepha Scholza jako firma przysposabiająca gęsie pióra do pisania. Sukcesy w druku grafiki popularnej i teatrów papierowych Scholz Verlag Mainz odnosił pod kierunkiem Christiana Scholza począwszy od lat 40. XIX wieku.

²⁶ Miejsce to jest zaznaczone jako: Einlage zum Herausnehmen bei Geistererscheinungen.

²⁷ Na inaugurację Teatro Olimpico w Vicenzy Angelo Ingegneri przygotował inscenizację *Króla Edypa* Sofoklesa pokazaną 3 III 1585.

²⁸ Ingegneri, Angelo: *Rozprawa o poezji dramatycznej i o sposobach wystawiania sztuk*, przeł. Halina Kralowa, [w:] Lewański, Julian: *Teatr polskiego renesansu, Antologia*, opr. J. Lewański, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988, s. 228-229.

²⁹ Zapewne z racji tego, iż Duch Ojca przybywa z zaświatów, utrzymana w szarościach figura poprzedniego Króla wydrukowana została nie z pozostałymi osóbkami w środku książeczki, a na stronie z pierwszym przecięciem, czyli s. 5 (nienumerowanej).

³⁰ They decide to tell all this to young Hamlet, the son of the late King. *Hamlet, Presented by Laurence Olivier...*, op. cit., s. 2 (nienumerowana).

³¹ Opuścić kurtynę.

³² Tu następuje mały przyczynek do wierności duchowi i literze oraz na temat pamięci ludzkiej.

Olivier przedsięwziął kilka zmian w sztuce Shakespeare'a; niektóre sceny są przedstawione, inne skreślone, monolog jest częściowo zamieniony w dialogi, relacja jednej postaci przekształcona została w komentarz padający z off (śmierć Ofelii!). W niektórych miejscach angielszczyzna Shakespeare'a została uwspółcześniona. Überhaupt hat Olivier mit Shakespeares Stück einige Änderungen vorgenommen; einige Szenen sind umgestellt, andere weggelassen, Monologe sind teilweise in Dialoge aufgeteilt, der Bericht einer Gestalt ist zur unsichtbaren Begleitstimme umgestaltet (Tod Ophelias!). Auch wurde an einigen Stellen das Shakespeare-Englisch etwas modernisiert. Autor: Z.; Quellenangabe: Eintrag "Hamlet (1948)" in Munzinger Online/Film - Kritiken aus dem film-dienst, URL: <http://www.munzinger.de/document/10000000389> (dostęp z: Verbund öffentlicher Bibliotheken Berlin 2013-03-08)]

Robota była dobrze wykonana, a cięcia niezauważalne. Jeszcze po latach krytyk i felietonista chwalił szacunek reżysera dla tekstu.

Gdy Laurence Olivier postanowił Hamleta przekazać szerokim masom, uczynił to w filmie z całą skromnością, powagą i poszanowaniem tekstu. Stonimski, Antoni: *Drabina*, w: Stonimski, Antoni: *Obecność, felietony 1971-1972*, Czytelnik, Warszawa 1973, s. 190.

³³ *Hamlet, Presented by Laurence Olivier...*, op. cit., s. 2-4, 25-26 (nienumerowane).

³⁴ Ibidem, s. 5-24 (nienumerowane).

³⁵ *Hamlet* (Wielka Brytania 1947/1948); czas projekcji: 150 minut; produkcja: Two Cities; dystrybucja: J. Arthur Rank Enterprise; producent: Laurence Olivier; asystent producenta: Anthony Bushell; współpraca produkcyjna: Reginald Beck; kierownik produkcji: John Gossage; fotosy: Desmond Dickinson; reżyseria: Laurence Olivier; asystent reżysera: Peter Bolton; scenariusz: Alan Dent; script: Elizabeth Everson; zdjęcia: Desmond Dickinson; operator kamery: Ray Sturgess; efekty specjalne: Paul Sheriff, Henry Harris, Jack Whitehead; montaż: Helga Cranston; montaż dźwięku: Harry Miller; muzyka: William Walton, The Philharmonia Orchestra, dyrygent: Muir Mathieson; pantomina: David Paltenghi; pojedynek: Dennis Loraine; scenografia: Roger F. Furse (Designer), Carmen Dillon (Art Director); make-up: Tony Sforzini; fryzury: Vivienne Walker; wykonawcy: Laurence Olivier (Hamlet), Basil Sydney (Klaudiusz), Eileen Herlie (Gertruda), Jean Simmons (Ofelia), Felix Aylmer (Poloniusz), Terence Morgan (Laertes), Norman Wooland

(Horacy), John Laurie (Francisko), Esmond Knight (Bernardo), Anthony Quayle (Marcellus), Peter Cushing (Ozryk), Stanley Holloway (Grabarz) Niall MacGinnis (kapitan), Harcourt Williams (pierwszy aktor), Patrick Troughton (aktor „król”), Tony Tarver (aktor „królowa”).

³⁶ I chose black-and-white for it rather than colour, to archive through depth of focus a more majestic, more poetic image, in keeping with the stature of the verse. In one shot Ophelia, in close foreground, sees Hamlet down a long corridor through a mirror, seated 120 feet away; her every hair is in focus and so are his features. Olivier, Laurence: *Confessions of an Actor*, Orion House, London 2002, (first published by Weidenfeld & Nicholson, London 1982), s. 161.

³⁷ Spoto, Donald: op. cit., s. 229.

³⁸ Ingegneri, Angelo: op. cit., s. 229.

³⁹ These Arches are intended to remain permanently in position upon the stage, screening the back scenes behind them. They should be pasted on to a piece of cardboard, about 8 in. By 8 in., and then have their white centres cut away. If you make your own theatre, the First Arch may be used as the stage proscenium. Here is a very good way to make paste at home. *Hamlet, Presented by Laurence Olivier...*, op. cit., s. 7 (nienumerowana). Jeden cal (ang. inch) jest równy 2,54 centymetra, czyli zewnętrzne wymiary przecięcia powinny mieć 20,3 cm x 20,3 cm.

⁴⁰ Scene I. The Battlements.

⁴¹ Scene II. The Great Hall.

⁴² Scene III. The Summit of the Castle.

⁴³ Scene IV. A Room in the Castle.

⁴⁴ Scene V. The Queen's Bedroom.

⁴⁵ Scene VI. The Graveyard.

⁴⁶ Arkusze wydawnictwa Trentsentsky'ego z figurami do *Hamleta* posiada także Österreichisches Theatermuseum w Wiedniu. Znajdują się zapewne także w innych zbiorach publicznych i prywatnych.

⁴⁷ Dla przypomnienia w domowym zaciszu filmu z Laurence'm Olivierem przygotowanych zostało dwadzieścia dwie figury.

⁴⁸ Ok. 6-7 cm.

⁴⁹ Druk jest z końca XIX wieku. Kolorowa litografia przechowywana jest w Bibliotece Naukowej PAU i PAN w Krakowie, Gabinet Rycin PAU i opatrzona sygnaturą: Alb. 0054, plansza 14. Arkusz z figurami do *Hamleta* połączony jest przez introligatora z innymi arkuszami tego samego wydawcy (Winckelmann & Söhne in Berlin) oraz jednym arkuszem, który wydał Verlag Jos. Scholz z Moguncji. Na wszystkich arkuszach przedstawione są figury do grania w teatrze papierowym następujących utworów (w nawiasach podane są numery umieszczone na arkuszach przez wydawcę):

Das Testament des großen Kurfürsten (N° 71), figury: Friedrich III. / Sophie Charlotte / Dorothea / von Dankelmann / von Derffling / Jacob Friedein / Bilinsky / Louise Charlotte / Margraf Albrecht Friedrich / Markgraf Philipp Wilhelm;

Narziss (N° 30), figury: Königin / Prinz von Conti / Marquise de Pompadour / Herzog von Choiseul / Eugène / Graf du Berry / Marquise d'Epinau / Abbé Terraÿ / Doris Quinault;

Faust (N° 79), figury: Faust / Mephisto / Wagener / Schüler / Marthe / Gretchen / Faust / Valentin / Hexe / Student;

Robert der Teufel (N° 23), figury: Robert / Alice / Prinz von Granada / Bertram / Alice / Hauscaplan / Reimbraut / Isabelle / Helene / Herold;

Das Käthchen von Heilbronn (N° 14), figury: Der Kaiser / Graf Wetter von Strahl / Kunigunde von Turneck / Flamberg / Gottschalk / Rheingraf von Stein / Käthchen von Heilbronn / Theobald / Rosalie / Pech;

Theatrical Costumes. Ritter N° I (N° 139), wojownicy z różnych czasów z różną bronią, niektórzy w zbrojach, 10 figur;

Ritter N° II (N° 140), wojownicy z różnych czasów z różną bronią, wszyscy z tarczami, wszyscy w zbrojach i w hełmach, 10 figur;

Wilhelm Tell, (N° 12) figury: Gessler / Walter. Wilhelm Tell / Attinghausen / Rudenz / Bertha / Roudi / Melchthal / Staufacher / Walter Fürst / Tells Frau;

Othello der Mohr von Venedig (N° 15), figury: Doge / Elmiro / Desdemona / Othello / Rodrigo / Othello / Jago / Gondolier / Emilia / Soldat;

Die Jungfrau von Orleans (N° 1), figury: Johanna von Arc / Carl VII / Philipp der Gute / La Hire / Graf Dunois / Raimond / Johanna d'Arc / Lionel / Isabeau / Talbot;

Die Räuber (N° 4), figury: Carl / Amalia / Der alte Mohr / Franz M. / Hermann / Kosinski / Schweitzer / Spiegelberg / Roller / Gerichtsperson;

Der Kaufmann von Venedig (N° 97), Figury: Antonio / Bassanio / Shylock / Graziano / Lancelot Gobbo / Prinz von Marocco / Porzia / Nerissa / Jessica / Porzia als Rechtsgelehrter;

Don Juan (N° 130), figury: Don Juan / Leporello / Zerline / Don Juan / Don Octavio / Donna Anna / Der Comtur / Donna Elvira / Massetto;

Hamlet (N° 187), figury: König / Königin / Hamlet / Polonius / Laertes / Ophelia / Guldernstern / Horatio / Krieger / Geist von Hamlets Vater;

Don Carlos (N° 25), figury: Philipp II / Elisabeth / Prinzessin von Eboli / Don Carlos / Marquis Posa / Herzog Alba / Domingo / Herzogin von Olivarez / Grosinquisitor / Page;

[następny włączony do albumu arkusz z figurami do dwóch sztuk *Nabuchodonosor* i *Alfred* pochodzi z Verlag Jos. Scholz]

Nabuchodonosor (N° ?), figury: Nabuchodonosor. / Abigail. / Abdalla. / Zacharias / Ismael.

Alfred, Schauspiel in 4 Acten, figury: König Alfred der Grosse / Selma / Alfred / Ganthorn / Wlasta;

Maria Stuart (N° 11), figury: Maria / Elisabeth / Leicester / Burleigh / Shrewsbury / Melvil / Bellievre / Davison / Mortimer / Paulet;

Der Freischütz (N° 43), figury: Ottocar / Agathe / Annchen / Max / Cuno / Samiel / Caspar / Kilian / Brautjungfer / Eremit;

Oberon (N° 5), figury: Oberon / Titania / Hüen / Amanda / Scherasmin / Türk. Offizier / Kalif von Bagdad / Sultanin / Sultan von Tunis / Derwisch;

Theater Costüme (N° 10), figury: Kaiser Heinrich VI / Französische Hoftracht Zeit Ludwig XIII / Spanische Hoftracht 1560 / Albaneser / Page Frankreich 1560 / Französischer Ritter 1450 / Französische Hoftracht Zeit Ludwig XIV / Spanischer Maulthiertreiber / Italiener / Schweizer Canton Bern;

Marie die Tochter des Regiments (N° 86), figury: Sulpiz / Marie / Tonio / Marchese v. Baldimora / Ortensio / Marie / Tonio / Landmann / Herzogin / Grenadier.

⁵⁰ Zwłaszcza figury Hamleta, Grabarza, jedna z dwóch figur Laertes i figura Ozryka.

⁵¹ Jest to więc figura tzw. lewa. Większość ujęć tej sceny w filmie pokazuje Hamleta od strony pleców. Prawie stale znajduje się on po lewej stronie ekranu, a Laertes po prawej. Te powtarzające się ułożenia figury teatru papierowego zachowują.

⁵² Wydawnictwo J. F. Schreiber oferowało na przykład pięć arkuszy z różnymi figurami. Były wśród nich osobki biedoty wiejskiej, chłopów, myśliwych. Najwięcej było tancerek baletu. Por.: Eickemeyer, Max: op. cit., s. III.

⁵³ Por. fryzura Karla Philippa Fohra (1795-1818) na portrecie wykonanym przez Carla Bartha (1787-1853).

⁵⁴ Są to dwie damy dworu.

⁵⁵ W tekście książeczki jest mowa o mieczu, ale w filmowej scenie pojedynku w użyciu są, prócz długich sztyletów, sztuki broni, które należałoby określić jako rapiery albo szpady.

⁵⁶ *Directions for mounting the play i How to set scenes in a model theatre*. Przytaczam je obie.

⁵⁷ The Scenery and Characters must first be stuck onto thin cardboard. The scenes should be trimmed so that there is enough card left at the top to go through the scenery grid on the model stage; a size of 8 in. by 8 in. is ideal. The characters must be carefully cut out with a pair of scissors or sharp penknife, and the name of each character, and its fig. No. should be written on its back. When cut out they can be made to stand on the stage, very easily, with Pollock's Wire Slides.

The two framing arches should have their centres cut away, so that they act as wings; they should be arranged one behind the other, with whichever back scene is required in the third or fourth scene position. The characters should be arranged on the stage so as to compose an attractive picture, illustrating the action that is being described.

The effect of the tableaux can be greatly increased by varying the lighting, and with Pollock's Miniature Stage Lighting Set you will be able to obtain many subtle effects with three different colours and a dimmer.

Pollock's Theatres, together with all the accessoires needed for successful model theatre productions, can be purchased at almost all good toy shops and stores, or direct from Benjamin Pollock, Ltd., 1 John Adam Street, Adelphi, London, W.C.2. A full catalogue will be sent on request. *Hamlet, Presented by Laurence Olivier...*, op. cit., s. 27 (nienumerowana).

⁵⁸ The illustration shows Pollock's „Regency Theatre,” with the scenery grid for supporting the back scenes and wings. Other stages available are the „Adelphi Theatre,” with proscenium of modern design, and the „Victorian Theatre,” made of cardboard. Ibidem.

⁵⁹ Por. zdjęcie *Adelphi Theatre* w książce Petera Baldwina, Baldwin, Peter: *Toy Theatres of the World*, A. Zwemmer Ltd, London 1992, s. 57.

⁶⁰ Na ostatniej stronie okładki umieszczone jest także impressum. Designed and produced by Denes Studios Limited. Published by Benjamin Pollock Limited 1 John Adam Street, Adelphi, London, W.C.2. Printed in Great Britain by Chromoworks Limited, London.

⁶¹ szło o sztukę *Sabato, domenica e lunedì (Saturday, Sunday and Monday)* z roku 1959. Jej autorem był Eduardo de Filippo (1900-1984).

⁶² W roku 1976 Laurence Olivier zagrał Nikodema w filmie Zeffirellego o Jezusie.

⁶³ Who is Kenneth Branagh? He's the young Belfast-born actor and director, [...]. Mr. Branagh has made a fine, rousing new English film adaptation of Shakespeare's "Henry V," a movie that need not apologize to Laurence Olivier's 1944 classic. Canby, Vincent: *A Down-to-Earth 'Henry V' Discards Spectacle and Pomp*, „The New York Times”, 8 Listopada 1989, s. 19, <https://www.nytimes.com/1989/11/08/movies/review-film-a-down-to-earth-henry-v-discards-spectacle-and-pomp.html> [dostęp: 2021-03-21].

⁶⁴ *Hamlet*, reżyseria: Franco Zeffirelli; scenariusz: Christopher De Vore / Franco Zeffirelli; zdjęcia: David Watkins; scenografia: Dante Ferretti; muzyka: Ennio Morricone; aktorzy: Mel Gibson (Hamlet); Helena Bonham Carter (Ofelia); Alan Bates (Klaudiusz); Glenn Close (Gertruda); Ian Holm (Poloniusz); Stephen Dillane (Horacy); Nathaniel Parker (Laertes); Paul Scofield (Duch ojca Hamleta); Michael Maloney (Rozenkranc); Sean Murray (Guildenstern); Trevor Peacock (grabarz); John McEnery (Ozyryk). W tygodniu przed Bożym Narodzeniem roku 1990 mieszkańcy Nowego Jorku mogli oglądać ten film z Melem Gibsonem w głównej roli.

⁶⁵ *Hamlet* [*William Shakespeare's Hamlet* (USA, UK 1996)]; produkcja: Castle Rock Entertainment / Fishmonger Films / Turner Pictures (I); plany zdjęciowe: Blenheim Palace, Woodstock, Oxfordshire, Anglia; Shepperton Studios, Shepperton, Surrey, Anglia, Wielka Brytania; format: scope, Technicolor; czas projekcji: 232 min. (238 min.); producent: David Barron; reżyseria: Kenneth Branagh; scenariusz: Kenneth Branagh; zdjęcia: Alex Thomson; operatorzy kamery: Martin Kenzie / Nic Milner; montaż: Neil Farrell; scenografia: Tim Harvey; art director: Desmond Crowe; kostiumy: Alexandra

Byrne; muzyka: Patrick Doyle; dźwięk: Robin O'Donoghue / Dominic Lester; aktorzy: Kenneth Branagh (Hamlet), Derek Jacobi (Klaudiusz, król duński), Richard Briers (Poloniusz, szambelan), Nicholas Farrell (Horacy, przyjaciel Hamleta), Michael Maloney (Laertes, syn Poloniusza), Don Warrington (Woltymand, dworzanin), Ravil Isyanov (Korneliusz, dworzanin), Timothy Spall (Rozenkranc, Dworzanin), Reece Dinsdale (Gildenstern, dworzanin), Robin Williams (Ozryk, dworzanin), Michael Bryant (Ksiądz), Jack Lemmon (Marcellus, oficer), Ian McElhinney (Bernardo, Oficer), Ray Fearon (Francisko, żołnierz), Gérard Depardieu (Rajnold, sługa Poloniusza), (Rotmistrz), Richard Attenborough (Poseł angielski), Brian Blessed (Duch ojca Hamleta), Rufus Sewell (Fortynbrasa, norweski książę), John Spencer-Churchill (Generał Fortynbrasa), Billy Cristal (Grabarz), Simon Russell Beale (Grabarz), Charlton Heston (Aktor grający króla), Julie Christie (Gertruda, królowa duńska), Kate Winslet (Ofelia, córka Poloniusza), Rosemary Harris (Aktorka grająca Królową), Melanie Ramsay (prostytutka) i inni.

⁶⁶ As one of my predecessors is reputed to have said in reply to the earnest question „Did Hamlet sleep with Ophelia?“, „In my company, always.” Olivier, Laurence: *Confessions of an Actor*, Orion House, London 2002, (first published by Weidenfeld & Nicholson, London 1982) s. 161-162.

⁶⁷ Gide, André: *Dziennik*, Wybór, tłumaczenie i objaśnienia Joanna Guze, Wydawnictwo Kraj, Warszawa 1996, s. 41. Zapis datowany jest: 27 listopada 1906.

⁶⁸ Zwraca uwagę ilość czarnoskórych komparsów i aktorów grających role epizodyczne w filmie. Rodzi się pytanie, czy reżyser chciał zasugerować widzom, że będąca więzieniem Dania miała w XIX wieku realne i zrealizowane ambicje kolonialne, jak inne kraje Europy? Tę, narzucającą się podczas seansu kinowego, kwestię należy zostawić badaczom kolonializmu w twórczości filmowej i teatralnej Zachodniego Świata.

⁶⁹ Byron, Robert: *Europa w zwierciadle*, Tłumaczyła Dorota Kozińska, Wydawnictwo Próby, Warszawa 2020, s. 61.

⁷⁰ Gide, André: *Dziennik*, Wybór, tłumaczenie i objaśnienia Joanna Guze, Wydawnictwo Kraj, Warszawa 1996, s. 144.

⁷¹ Wersja utrwalona na DVD. Projekcja kinowa trwała kilka minut dłużej.

Film, który trwa 238 minut, jest najdłuższym filmem zrobionym dla zysku, jaki ukazał się od czasu *Kleopatry* Josepha Mankiewicza z 1964 roku. The film, with a running time of 238 minutes, is the longest commercial film to be released since Joseph Mankiewicz's Cleopatra in 1964. Crowl, Samuel: *Screen Adaptations: Shakespeare's Hamlet The Relationship between Text and Film*, Bloomsbury Publishing Plc, London / New Delhi / New York / Sydney 2014, s. 67.

⁷² Monolog trwa 3 min. 38 sek. (1:23:02 do 1: 26: 40 – pierwsza płyta DVD).

⁷³ Aktorzy przybyli na zamek Kronborg w Helsingør, do miejsca akcji tragedii.

Branagh kręcił swoje plenery w Blenheim Palast, osiemnastowiecznej wiejskiej posiadłości pod Oksfordem, zbudowanej przez królową Annę dla Johna Churchilla, pierwszego księcia Marlborough, w uznaniu jego militarnych zwycięstw nad Francuzami. Posiadłość jest jednym z najwspanialszych angielskich domów wiejskich, przypominającym monumentalny europejski pałac, a dla Anglików ma dodatkowy wydźwięk, bo jest miejscem urodzenia Winstona Churchilla. [...] Wnętrza pałacowe Branagh kręcił w Shepperton Studios, gdzie jego scenograf, Tim Harvey, stworzył ogromną białą-złotą Wielką Salę „inkrystowaną” lustrzanymi drzwiami i wyłożoną podłogą z czarno-białego marmuru, tworząc wizualne echa połączenia Wersalu Ludwika XIV i Pałacu Zimowego Katarzyny Wielkiej w Sankt Petersburgu. Branagh shot his exteriors at Blenheim Palast, an eighteenth-century country estate outside of Oxford built by Queen Anne for John Churchill, the first Duke of Marlborough, in recognition of his military triumphs over the French. The estate is one of England's great country houses, resembling a monumental European palace, and has the added resonance for the English of being the birthplace of Winston Churchill. [...] Branagh shot the palace interiors at Shepperton Studios where he had his designer, Tim Harvey, create a vast white and gold Great Hall lined with mirrored doors and floored with black-and-white marble, creating visual echos of a combination of Louis XIV's Versailles and Catherine the Great's Winter Palace in St Petersburg. Crowl, Samuel: *Screen Adaptations: Shakespeare's Hamlet The Relationship between Text and Film*, Bloomsbury Publishing Plc, London / New Delhi / New York / Sydney 2014, s. 69 - 70.

⁷⁴ Globusowi, jako znaczącemu obiektowi wielu akcji filmowych należałoby poświęcić oddzielne studium. W omawianych tu filmach globus „wystąpi” jeszcze raz.

⁷⁵ Hamlet musi też mieć wśród innych utensyliów (być może w innym pokoju?) maskę przedstawiającą czaszkę, którą to maską później będzie próbować „pół żartem, pół serio” przestraszyć Poloniusza.

⁷⁶ Funkcje szelek w sztukach przedstawiających i w kinie, to kolejny temat zasługujący na poważną rozprawę.

⁷⁷ Szekspir, William: *Hamlet królewicz duński*, tragedia w 5 Aktach, Przekład Józefa Paszkowskiego, opracował dr. Piotr Chmielowski, Nakładem księgarni Feliksa Westa w Brodach, Drukarnia W. Korneckiego i K. Wojnara w Krakowie pod zarządkiem Adolfa Nowaka, 1909; Akt II, sc. 2.; [https://pl.wikisource.org/wiki/Hamlet_\(Shakespeare,_tłum._Paszkowski,_1909\)/całość](https://pl.wikisource.org/wiki/Hamlet_(Shakespeare,_tłum._Paszkowski,_1909)/całość) [dostęp: 2021-03-01].

⁷⁸ Drewniany teatrzyk ukazany został przez moment w jednej z wcześniejszych scen (DVD 1, 25:21).

⁷⁹ Szekspir, William: *Hamlet królewicz duński*, tragedia w 5 Aktach, Przekład Józefa Paszkowskiego, opracował dr. Piotr Chmielowski, Nakładem księgarni Feliksa Westa w Brodach, Drukarnia W. Korneckiego i K. Wojnara w Krakowie pod zarządkiem Adolfa Nowaka, 1909; Akt II, sc. 2.; [https://pl.wikisource.org/wiki/Hamlet_\(Shakespeare,_tłum._Paszkowski,_1909\)/całość](https://pl.wikisource.org/wiki/Hamlet_(Shakespeare,_tłum._Paszkowski,_1909)/całość) [dostęp: 2021-03-01].

⁸⁰ Co zresztą nie odbyło się bez problemów. Scena była kręcona w jednym długim ujęciu. U końca ujęcia miał zadziałać mechanizm zapadni, by figura Klaudiasza trafiła „do podziemi”. W pierwszym dublu urządzenie miniaturowej zapadni odmówiło posłuszeństwa. Por. Jackson, Russell: *Rehearsal to Wrap*, [in:] *Hamlet* by William Shakespeare Screenplay and Introduction by Kenneth Branagh Film Diary by Russell Jackson Photographs by Rolf Konow and Peter Mountain, Chatto & Windus, London 1996, s. 192.

⁸¹ Teatr papierowy zbudowany na potrzeby filmu jest wariacją na temat dziewiętnastowiecznych scen z papieru. Łoże teatrzyku Tima Harveya nie mieszczą się w podziale (na prosceniowe i portalowe) wprowadzonym w części B. Najbliżej im do łóż prosceniowych i tak w tym fragmencie rozprawy, by rzeczy nie komplikować (idzie wszak o unikat), choć nie całkiem w zgodzie z wcześniejszym podziałem, są nazywane.

⁸² Trzeba zaznaczyć, że miłośnik scen z papieru dostrzeże scenę teatru papierowego przede wszystkim na zdjęciu reklamującym film, a oglądając sam film odczuje wielki niedosyt spoglądając przez moment na papierową figurę Klaudiusza i na płaszcz Arlekina.

⁸³ [...] a wooden version of a Pollock's toy theatre. Crowl, Samuel: *Screen Adaptations: Shakespeare's Hamlet The Relationship between Text and Film*, Bloomsbury Publishing Plc, London / New Delhi / New York / Sydney 2014, s. 79. Nierzadko można zetknąć się z przekonaniem, że „kanoniczny” teatr papierowy powinien być zbudowany wyłącznie z kartonu i papieru. Bywają takie, ale większość teatrów papierowych posiada konstrukcję z drewna.

⁸⁴ Kwiatkowski, Krzysztof: *Szekspir wśród jaskiniowców*, rozmowa z Kennethem Branaghem, „Tygodnik Powszechny”, 44 / 12 listopada 2008, s. 39.

⁸⁵ Adamiecka-Sitek, Agata: *Kennetha Branagha taniec z Szekspirem*, „Teatr”, nr 10 / 2001, s. 55.

⁸⁶ Adamiecka-Sitek, Agata: *Kennetha Branagha taniec z Szekspirem*, „Teatr”, nr 10 / 2001, s. 58.

⁸⁷ W scenariuszu ten moment zapisany jest następująco:

[...] [Hamlet - Z. M.] znika za teatrem tak, że jego twarz znajduje się na poziomie sceny. [...] [Hamlet – Z. M.] sinks behind the theatre so that his face is level with the stage. *Hamlet* by William Shakespeare Screenplay and Introduction by Kenneth Branagh Film Diary by Russell Jackson Photographs by Rolf Konow and Peter Mountain, Chatto & Windus, London 1996, s. 73.

⁸⁸ Kukła (kukielka) – w teatrze lalek jest to (jak dawniej mawiano) łątka osadzona na kiju, wprawiana w ruch z pomocą tego kija. Dowolne używanie terminologii stosowanej w teatrze lalek przez osoby piszące jest dosyć częste. Jeden przykład:

Marionetka, przypominam, to kukielka zawieszona na jednej albo na wielu nitkach przymocowanych do jej ciała (najczęściej do głowy, pleców, rąk i nóg) i kontrolowana z wysoka przez manipulatora. Berger, Karol: *Niesamowity wdziek. Glosa do marionetek Kleiśta*, „Zeszyty Literackie”, Warszawa – Paryż, Nr 119, jesień 2012, s. 32.

„Marionetka jako kukielka” – to tak jakby napisać, że samochód jest hulajnogą na czterech kołach.

⁸⁹ Adamiecka-Sitek, Agata: *Kennetha Branagha taniec z Szekspirem*, „Teatr”, nr 10 / 2001, s. 58.

⁹⁰ Nieuważne oglądanie filmu przez Agatę Adamiecką-Sitek nie ograniczyło się do fragmentu z teatrem papierowym.

Zaraz potem [czyli po strąceniu Klaudiusza do zapadni – Z. M.] Hamlet wychodzi do sali tronowej i patrząc w lustro wygłasza słynny monolog. Adamiecka-Sitek, Agata: *Kennetha Branagha taniec z Szekspirem*, „Teatr”, nr 10 / 2001, s. 58.

Z akcji sztuki i filmu na niej opartego wynika, że kolejną rozmowę z samym sobą, zaczynającą się od słów „Być albo nie być” Hamlet toczy następnego dnia, wieczorem którego to dnia aktorzy dadzą przedstawienie dla księcia.

⁹¹ [Hamlet- Z. M.] opens the doors of a beautiful model theatre. *Hamlet* by William Shakespeare Screenplay and Introduction by Kenneth Branagh Film Diary by Russell Jackson Photographs by Rolf Konow and Peter Mountain, Chatto & Windus, London 1996, s. 72.

⁹² Katafiasz, Olga: *Próby wrażliwości: Szekspirowskie ekranizacje Laurence’a Oliviera i Kennetha Branagha*, Societas Vistulana, Kraków 2005, s. 134.

⁹³ Kubit, Hubert: *Twórcze dochowanie wierności, czyli jak Kenneth Branagh ufilmował „Hamleta”*, „Estetyka i Krytyka” Nr 2 /2006, https://pjaesthetics.uj.edu.pl/documents/138618288/139072475/14_kubit.pdf/77f6056c-30b7-46d5-bb66-f8181b98f07b [dostęp: 2021-03-30].

⁹⁴ Szekspir, William: *Hamlet królewicz duński*, tragedia w 5 Aktach, Przekład Józefa Paszkowskiego, opracował dr. Piotr Chmielowski, Nakładem księgarni Feliksa Westa w Brodach, Drukarnia W. Korneckiego i K. Wojnara w Krakowie pod zarządem Adolfa Nowaka, 1909; Akt III, sc. 2.; [https://pl.wikisource.org/wiki/Hamlet_\(Shakespeare,_tłum._Paszkowski,_1909\)/całość](https://pl.wikisource.org/wiki/Hamlet_(Shakespeare,_tłum._Paszkowski,_1909)/całość) [dostęp: 2021-03-01].

⁹⁵ Jeśli teatrowi papierowemu Hamleta w wykonaniu Kennetha Branagha miałyby być, przy analizach filmu, przypisana także funkcja terapeutyczna, to zagadnieniem tym powinni zająć się kompetentni badacze.

⁹⁶ Teatr widoczny jest od 46:06 do 46:36 (DVD 2).

⁹⁷ *Tea with Mussolini*, produkcja: (USA, Włochy, 1999) produkcja: Cattleya, Cineritmo, Medusa Film, Film and General Productions; plany filmowe: Cinecittà, Rzym; oryginalne miejsca akcji: Florencja, San Gimignano (ulice i wnętrza kolegiaty), Rzym; format: 35 mm (Kodak) długość: 113 minut, dystrybucja: MGM Home Entertainment, Universal Pictures, United International Pictures (UIP) i inne; producent: Ricardo Tozzi, Giovanna Zannoni, Clive Parsons; producent wykonawczy: Marco Chimenz; kierownik produkcji: Alessandro Loy; casting: Mirta Guarnaschelli, Emma Style; reżyseria: Franco Zeffirelli, asystenci reżysera: Justin I. Muller, Pippo Pisciotto, Roberto Tatti; scenariusz: John Mortimer, Franco Zeffirelli; script: Angela Allen; zdjęcia: David Watkin; operator kamery: Mark Moriarty; efekty specjalne: Giovanni Corridori, Maurizio Corridori, Claudio Quaglietti; montaż: Tariq Anwar; dźwięk: Mark Auguste, Steve Schwalbe; muzyka: Alessio Vlad, Stefano Arnaldi; scenografia: Carlo Centolavigna, Gioia Fiorella Mariani, Biagio Fersini; kostiumy: Jenny Beavan, Anna Anni, Alberto Spiazzi; make-up: Franco Corridoni; fryzury: Maria Teresa Corridoni; zdjęcia z planu: Phillippe Antonello; premiera: 12 marca 1999 (Włochy); wykonawcy: Maggie Smith (Lady Hester Random), Joan Plowright (Mary Wallace), Judi Dench (Arbella), Cher (Elsa Morgenthal Strauss-Armistan), Lily Tomlin (Georgie Rockwell), Baird Wallace (Luca), Charlie Lucas (Luca jako dziecko), Massimo Ghini (Paolo), Paolo Seganti (Vittorio Fanfani), Claudio Spadaro (Mussolini), Mino Bellei (Cesare), Paul Chequer (Wilfred Random), Tessa Pritchard (Connie Raynor), Michael Williams (British Consul), Paula Jacobs (Molly), Bettine Milne (Edith), Hazel Parsons (Hazel), Helen Stirling (Ursula), Kathleen Doyle (Norma), Gisella Mathews (Elderly Lady), Gianna Giachetti (Signora Badoloni), Chris Larkin (Major Gibson), Giovanni Nannini (Sacristian), Pino Colizzi (Dino Grandi), Jackie Basehart (Count Bernardini), Giacomo Gonella (Pierwszy Carabiniere), Clemente Abneta (Drugi Carabiniere), Roberto Farnesi (Maurizio), Chris Tattanelli (Carmelo), Claudia Piccoli (Anna, pokojówka Lady Hester), Allan Caister Pearce (American Dealer), Hermann Weisskopf (Oficer niemiecki), Benedetta Magini (Giulia Meyer), Beppe Landini (Menotti, kierownik hotelu), Giuseppe Rossi Borghesano (Butler), Marellina Ruocco (Adriana), Ferdinando Ferrini (Professor Cassuto), Massimo Salvianti (Przywódca faszystowski).

⁹⁸ Por.: Olivier, Laurence, op. cit., s. 324.

⁹⁹ Por.: Baldwin, Peter: *Toy Theatres of the World*, A. Zwemmer Ltd, London 1992, s. 166.

¹⁰⁰ W tym miejscu akcji pada w oryginalnej wersji filmu następujący tekst. *We'll start again from the middle of the balcony scene. Juliet is on the balcony and Romeo is down below. Let's put the light back on the stage. There. Now.*

¹⁰¹ Zgodnie ze słownictwem przyjętym wśród miłośników teatru papierowego figura Romea w tym fragmencie jest figurą lewą, ponieważ zjawia się z lewej strony sceny.

¹⁰² Z braku dostępu do polskiej wersji filmu fragmenty tekstu Williama Shakespeare'a podano w przekładzie Józefa Paszkowskiego. http://pl.wikisource.org/wiki/Romeo_i_Julia/Całość, dostęp 2013-04-19.

Poniżej umieszczony jest tekst mówiony w oryginalnej wersji filmu.

Lady, by yonder blessed moon I swear,
that tips for splendour
all these fruit-tree tops.

¹⁰³ Julia jak na panienkę przystało jest postacią prawą.

¹⁰⁴ Oh, swear not by the moon,
the inconstant moon,
that mountly charges
in her circled orbit,
lest that of thy love
prove likewise variable.

W czasie, gdy pada tekst o zmianie kształtu, figurka Romea przeobraziła się. W przerwie między kolejnymi ujęciami pokazującymi scenę teatru w postaci stojącego w wykroku Romea zakresowano ołówkiem część niewyciętej powierzchni pomiędzy stopami bohatera. Dzięki temu powstaje wrażenie, przestrzenności i głębi. Podobnie kilka kresek

ołówkiem uczyniło pelerynkę zakochanego młodzieńca „plastyczną“. Prawdopodobnie podczas kręcenia zdjęć komuś z osób ponoszących odpowiedzialność w ekipie figura Romea wydała się nie dość wyrazista i z pomocą niewielu pociągnięć ołówkiem zostało to zmienione. Czy o pierwszym ujęciu z mniej plastycznym bohaterem zapomniano, czy też nie starczyło czasu na dokrętkę z drugą wersją figury – tej kwestii najpewniej nie da się już rozwikłać. Widzowie najprawdopodobniej tego przeobrażenia Romea nie dostrzegają.

¹⁰⁵ Por.: Grünwald, Dietrich: *Vom Umgang mit Papiertheater*, Volk und Wissen Verlag, Berlin 1993.

¹⁰⁶ Winckelmann & Söhne, arkuśz *Romeo and Julia* (N° 97) z figurami: Escalius Prinz von Verona / Graf Paris / Capulet / Gräfin Capulet / Romeo / Julia / Tybald / Merkurio / Bruder Lorenzo / Benvolio / Amme der Julia / Peter; egzemplarz tego druku przechowuje Museum Europäischer Kulturen w Berlinie (Nr. Inv. MUK 33 C 1427).

¹⁰⁷ And Juliet knows that true love is not *vario*. It lasts forever. It's the most important thing in life.

¹⁰⁸ kamizela [jerkin (GB), wams (D)], która począwszy od Hiszpanii rozpowszechniła się po Europie około roku 1500.

¹⁰⁹ What shall I swear by?

¹¹⁰ Do not swear at all.
Or if thou wilt,
swear by thy gracious self,
which is the god of my idolatry,
and I'll believe thee.

¹¹¹ Filmowa Pensjona Shelley krótko przed II wojną światową zmienia nazwę na Pensjona Schiller.

¹¹² The setting for the balcony scene is in Capulet's orchard and I have made a simple model of this scene which you may like to use as a guide. Allport, Alan J.: *Model Theatres And How to Make Them*, William Luscombe Publisher Limited, The Mitchell Beazley Group, Artists House 14-15 Manette Street, London W 1V 5LB 1978, s. 58.

¹¹³ Wymiary portalu sceny: 46 cm x 37 cm, wymiary otworu scenicznego: 23 cm x 23 cm. Allport, Alan J.: *Model Theatres And How to Make Them*, William Luscombe Publisher Limited, The Mitchell Beazley Group, Artists House 14-15 Manette Street, London W 1V 5LB 1978, s. 19.

¹¹⁴ Do Londynu po wielu latach na Półwyspie Apenińskim z wrażeniami i pomysłami inscenizacyjnymi z tamtejszych teatrów powrócił Inigo Jones (1573-1652). Pod koniec roku 1604 zaprojektował z Benem Jonsonem (1572-1637) dekoracje, kostiumy i maszyny teatralne do: *The Masque of Blackness* (premiera: 7 I 1605, Whitehall Palace). W późniejszych latach Jones był autorem prawie trzydziestu inscenizacji dla dworu. Beck, Wolfgang: *Jones, Inigo*, [in:] Brauneck, Manfred / Beck, Wolfgang (Hrsg) unter Mitarbeit von Werner Schulze-Reimpell: *Theaterlexikon 2*, Rowohlt's enzyklopädie in Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg 2007, s. 353.

[*Telari* – Z. M.] Inigo Jones wypróbował [...] w Anglii w 1607 roku, ale stosował je jeszcze i w drugiej połowie stulecia. Raszewski, Zbigniew: *Wstęp*, [w:] Furtenbach, Joseph: *O budowie teatrów*, przełożył i opracował Zbigniew Raszewski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 57. „W drugiej połowie stulecia“ Jones miał po temu niezbyt wiele czasu, a tym samym i możliwości.

¹¹⁵ [...] we can assume that the main orchard is hidden behind the balcony wall. Allport, Alan J.: *Model Theatres And How to Make Them*, William Luscombe Publisher Limited, The Mitchell Beazley Group, Artists House 14-15 Manette Street, London W 1V 5LB 1978, s. 59.

¹¹⁶ We can also dispense with the moon, but you will need a backcloth and for this a piece dark blue card is sufficient. If you *must* have a moon, cut a $\frac{3}{4}$ in (19 mm) diameter circle of yellow paper and glue it to the backcloth. Allport, Alan J.: *Model Theatres And How to Make*

Them, William Luscombe Publisher Limited, The Mitchell Beazley Group, Artists House 14-15 Manette Street, London W 1V 5LB 1978, s. 59.

¹¹⁷ Trace these characters onto card of medium thickness and colour them suitably. Use strong colours; I suggest mainly crimson, dark green, blue and gold. These people were not peasants and could afford to wear good clothes. [...] Romeo No. 1 is romantically dressed for the balcony scene while Romeo No. 2 is more formally attired. Allport, Alan J.: *Model Theatres And How to Make Them*, William Luscombe Publisher Limited, The Mitchell Beazley Group, Artists House 14-15 Manette Street, London W 1V 5LB 1978, s. 59.

¹¹⁸ Do wyjątków należy zaliczyć przede wszystkim wiele figur z wiedeńskiej oficyny Trentsensky'ch, figur zastygłych w dynamicznym ruchu.

¹¹⁹ In diesen Sommern auf dem Land schloß ich meine erste Bekanntschaft mit dem Theater. Seltsame Leute, die die Dörfler alle gut kannten und mochten, kamen regelmäßig vorbei, mitunter ein- oder zweimal im Monat. Sie saßen abends um den Herd und erzählten Geschichten – zaubrische [sic!], tragische, klassische Geschichten, vermischt mit tatsächlichen Begebenheiten und den Neuigkeiten des Tages. [...] Sie waren Meister des dramatischen Effekts, und ich weiß noch, daß einer von ihnen immer eine Lampe dicht neben sich auf den Boden stellte, um diabolische Schatten an die Wand zu zaubern - was ich bei meinen Inszenierungen auch oft tue. Nichts, das ich je in einem Theater gesehen habe, habe ich so für bare Wirklichkeit genommen wie das, was diese Geschichtenerzähler uns vortrugen. Zeffirelli, Franco: *Zeffirelli - Autobiographie*, Aus dem Englischen von Inge Leipold, Piper Verlag, München – Zürich 1987, s. 26.

¹²⁰ Ich zog mich in meine eigene kleine Spielzeugwelt zurück – etwa die kleinen Theater – *teatrini* - , die ich mir baute und mit Bühnenbildern und Figuren füllte. Tamze, s. 26.

¹²¹ Ich war erst acht oder neun, als wir in die Oper von Florenz gingen, wo einer seiner besten Freunde, Giacomo Rimini, den Wotan in der *Walküre* sang. (Ich habe mich oft gefragt, warum mir bei dieser ersten Begegnung mit der Oper nicht für allemal die Lust daran vergangen ist). [...] Von der *Walküre* verstand ich natürlich überhaupt nichts, aber ich war hingerissen von den unglaublichen Klängen; unsere Loge befand sich über dem Orchestergraben, und ich konnte die Vielfalt der Töne, die von den Musikern zu uns emporstieg, kaum fassen. Ich war entzückt von den Blechhelmen mit Hörnern darauf, von dem Felsenwald, dem Feuer, dem Rauch und von den Walküren, die überall herumrasten, und wie dann Wotan Brünhilde mit dem Zauber bannte. Es war wohl kaum ein künstlerisches Genießen, sondern eher wie bei einem Kind von heute, das mit weit aufgerissenen Augen dem *Krieg der Sterne* folgt. Tamze., s. 27.

¹²² *Cyganeria* Giacomina Pucciniego miała wpływ na rozwój pasji teatralnej Davida Hockneya, a konkretnie spektakl opery oglądany w wieku chłopięcym w sali Alhambra w mieście rodzinnym malarza.

Był z ojcem na przedstawieniu opery Pucciniego *La Bohème*, zarówno muzyka, jak i artystyczny styl życia, jaki przedstawiała, wywarły na nim niezatarte wrażenie. Mit seinem Vater besucht er die Puccini-Oper *La Bohème*, und sowohl die Musik als auch der dargestellte künstlerische Lebensstil hinterlassen bei ihm einen bleibenden Eindruck. *David Hockney – Eine Chronologie*, Herausgegeben von David Hockney und Hans Werner Holzwarth mit Jean-Pierre Gonçalves de Lima, Text und Übersetzung: Lutz Eitel, TASCHEN GmbH, Köln 2021, s. 6.

¹²³ Ganz allein stand ich da und starrte die Kulissen an, die gerade hinausgeschoben wurden, und das Bühnenbild, das die Bühnenarbeiter abbauten. Augenblicklich stand für mich fest, daß ich das Ganze zu Hause nachmachen würde, und wie ich so dastand, malte ich mir aus, wie ich bunte Bilder aus Zeitschriften ausschneiden könnte, um die felsigen Landschaften nachzubauen. Wenn ich an meine spätere Karriere als Regisseur italienischer Opern denke, bin ich doch etwas überrascht, daß mein erster Bühnenedwurf eine Miniatur-*Walküre* war. Ich hatte Bäume und Felsen und Legionen von Figuren aus Papier; [...]. Voller Hingabe arbeitete ich Stunde um Stunde. Wenn die anderen Kinder nach der Schule draußen spielten, vergrub ich mich in meinen höchstpersönlichen *Ring des Nibelungen* aus Pappe. Zeffirelli, Franco: *Zeffirelli - Autobiographie*, Aus dem Englischen von Inge Leipold, Piper Verlag, München – Zürich 1987, s. 27 – 28.

¹²⁴ Arkusz z figurami (N° 300, Jos. Scholz Verlag, Moguncja) do opery *Zmierzch Bogów*, 34cm (wys.) x 42 cm (szer.), litografia kolorowa, górny rząd figur: Siegfried / Gunther / Hagen / Alberich / Brünhilde; dolny rząd figur: Waltraute / Die 3 Nornen / Rheintöchter; w zbiorach Museum Europäischer Kulturen, Identifikations-Nr. N (33 C 7086) 1098/1993.

¹²⁵ Gianfranco Corsi (prawdziwe nazwisko Franca Zeffirellego) przyszedł na świat w roku 1923.

¹²⁶ Szło o adaptację powieści Droga tytoniowa (*Tobacco Road* 1932) Erskina Caldwell, por. Zeffirelli, Franco, op. cit., s. 100.

¹²⁷ Aus der Seitenkulisse tauchte jener Mann auf, der mein Leben verändern sollte – vermutlich die wichtigste Persönlichkeit, die ich je kennengelernt habe – Luchino Visconti. Tamże, S. 100. W roku 1948 do przedstawienia według *Jak wam się podoba*, które w Rzymie reżyserował Luchino Visconti scenografię projektował Salvatore Dali. Malarzowi asystował Franco Zeffirelli. Rok później samodzielnie wykonał dekoracje do *Tramwaju zwanego pożądaniem* w inscenizacji hrabiego Viscontiego. Taki był początek trwającej lata współpracy artystów.

¹²⁸ Właściwie: Conte Don Luchino Visconti di Modrone.

¹²⁹ Za: Nowell-Smith, Geoffrey: *Luchino Visconti*, Third edition, British Film Institute, London 2003, s. 237.

¹³⁰ *Il gattopardo* (Włochy, Francja 1963) produkcja: Titanus (Rzym) / Pathé Cinéma, SGC (Paryż); zdjęcia od kwietnia do października 1962 na Sycylii i w Rzymie; format: 35mm, technicolor, oryginalna długość: 5482 m, czas projekcji: 201 min; producent: Goffredo Lombardo, dyrektorzy produkcji: Enzo Provenzale, Giorgio Adriani, kierownik produkcji: Pietro Notarianni; reżyseria: Luchino Visconti; asystenci reżysera: Rinaldo Ricci, Albino Cocco; scenariusz: Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioli (według powieści Giuseppe'a Tomasiego o tym samym tytule); zdjęcia: Giuseppe Rotunno; montaż: Mario Serandrei; scenografia: Mario Garbuglia; kostiumy: Piero Tosi; muzyka: Nino Rota (z użyciem tematów Giuseppe'a Verdiego); aktorzy – Burt Lancaster (Don Fabrizio, książę Salina), Claudia Cardinale (Angelica Sedàra), Alain Delon (Tancredi, siodłtrzeniec Księcia), Rina Morelli (Maria Stella), Paolo Stoppa (Don Calogero Sedàra), Serge Reggiani (Don Ciccio Tumeo), Lucilla Morlacchi (Concetta), Romolo Valli (Ojciec Pirrone), Ida Galli (Carolina), Ottavia Piccolo (Caterina), Pierre Clementi (Francesco Paolo), Carlo Valenzano (Paolo), Anna Maria Bottini (Gouvernante), Leslie French (Chevally), Giuliano Gemma (Generał), Lola Braccini (Donna Margherita), Howard Nelson Rubien (Don Diego), Mario Girotti (Conte Cavriaghi), Brock Fuller (mały książę), Ivo Garrani (pułkownik Pallavicino), Giovanni Mesendi (Don Onufrio Rotolo), Marino Mase (wychowawca), Olimpia Cavallo (Mariannina).

¹³¹ Tytuł włoski: *Senso*. Film trafił na ekrany w roku 1954. Por.: Zeffirelli, Franco: *Zeffirelli - Autobiographie*, Aus dem Englischen von Inge Leipold, Piper Verlag, München – Zürich 1987 s. 184.

¹³² Powieść należy do kanonu literatury światowej. Doczekała się także adaptacji na potrzeby teatru dramatycznego i opery. W roku 1980 powstała wersja dla teatru dramatycznego pod zmienionym z powodów kłopotów z prawem autorskim tytułem *Il sogno del principe di Salina: l'ultimo Gattopardo* (reż.: Franco Enriquez). Opera zatytułowana *Il Gattopardo in due scene* powstała wcześniej, bo w roku 1964. Utwór skomponował Angelo Musco, a libretto napisał Luigi Squarzini. Por.: Trebesch, Jochen: *Giuseppe Tomasi die Lampedusa, Leben und Werk des letzten Gattopardo*, NORA Verlagsgemeinschaft Dyck & Westerheide, Berlin 2012, s. 394.

¹³³ Poważne zainteresowanie filmem u reżysera pracującego i dla teatru, i dla kinematografii jest oczywiste. Giuseppe Tomasi zaś był zapalonym kinomanem już w latach 20-tych. W liście z Londynu datowanym na 24 lipca 1927 roku napisał

Kinematografia. W tym roku Potwór [Giuseppe Tomasi tego przezwiska, które mu nadali kuzynowie Piccolo używał w listach do nich – Z. M.] odkrył nowe sale kinowe, tym razem bardzo duże i luksusowe. Wyjątkowych filmów brak; jednak kilka lekkich i bardzo

zabawnych komedijek: Potwór poleca w danym wypadku filmy z aktorem Monte Blue, jeden bardzo miły (w stylu słynnych *Midnight Rounders*) zatytułowany »You'd never believe it«, a zwłaszcza jeden tego komika Douglasa McLeana (którego widzieliśmy tylko raz i polubiliśmy) zatytułowany *Hold that Lion*, nie wiem, jak to przetłumaczyć; ale jeśli ujrzycie zapowiedzi filmu z Douglasem McLeanem związanego z lwami, idźcie, bo jest naprawdę zabawny. *Kinematographen*. In diesem Jahr hat das Monstrum neue Kinosäle entdeckt, diesmal sehr große und luxuriöse. Außergewöhnliche Films keine; jedoch ein paar leichte und sehr unterhaltsame Lustspielchen: Es empfiehlt, gegebenenfalls, die Films mit dem Schauspieler Monte Blue, einen sehr netten (in der Art der berühmten *Midnight Rounders*) mit dem Titel »You'd never believe it«, und vor allem einen jenes Komikers Douglas McLean (den wir nur einmal gesehen haben und der uns gefiel) mit dem Titel *Hold that Lion*, ich weiß nicht, wie sie das übersetzen werden; doch wenn ihr angekündigte Films mit Douglas McLean in Zusammenhang mit Löwen sieht, geht hin, denn er ist wirklich amüsant. Tomasi di Lampedusa, Giuseppe: List do Casimira Piccolo z 24 lipca 1927 z Londynu [in:] *Ein Literat auf Reisen, Unterwegs in den Metropolen Europas*, aus dem Italienischen von Giovanna Waeckelin-Induni, Piper Verlag, München – Zürich 2009, s. 64 - 65. W przypisach do tego listu podano na s. 214:

Gerald Montgomery Blue (1887-1963) jako Monte Blue stał się jednym z najślynniejszych aktorów epoki kina niemego.

The Midnight Rounder, komedia w reżyserii Larry'ego Semona

Sic! *You Wouldn't Believe*, 1920, komedia Erle'a C. Kentona, z Billy'm Armstrongiem w głównej roli

Douglas McLean, aktor kina niemego

Hold That Lion (1926), komedia wyreżyserowana przez Williama Beaudine'a, z Douglasem McLeanem w roli głównej

Gerald Montgomery Blue (1887-1963) wurde als Monte Blue zu einem der berühmtesten Schauspieler aus der Stummfilmzeit.

The Midnight Rounder, Komödie von Larry Semon

Sic! *You Wouldn't Believe*, 1920, Komödie von Erle C. Kenton, mit Billy Armstrong in der Hauptrolle

Douglas McLean, Schauspieler aus der Stummfilmzeit

Hold That Lion (1926), Lustspiel in der Regie von William Beaudine mit Douglas McLean in der Hauptrolle

O salach kinowych i filmach obejrzanych w nich w tym samym roku oraz w następnym pisał Giuseppe Tomasi także w innych listach wydanych w tym zbiorze: List X (z 10 sierpnia 1927 z Londynu), s.81, List XX (VI 1928 z Londynu), s. 118 – 119, List XXIV (IX 1928 z Zurychu), s. 136.

W swoim czasie obejrzał *Hamleta* jako

[...] niezapomnianą ekranizację filmową Oliviera. Gilmour, David: *Ostatni lampart Życie Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Przełożyła Anna Wójcicka, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2009, s. 148.

O wizytach Giuseppe'a Tomasiego w kinie w latach 50-tych wspomniał tenże autor w wcześniejszych stronach biografii pisarza.

Zapisał się on do palermiańskiego „Cine-Club” i jego dzienniki wskazują, że w styczniu 1955 roku byli tam [z małżonką Alexandrą – Z. M.] i w jeszcze innym kinie co najmniej dwanaście razy, a w następnym miesiącu dziewięć. Gilmour, David: *Ostatni lampart Życie Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Przełożyła Anna Wójcicka, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2009, s. 133 - 134.

A w innym miejscu tej samej pracy David Gilmour napisał:

Wciąż chadzał, dwa-trzy razy w tygodniu, do kina i do dyskusyjnego klubu filmowego, po czym komentował obejrzone filmy w dzienniku: „*belissimo*” (piękne), „*mediocre*” (przeciętne), „*poetico*” (poetyckie) i (o *Dwadzieścia tysięcy mil podwodnej żeglugi*) „*spettacolare*” (niesamowite). Gilmour, David: *Ostatni lampart Życie Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Przełożyła Anna Wójcicka, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2009, s. 174.

Częste wizyty w kinie pozwoliły mu odkryć „filmową” metodę powieści Balzaka dla własnej pracy, czyli

[...] wolność, z jaką pozwala on [Giuseppe Tomasi – Z. M.] swoim postaciom samym rozwinąć się przed oczami czytelników, bez mechanicznego pokazywania ich na sznurkach literackiego lalkarza. O tyle fotografia i medium filmu spowodowały u Lampedusy nie tylko rewolucję postrzegania, lecz też przedstawiania. [...] die Freiheit, die er seinen Figuren lässt, sich in den Augen des Lesers selbst zu entfalten, ohne von einem literarischen Puppenspieler an Fäden mechanisch vorgeführt zu werden. Insofern haben die Photographie und das Medium des Films in Lampedusa nicht nur eine Revolution der

Wahrnehmung, sondern auch der Darstellung bewirkt. Trebesch, Jochen: *Giuseppe Tomasi die Lampedusa, Leben und Werk des letzten Gattopardo*, NORA Verlagsgemeinschaft Dyck & Westerheide, Berlin 2012, s. 254 i 255 oraz 195.

Aki Kaurismäki był pod tak wielkim wrażeniem osiągniętej dzięki wpływem sztuki filmowej stabilności konstrukcji *Lamparta/Gattoparda*, że umieścił powieść na Olimpie literatury.

Kocham mniej znane opowiadania Kafki, kocham Gogola, ale najlepszą książką wszechczasów pozostaje *Lampart/Gattopard*. Ich liebe die wenig bekannten Erzählungen Kafkas, ich liebe Gogol, aber das beste Buch aller Zeiten bleibt der *Gattopardo*. Cyt. za: Trebesch, Jochen: *Giuseppe Tomasi die Lampedusa, Leben und Werk des letzten Gattopardo*, NORA Verlagsgemeinschaft Dyck & Westerheide, Berlin 2012, s. 254.

¹³⁴ Morgens erschien eine ganze Prozession von Antiquitätenhändlern, die ihm alle möglichen Gegenstände zum Kauf anboten. Das Mittagessen wurde um halb zwei serviert und um fünf unterbrach Visconti den Mittagsschlaf seiner Gäste, weil um sechs eine Prozession von Taxis sie alle in ein Café nach Porto d'Ischia brachte. Von dort aus unternahm er Spaziergänge mit seinen Freunden, wobei er vor jedem Laden stehenblieb, um Geschenke für sie zu erwerben. Ein anderes Ritual war das der Tuberosen [...] Im Hausinnern war der Duft dieser weißen, fleischigen Sommerblumen so schwer, daß er vielen Gästen Kopfschmerzen bereitete. Abends mußte man fernsehen, wie schlecht und ärgerlich die Sendungen auch sein mochten. Wenn sich die Moderatorin schließlich von den Zuschauern verabschiedete, pflegte Visconti ihr entgegenzurufen: „Du Sau“! Servadio, Gaia: *Luchino Visconti, A Biography*, Watts, New York 1993, cyt. za: García Düttmann, Alexander: *Visconti: Einsichten in Fleisch und Blut*, Kulturverlag Kadmos, Berlin 2006, s. 194.

¹³⁵ Drogi diuku, czy grywa pan w pokera? Bardzo mi przykro milordzie, nigdy nie byłem w stanie się nauczyć. Por.: Tomasi di Lampedusa, Giuseppe: *Ein Literat auf Reisen, Unterwegs in den Metropolen Europas*, aus dem Italienischen von Giovanna Waeckelin-Induni, Piper Verlag, München – Zürich 2009, s. 34 – 35.

¹³⁶ *Wir sind arm, arm werden wir sterben*, kommentierte Giuseppe Tomasi, als man ihm den Pokereinsatz in den Londoner Clubs nannte. Die internationalen Dimensionen unterschieden sich tatsächlich wesentlich von den sizilianischen. Tomasi di Lampedusa, Giuseppe: *Ein Literat auf Reisen, Unterwegs in den Metropolen Europas*, aus dem Italienischen von Giovanna Waeckelin-Induni, Piper Verlag, München – Zürich 2009, przypis 16 s. 207.

¹³⁷ Oto odpowiedni fragment z powieści:

Tancredi chciał, żeby Angelica zwiedziła tę olbrzymią rezydencję, wszystkie jej gościnne pokoje, salony recepcyjne, kuchnie, kaplice, sale teatralne, galerie obrazów, załatujące specyficznym zapaszkiem wozownie, duszne cieplarnie, stajnie, wąskie korytarzyki, schodki, tarasy, podcienia, a przede wszystkim cały kompleks apartamentów opuszczonych i nie zamieszkanym od dziesiątków lat, które tworzyły istny labirynt, tajemniczy i zagmatwany. Tomasi di Lampedusa, Giuseppe: *Lampart*, tłumaczyła Zofia Ernstowa, Książka i Wiedza, Warszawa 1988, s. 201-202.

Zamiar Tancrediego przedstawia się w nowym tłumaczeniu podobnie, czyli całkiem inaczej:

Tancredi chciał, żeby Angelica zapoznała się z pałacem w całym chaotycznym zespole jego starych i nowych pokoi gościnnych, apartamentów reprezentacyjnych, kuchni, kaplic, teatrów, galerii obrazów, wozowni pachnących skórą, stajni, dusznych oranżerii, korytarzy, przejść, schodów, tarasów i podcieni, a przede wszystkim z ciągiem nieużytkowanych i niezamieszkałych od lat pokoi, które tworzyły zagadkową, zawilg jak labirynt gmatwaninę. Tomasi di Lampedusa, Giuseppe: *Gepard*, op. cit., s. 153-154.

Warto zwrócić uwagę na „sale teatralne“ i „teatry“. Oba sformułowania mogą informować o wspólnej przestrzeni osób działających i uczestniczących w widowisku, ale do całego budynku teatralnego, całego obiektu można zastosować tylko drugie określenie. W oryginalne na właściwym miejscu pojawia się wyraz „teatr“.

¹³⁸ Wenn ich einen Roman für die Verfilmung bearbeite, ein Drehbuch schreibe, lasse ich immer viele Dinge offen, ich behalte mir immer eine große Freiheit zum Erfinden vor. Für

die Szene von Tancredi und Angelica im Palast von Donnafugata zum Beispiel gab mir Tomasi di Lampedusa lediglich eine Anregung, doch die Szene mußte noch in Bilder umgesetzt werden. Ich war es, der die Szene ein für allemal in bestimmte Bilder übersetzte. Darin besteht meine große schöpferische Freiheit. Beim *Gattopardo* mußte ich genauso erfinden und die damit verbundenen Probleme lösen wie bei *Rocco e i suoi fratelli*, dem kein literarisches Werk zugrunde liegt. Constantini, Constanzo: *L'ultimo Visconti*, Mailand 1976, s. 48; cyt. za: Schneider Marianne / Schirmer Lothar (Hrsg), op. cit., s. 154.

¹³⁹ ... halucynacyjne krążenie po pustych pokojach pałacu Donnafugaty – rodzaj podróży inicjacyjnej obojga kochanków – ma zupełnie inny walor na planie psychicznym. Intuicja poetycka przemienia barokowy, zrujnowany pałac, który zapamiętaliśmy w każdym szczególe, w coś na kształt „siedliska duszy”. Jeleński, Konstancy A.: *Gepard w prochu obrócony*, „Preuves” 1959, nr 97; przedruk w tłumaczeniu Jerzego Lisowskiego w: „Zeszyty Literackie”, nr 40 (jesień 1992), s. 121. Giuseppe Tomasi di Lampedusa był według autora recenzji „idealnym typem wykształconego arystokraty, dyletanta”. Na początku tekstu Konstacy A. Jeleński wytyka Sycylińczykowi „irytujące śmieszności”: »Zakochany w historii autor // *Gattopardo* nie potrafi niekiedy się uchronić od dotkliwie irytujących śmieszności, jak np. „profetyzmu” tak łatwego przecież w powieściach historycznych. *A propos* wielkiego balu wydanego w Palermo w 1862 roku pisze: „Uważali się za nieśmiertelnych – bomba wyprodukowana w pensylwańskim Pittsburgu miała im w 1943 roku dowieść, że jest inaczej». Potem bomba z Pittsburga urasta recenzentowi do rozmiaru bomby atomowej, która powstała dwa lata później: »Kilkakrotne odniesienia do Freuda, by wytłumaczyć mechanizmy psychologiczne bohaterów, są tak samo niepotrzebne, jak wzmianka o bombie atomowej». Recenzja została napisana w roku 1959, w czasie gdy atomowe zbrojenia mocarstw bardzo zajmowały oświecone umysły i tak Konstacy A. Jeleński wytykając księciu z Lampedusy anachronizmy sam wpadł do dołka. Giuseppe Tomasi pisząc o bombardowaniach z roku 1943 chciał być może pozostawić znak po zniszczeniu dwóch rodzinnych siedzib przez amerykańskie, bardzo konwencjonalne pociski. O tym nieszczęściu recenzent w roku 1959 mógł nie wiedzieć, ale osoba podająca tekst do druku w roku 1992 wiedzieć powinna.

¹⁴⁰ Rozumiejąc i dzieląc upodobanie Luchina Viscontiego w szczegółach, warto przypomnieć stosowny fragment powieści:

Pewnego popołudnia znaleźli w jednej z szaf cztery pozytywki, te grające pudełeczka, które wprawiały w zachwyt naiwnych i pełnych afektacji ludzi osiemnastego wieku. Trzy z nich, tonące w kurzu i pajęczynach, były zepsute, ale czwarta, nieco nowsza i szczelniej zamknięta w puzderku z ciemnego drzewa, puściła w ruch swój miedziany cylinder pokryty nacięciami; stalowe języczki zaczęły się unosić i dała się słyszeć nagle delikatna muzyczka, rozbrzmiewająca wysokimi, srebrzystymi tonami: słynny *Karnawał w Wenecji*. Tomasi di Lampedusa, Giuseppe: *Lampart*, op. cit., s. 205-206.

Przywiązanie do szczegółu, „zmysł do materialności” miał zarówno Luchino Visconti, jak i Giuseppe Tomasi. W nowszym tłumaczeniu jego powieści upodobanie do szczegółu przybiera całkiem inne oblicze:

Któregoś popołudnia znaleźli w komodzie o trzech nogach cztery *carillons*, te skrzynki muzyczne, które upodobała sobie wymyślna prostota XVIII wieku. Trzy z nich pokryte kurzem i pajęczynami, nie wydały dźwięku, ale czwarta, nowsza, szczelniej zamknięta w pudełku z ciemnego drewna, ruszyła z miejsca, obracając swój miedziany cylinder z wypukłymi punktami, a stalowe języczki uniesione w górę od razu wyzwoliły z niej wdzięczną melodyjkę całą ze srebrzystych wysokich tonów – sławny *Karnawał wenecki*; Tomasi di Lampedusa, Giuseppe: *Gepard*, op. cit., s. 156-157.

Kłopot ze szczegółem jest taki: autor napisał, że zakochani znaleźli carillon, co mogłoby znaczyć, iż odkryli kuranty (carillon) albo też pozytywki (scatola armonika = carillon). W sposób oczywisty nie idzie o kuranty. Z opisu wynika jasno – narzeczeni trafili na pozytywki. Tłumacz używa zwrotu „skrzynki muzyczne” przeniesionego z angielszczyzny, co potem prowadzi do niezręczności, bo wychodzi na to, że jedna ze skrzynek była zamknięta „w pudełku z ciemnego drewna”. Wyjaśnienie, jak pozytywka puszcza w ruch swój mechanizm należy odłożyć ad acta. Pozytywki z powieści, na szczęście, w filmie się nie pojawiają. Nie ma więc potrzeby zajmowania się nimi dłużej.

¹⁴¹ Palazzo Gangi, który zbudował architekt Andrea Giganti (1731-1787) przy Piazza Croce dei Vespri w Palermo był planem zdjęciowym do sceny balu w domu rodziny Pantaleone Por. Tomasi di Lampedusa, Giuseppe: *Ein Literat auf Reisen, Unterwegs in den Metropolen Europas*, aus dem Italienischen von Giovanna Waeckelin-Induni, Piper Verlag, München – Zürich 2009, przypis 11, s. 236.

¹⁴² O widowiskach w rezydencji, w której podczas lata, a nieraz i miesiące zimowych przebywała z synem jedynakiem Beatrice Mastrogiovanni Tasca Filangeri di Cutò, po mężu principessa di Lampedusa wspominał jeden z biografów Giuseppe'a Tomasiego. Posiadłość w Santa Margherita di Belice należała do rodziny principessy.

[...] wieczory były rozweselane przez podróżnych aktorów, którzy wystawiali przedstawienia w pałacowym teatrze. Przyjeżdżali zazwyczaj w lecie. Beatrice [matka Giuseppe'a – Z. M.] wynajmowała im teatr za symboliczną kwotę i przez około dwa tygodnie wystawiali co wieczór różne spektakle. Prawie pół wieku później Giuseppe wspominał, jak *Hamlet* z Santa Margherita „sprawił, że publiczność, której dziewięćdziesiąt procent stanowili niepiśmienni wieśniacy, zadrżała z emocji”. Gilmour, David: *Ostatni lampart, życie Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Przeł. Anna Wójcicka, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2009, s. 40.

Giuseppe Tomasi zapamiętał przywołany wyżej spektakl nieco inaczej, a mimo to podobnie.

[...] pamiętam spektakl *Hamleta* z czasu mego dzieciństwa, grany przez trupę szmirowatych aktorów, która to trupa kazała publiczności zadrzeć i zachwyciła ją, a dziewięćdziesiąt procent widzów stanowili pracujący w polu analfabeci [...]. [...] ich erinnere mich an eine Aufführung von Hamlet während meiner Kindheit, gespielt von einer Truppe von Schmierenskomödianten, die ein Publikum erschauern ließ und begeisterte, welches zu neunzig Prozent aus auf den Feldern arbeitenden Analphabeten bestand [...]. Tomasi di Lampedusa, Giuseppe: *Shakespeare*, Aus dem Italienischen von Maja Pflug, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 1994, s. 52.

Stanisław Kasprzysiak (1931-2019) przetłumaczył powyższe słowa, jak następuje

[...] pamiętam z czasów mego dzieciństwa przedstawienie *Hamleta* w Santa Margherita Belice, wystawione przez wędrowną trupę, które porwało i zachwyciło publiczność złożoną w dziewięćdziesięciu procentach z wiejskich analfabetów [...]. Tomasi di Lampedusa, Giuseppe: *Szekspir cz. V, tłumaczenie: Stanisław Kasprzysiak, „Teatr” Nr 2 luty 1999*, Warszawa, s. 55.

W tekście opublikowanym przez wydawnictwo Mondadori fragment ów przedstawia się tak:

[...] ricordo durante la mia infanzia la rappresentazione di *Amleto* nel teatro di S. Margherita Belice da parte di una compagnia di guitti, che fece rabbrivire ed esaltare un pubblico composto per il novanta per cento di zappatori analfabeti [...]. Tomasi di Lampedusa, Giuseppe: *Letteratura inglese*, Volume primo, Dalle origini al Settecento, A cura di Nicoletta Polo, Introduzione di Gioacchino Lanza Tomasi, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano 1990, s. 70.

Na podstawie oryginalnego tekstu i trzech wyżej umieszczonych przekładów fragmentu wspomnienia Giuseppe'a Tomasiego z czasu dzieciństwa z teatru można śledzić subtelności językowe, przydające sposobowi wyrażania się arystokraty barw, by nie powiedzieć jędrności.

¹⁴³ Na zainteresowania przyszłego reżysera wpływ miały niewątpliwie upodobania ojca.

Giuseppe Visconti, wielki miłośnik teatru, utrzymuje w swoim mediolańskim domicylu *Teatro Casa Giuseppe Visconti*, który przy udziale przyjaciół i dla przyjaciół wystawia dramaty klasyczne i sztuki napisane przez niego samego. Giuseppe Visconti, ein großer Liebhaber des Theaters, unterhält in seinem Mailänder Domizil das *Teatro Casa Giuseppe Visconti*, das mit Freunden und für Freunde klassische Dramen wie auch von ihm selbst geschriebene Stücke aufführt. D'Amico, Caterina: *Visconti – ein Lebenslauf*, [in:] Schneider Marianne / Schirmer Lothar (Hrsg.): *Visconti, Schriften, Filme, Stars und Stills*, Schirmer / Mosel, München 2008, s. 294.

¹⁴⁴ Schifano, Laurence: *Luchino Visconti ogień namiętności*, przełożyła Elżbieta Radziwiłłowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010, s. 121.

¹⁴⁵ Około roku 1880: O. Bianchi; A. Borigione; Lebrun, Boldetti; około roku 1890: Cromo Lit. Arte; dziesięć lat później: A. Giore; około roku 1920: Carroccio. Za: Baldwin, Peter: *Toy Theatres of the World*, A. Zwemmer Ltd, London 1992, s. 168.

¹⁴⁶ Ich war immer der Meinung, dass Theater in erster Linie ein Schau-Spiel sein muß, das heißt Ausdruck einer visuellen Gegebenheit. Visconti, Luchino: *Zwanzig Jahre Theater*, w „L'Europeo“, 22 Jg., Nr. 13, 24 III 1966, s. 34 – 41; Nr. 14, 31 III 1966, s. 62 – 67; cyt. za: Schneider Marianne / Schirmer Lothar (Hrsg), op. cit., s. 25.

¹⁴⁷ Schifano, Laurence, op. cit., s. 380.

¹⁴⁸ Schifano, Laurence, op. cit., s. 380 i 381.

¹⁴⁹ Schifano, Laurence, op. cit., s. 362. Świadectwo czytania wystawione zostało reżyserowi w życiorysie załączonym do fragmentu powieściowego *Angelo*, obrazka z życia niższych sfer, którego był autorem i który wydany został po jego śmierci.

Zły uczeń, ale zapalony czytelnik. [Schlechter Schüler, aber eifriger Leser.] Visconti Luchino: *Angelo*, aus dem Italienischen von Marianne Schneider, mit einem Nachwort von René de Ceccatty, Schirmer Graf Verlag, München 2006, s. 166.

Przyjemności i korzyści jakie reżyser czerpał z lektur potwierdziła Marianne'a Schneider jeszcze raz.

Luchino Visconti był od najwcześniejszej młodości niezmordowanym, zapalonym czytelnikiem i pozostał nim oczywiście przez całe swoje życie. [Luchino Visconti war von frühester Jugend an ein unermüdlicher, leidenschaftlicher Leser und blieb es offenbar sein Leben lang.] Schneider Marianne / Schirmer Lothar (Hrsg), op. cit., s. 11.

¹⁵⁰ *Teatro Casa Giuseppe Visconti* z Mediolanu nawiązywał do do tradycji pańskich teatrów z barokowych i późniejszych czasów, jak teatr rodziny Potockich w ich siedzibie łańcuckiej albo Wacława Rzewuskiego w Podhorcach, bądź teatr rodu Tomasich di Lampedusa w Santa Margharita di Belice.

Był to prawdziwy teatr w całym tego słowa znaczeniu, z dwoma rzędami łóż, po jedenaście w każdym, do tego galeria, no i naturalnie parter. Sala, zdolna pomieścić co najmniej trzysta osób, była cała w bieli i w złocie, fotele i ściany łóż miała obite jasnoniebieskim aksamitem. Styl Ludwika XVI, stateczny i elegancki. Pośrodku był też odpowiednik łoża królewskiej, czyli nasza łoża, nad którą widniał ogromny ornament ze złoczonego drzewa, wyobrażający krzyż z dzwonekami na piersi dwugłowego orła. [...] Sala oświetlona była złoczonymi lampami naftowymi, umieszczonymi na występach w murze, wystających pod pierwszym rzędem łóż. Co więcej, ten teatr (mający, rozumie się, także wejście dla publiczności, od strony placu) był czynny nader często. Tomasi di Lampedusa, Giuseppe: *Miejsca mojego dzieciństwa*, w: *Opowiadania*, Przełożyła Jadwiga Bristiger, Przedmowę napisał Giorgio Bassani, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964, s. 123-124.

¹⁵¹ Por.: Schifano, Laurence, op. cit., s. 144.

¹⁵² Autor powieści z na pół opuszczonymi domami, w których nie było żywej duszy, miał swoje doświadczenia. Przyszłej żonie tak opisywał swój dzień.

O wpół do dziesiątej schodzę do *Contabilità* (biuro), szeregu pokoi znajdujących się w tylnej części dziedzińca, których nigdy nie widziałam. Cardona, Caterina: *Lettere a Lily*, Selerino, Palermo 1987, cyt za: Gilmour, David: *Ostatni lampart, życie Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, przeł. Anna Wójcicka, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2009, s. 86. Trzeba dodać, że *Contabilità* to określone biuro, mianowicie księgowość.

Nie można wykluczyć, że narzeczony oprowadzał Alessandrę Wolff (1894-1982) po pałacu, jak Tancredi Angelicę. Na inny rodzaj samotni zwrócił uwagę biograf Giuseppe'a Tomasi di Lampedusa. Przybrany syn księcia chciał pomóc w szukaniu materiałów do książki.

Po śniadaniu kierował mnie do nieużywanego pokoju i sugerował, abym poszperała w starym kredensie, gdyż mogło znajdować się tam coś użytecznego, z trudem go otwierałem, po czym wysypywała się cała sterta listów Lampedusa. Tamże, s. 8.

¹⁵³ Zegary w portalach teatralnych, zwłaszcza włoskich, nie są czymś odosobnionym. Zauważył je Erwin Herzberger.

W teatrach miejskich, jak n.p. w Lugo można często zauważyć, że na miejscu arystokratycznego herbu umieszczany był w środku górnej części portalu zegar, który powinien obrazowo przedstawiać technicznie-postępowego ducha mieszczaństwa. [In bürgerlichen Theatern, wie z.B. in Lugo, ist häufig zu beobachten, daß anstelle des adligen Wappen in der oberen Mitte des Bühnenportals eine Uhr angebracht ist, die den technisch-fortschrittlichen Geist des Bürgertums versinnbildlichen soll. Herzberger, Erwin: *Typologischer Vergleich*, w: *Teatro, Eine Reise zu den oberitalienischen Theatern des 16. – 19. Jahrhunderts*, Beiträge von Siegfried Albrecht, Ulrike Dembski, Susanne Grötz, Erwin Herzberger und Ursula Quecke, Jonas Verlag, Marburg 2001, s. 110.]

W jednym ze szkiców do przebudowy berlińskiego teatru królewskiego Karl Friedrich Schinkel na mającym powstać portalu także umieścił zegar. Pozostał on na projekcie, który przechowywany jest w berlińskim Kupferstichkabinett (Schinkel, Karl Friedrich: *Entwurf zur Veränderung von Bühne und Zuschauerraum des Nationaltheaters. Prosenium und Bühne, Zuschauerraum, Platfond*, 1812, Feder, Pinsel, schwarze Tusche, Deckfarben, blaues Tonpapier 49,3 x 54,3 cm. Kupferstichkabinett Berlin SM23b63). Zegary zainstalowano w portalach m. in. teatrów: La Fenice (Wenecja), alla Scala (Mediolan), Verdi (Padwa) Comunale (Capri), Nuovo "Gian Carlo Menotti" (Spoleto).

¹⁵⁴ Der Film ist nicht autobiographischer als meine anderen Filme. Das einzige autobiographische Element ist das der Einsamkeit. Nein, nein, es ist kein autobiographischer Film. Constantini, Constanzo: *Interview*, w: Constantini, Constanzo: *L'ultimo Visconti*, Mailand 1976, s. 73; cyt. za: Schneider Marianne / Schirmer Lothar (Hrsg), op. cit., s. 250.

¹⁵⁵ *Fanny och Alexander* (Szwecja / Francja / Republika Federalna Niemiec 1981/1982), produkcja: Cinematograph AB (= Ingmar Bergman) dla Stiftelsen Svenska Filminstitutet / Sveriges Television AB TV1 / Gaumont International SA (Paryż) / Personafilm (= Ingmar Bergman) GmbH (Monachium) / Tabis Filmkunst GmbH (Berlin); zdjęcia: 9 IX 1980 – 22 III 1982; (w niektórych opracowaniach jako początek zdjęć podawana jest data 7 IX 1981, skończenie zdjęć w marcu następnego roku przy 250 dniach zdjęciowych byłoby fizycznie niewykonalne); plany filmowe: Filmhusateljéerna (Studio 1 + 2), Filmhust, Svenska Filminstitutet, Gärdet Stockholm; Europa Studios, Solna pod Sztokholmem; oryginalne miejsca akcji w Szwecji (Uppsala; wyspy Värmdö + Tynningö, archipelag sztokholmski, Provins Stockholm; Södra Teatern, Sztokholm); format: 35 mm, Eastman Color; długość: 326 minut (Tv), 188 minut (pierwsza wersja filmowa), 312 minut (druga wersja filmowa); dystrybucja: Sandrews; producent: Jörn Donner; kierownik produkcji: Katinka Faragó; kierownictwo zdjęć: Eva Ivarsson, Brita Werkmäster; Lars-Owe Carlberg, Ingrid Bergman, Fredrik von Rosen (administracja); reżyseria: Ingmar Bergman; asystent reżysera: Peter Schildt; scenariusz: Ingmar Bergman; script: Kerstin Eriksdotter; zdjęcia: Sven Nykvist, Tony Forsberg; operatorzy kamery: Lars Karlson, Dan Myhrman; efekty specjalne: Bengt Lundgren; montaż: Sylvia Ingemarsson; dźwięk: Owe Svensson, Bo Persson, Björn Gunnarsson, Lars Liljeholm (mixing); muzyka: Daniel Bell; dodatkowa muzyka: Benjamin Britten (Cello-Suiten Op. 72,80, 87), Robert Schumann (Kwintet fortepienowy w F-dur), Johann Sebastian Bach, Ludvig van Beethoven, Fryderyk Chopin, Antonin Dvořák, Allan Edwall, Jacques Offenbach, Franz Schubert, Johann Strauß (syn), Giuseppe Verdi, Antonio Vivaldi; kierownictwo muzyczne: Per Lyng; choreografia: Mercedes Björlin; scenografia: Anna Asp, Kaj Larsen (szef techniki), Jan Andersson, Gunilla Allard, Christer Ekelund, Johan Husberg (rekwizytorzy), Christian Wirsén (obrazy latarni magicznej); kostiumy: Marik Vos, Lenamarié Wallström, Ingabritt Adrianson, Anne-Marie Broms, Maria „Tobbe” Lindmark (asystentki), Kristina Makroff (nadzór); make-up: Barbro Holmbring-Haugen, Anna-Lena Melin, Leif Qviström; fryzury: Cecilia Drott, Kjell Gustavsson, Mariann Virdestam; zdjęcia z planu: Arne Carlsson; kaskaderka: Johan Torén; premiera: (pierwsza wersja kinowa) 17 grudnia 1982, Sztokholm, Astoria; (druga wersja kinowa) wrzesień 1983, 40 Mostra Internazionale del Cinema, Venezia, (udział w konkursie); wykonawcy: Pernilla Allwin (Fanny Ekdahl), Bertil Guve (Alexander Ekdahl), Börje Ahlstedt (Carl Ekdahl), Harriet Andersson (Justina, służąca), Pernilla Östergren (Maj, niania), Mats Bergman (Aron), Gunnar Björnstrand (Filip Landahl), Allan Edwall (Oscar Ekdahl), Stina Ekblad (Ismael), Ewa Fröling (Emilie Ekdahl), Erland Josephson (Isak Jacobi), Jarl Kulle (Gustav Adolf Ekdahl), Köbi Laretei (ciotka Anna), Mona Malm (Alma Ekdahl), Jan Malmström (biskup Edward Vergéus), Christina Schollin (Lydia Ekdahl), Gunn Wållgren (Helena Ekdahl), KerstinTideliú (Henrietta Vengéus), Anna Bergman (panna Hanna Schwartz), Sonya Hedenbratt (ciotka Emma), Svea Holst-Widén (panna Ester), Majlis Granlund (panna Vega), Maria Granlund (Petra), Emilie Werkö (Jenny), Christian Almgren

(Putte), Angelica Wällgren (Ewa), Siv Ericks (Alida), Inga Alenius (Lisen), Kristina Adolphson (Siri), Eva von Hanno (Berta).

¹⁵⁶ Por.: Bleibtreu, Renate: *Von der Laterna magica zu Ingmar Bergman*, w: Bergman, Ingmar: *Im Bleistift-Ton Ein Werk-Porträt in einem Band*, Renate Bleibtreu (Hrsg.), Aus dem Schwedischen von Renate Bleibtreu, Hans-Joachim Maass und Verena Reichel, Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins, Hamburg 2002, s. 867 i Koebner, Thomas: *Ingmar Bergman Eine Wanderung durch das Werk*, edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2009, s. 163.

¹⁵⁷ Por.: Bleibtreu, Renate: *Von der Laterna magica zu Ingmar Bergman*, w: Bergman, Ingmar: *Im Bleistift-Ton Ein Werk-Porträt in einem Band*, Renate Bleibtreu (Hrsg.), op.cit., s. 867.

¹⁵⁸ [...] „Heiligabend“, schreibt Bergman, „ist der peinlichste Tag des Jahres“. Es gibt keinen Grund, ihm zu widersprechen, weder in Hinblick auf 1907 noch auf 1982. An keinem anderen Tag nämlich ist die Wahrscheinlichkeit so groß, daß die Erwartungen und die mühsam hervorgebrachte Familiengemeinschaft in perfekter Beklommenheit enden. Eben diese Beklommenheit fängt Bergman in einem Weihnachtsgemälde ein, das verdient, ein Klassiker zu werden, und in dem seine glasklaren Kindheitserinnerungen sich mit einem sozusagen fotografischen Sehen paaren. Er war 1907 noch nicht geboren, aber er kriecht in dieses Jahr hinein. [...] Er läßt die Epoche Strindbergs und Hjalmar Söderbergs wiederauferstehen, das Uppsala der Glaslaternen und der Doppelmoral. Er mischt Idylle und Panik, Trunkenheit und Bibellesung, höchste Zucht und deftigste Unzucht. [...] Daß *Fanny och Alexander* Schwedens längster und teuerster Film geworden ist, ist außerhalb des Guinness-Buch der Rekorde völlig ohne Bedeutung. [...] Das wichtigste ist vielmehr, daß Bergman uns eine zusammenhängende Vision der schwedischen Jahrhundertwende und ihrer Verlängerungen gibt. [...] Die Vision ist, was nicht nur das Verdienst von Sven Nykvist und der Kameraarbeit ist, in jeder Hinsicht farbintensiv. Dort haben Schneeweiß und Tabakbraun Platz, Kohlschwarz und Rosenrot. Der Übersättigung und dem parodistischen Übermut der ersten Hälfte steht die priesterliche, erstickende Askese in der zweiten gegenüber. Denn wenn ich Bergman recht verstanden habe, ist es genau das, was er sagen will: daß das „oscarianische Vaterland“ ein Gärtchen war, in dem Lebemann und Mönch Seite an Seite gediehen. [...] In *Fanny och Alexander* tut Ingmar Bergman schlicht etwas, was heute überholt erscheint: Er [sic! – Z. M.] erzählt eine Geschichte. Sie ist insofern „breit“ angelegt, als sie im großen und ganzen formaler und psychologischer Subtilitäten entbehrt. Weitschweifig ist sie nur in ihrer Vielfalt. Wer sich von den Bergmanschen Komplikationen angezogen fühlt, muß anderswo auf die Jagd gehen. Aber natürlich ist dies am Ende eine teuflisch gut gebackene Weihnachtstorte. Schildt, Jürgen w: „Aftonbladet“ (Sztokholm), 18 XII 1982; cyt. za: *Ingmar Bergman, Essays, Daten, Dokumente*, Herausgegeben von der Deutschen Kinemathek, Mit einem Vorwort und fünf einführenden Essays von Marion Löhndorf, Bertz + Fischer Verlag, Berlin 2011, s. 197.

¹⁵⁹ Ingmar Bergman w: Assayas, Olivier / Björkman, Stig: *bergman rozmowy*, przekład: Maciej Falski, Wojciech Gilewski, Świat Literacki, Warszawa 2007, s. 85.

¹⁶⁰ Schon von Anfang an merkt man, ich bin in der Welt meiner Kindheit gelandet. Hier ist die Universitätsstadt und Großmutter's Haus mit der alten Köchin, hier ist der Jude, der auf der Hofseite wohnte, und hier ist die Schule. Ich bin bereits dort und streife durchs Gelände. Tamže, s. 321.

¹⁶¹ Strindberg, August: *Gra snów*, w: *Dramaty*, wybrał i ze szwedzkiego przełożył Zygmunt Łanowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1962, s. 303.

¹⁶² Viele kleine Szenen gestalten autobiographische Details aus Bergmans Kindheit, da findet sich nicht nur der Matrosenanzug, den Alexander jetzt tragen muß, oder das Papiertheater, mit dem Bergman so gerne spielte – wir sehen es bereits in den ersten Bildern des Films, von einem ernsthaften Kindergesicht betrachtet, mit der mahnenden Überschrift „Ei blot til lyst“ (Nicht nur zum Vergnügen). Die Magie der Bilder faszinierte Bergman als Kind ebenso wie jetzt Alexander. Lange-Fuchs, Hauke: *Ingmar Berman Seine Filme – sein Leben*, Wilhelm Heyne Verlag, München 1988, s. 257.

¹⁶³ Am Beginn des Films: Der junge Alexander (Bertil Guve) als „überlebensgroßer“ Regisseur hinter seinem Papiertheater, auf der Seite des Publikums die Kamera. Das

Spiel der Erinnerungen auf dem Theater des Gedächtnisses kann beginnen. Koebner, Thomas: *Ingmar Bergman Eine Wanderung durch das Werk*, edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2009, s. 165.

¹⁶⁴ Bergman, Ingmar: *Laterna magica*, op. cit., s. 24.

¹⁶⁵ Tamże, s. 59. W przekładzie niemieckim matka „była cierpliwym i zainteresowanym widzem”.

¹⁶⁶ Bergman, Ingmar: *Laterna magica, Mein Leben*, aus dem Schwedischen von Hans-Joachim Maass, Alexander Verlag Berlin/Köln 2011 s. 32.

¹⁶⁷ Szczepański, Tadeusz: *Zwierciadło Bergmana*, wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 380. W innym miejscu książki marionetki pojawiają się jako metafora i mają być animowane w równie metaforycznym *theatrum mundi*. Figury w tym gatunku teatru lalek poruszane są mechanicznie. Lalki marionetki należą do całkiem innego gatunku teatru lalek. Oto stosowny fragment:

[...] człowiek jest wydrążoną marionetką miotaną na scenie *theatrum mundi* przez Boga lub Szatana, tych potężnych i nieprzeniknionych Autorów i Reżyserów ludzkiego losu. Metaforycznym obrazem tego przeświadczenia, znamiennym emblematem twórczości Bergmana, będzie zamyślona twarz chłopca, wyzierająca na ekranie zza kulis dziecięcego teatryku lalek w prologu do *Fanny i Alexandra*. Szczepański, Tadeusz: *Zwierciadło Bergmana*, wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 119 - 120.

W innym miejscu tej samej książki autor pisał o zamiarze inscenizowania przez dwunastoletniego Ingmara Bergmana *Czarodziejskiego fletu* w domowym „teatrze marionetek”.

[...] kiedy [...] po raz pierwszy obejrzał na scenie sztokholmskiego teatru operowego arcydzieło Mozarta [...] natychmiast zapragnął je wystawić w swoim teatryku marionetek. Szczepański, Tadeusz: *Zwierciadło Bergmana*, wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 344.

Niewielki fragment opery Ingmar Bergman zainscenizował w miniaturowym teatrze i nie była to scena marionetek, ale o tem – potem.

¹⁶⁸ Samsonowska, Hanna: *Bergman inny czy wciąż ten sam?*, „Odra”, Wrocław 3/1985, s. 70.

¹⁶⁹ Bergman, Ingmar: *Laterna magica*, op. cit., s. 255.

¹⁷⁰ Por.: Bergman, Ingmar: *Laterna magica, Mein Leben*, op. cit., s. 362. Być może ten konkretny model teatru nazywał się Zaubertheater?

¹⁷¹ Das Verdienst [...], das Papiertheater in die breitesten Bevölkerungsschichten und besonders auch außerhalb Kopenhagens, ja bis nach Schweden getragen zu haben, gebührt *Allers Familij Journal*, einer Wochenzeitschrift [...]. Von 1914 bis 1935 brachte es auf den Seiten der Zeitung in Farbdruck Proszenien, Dekorationen sowie die zugehörigen Texte. Fast in jedem Jahr erschien hier ein neues Theater, und jedes hatte eine technische Besonderheit aufzuweisen, sei es eine Drehszene, eine durch Zug zu betätigende Szenenverwandlung oder gar eine Doppelbühne, bei der die eine, verdeckt, lediglich zur Bewegung der Figuren auf der Hauptbühne diente [...]. Der Zeichner der Dekorationen und Erfinder all dieser Tricks war H.C. Madsen. Und was gab es da alles, angefangen von der einfachen Klappverwandlung bis zu hinter einer Rampe vorbeimarschierenden Soldaten, schießenden Kanonen, explodierenden Schiffen, zusammenstürzenden Gebäuden! Dazu im Thema durchweg selbständige und bis ins letzte modelltheatergerechte Texte. Inhaltlich waren sie meist kindertümlicher als bei Jakobsen, ohne aber auf ein „Kindertheaterniveau“ abzusinken. Röhler, Walter: *Große Liebe zu kleinen Theatern, Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des Papiertheaters*, Marion von Schröder Verlag, Hamburg 1963 s. 43.

¹⁷² JS: Hattest du auch ein Puppentheater zum Spielen bekommen?

IB: Nein, das habe ich ganz ung gar selber gebaut. Es hat schrecklich primitiv angefangen, unter dem Spielzeugtisch mit dem Tischtuch als Vorhang. Nach und nach habe ich dann bis zum Abitur verschiedene Puppentheater gebaut, mit Drehbühne und Senkbühne und

anderen Finnesen. Björkman, Stig / Manns, Torsten / Sima, Jonas: *Bergman über Bergman Interviews mit Ingmar Bergman über das Filmemachen*, Aus dem Schwedischen von Wolfgang Butt, Justus Grohmann und Christian Henning, Carl Hanser Verlag, München Wien 1976, s. 12.

¹⁷³ Do „teatrów-tricków” wydawcy „Allers Familij Journal” należał bez wątpienia teatr z papieru składany jak książka. Egzeplarz takiego składającego się teatru wykonanego z drukowanych w journalu fragmentów, znajdujący się w zbiorach Waltera Röhlera pokazywany był jako obiekt 229 na wystawie w Monachium (przełom 1959/1960). Röhler, Walter (Bearbeitet): Katalog zur Ausstellung *Kinder müssen Komödien haben und Puppen*, 21. Dezember 1959 – 31. Januar 1960 veranstaltet im Münchner Stadtmuseum von der Puppentheatersammlung der Stadt München, s. 11.

¹⁷⁴ Do roku 1967 Ingmar Bergman opublikował dwanaście swoich scenariuszy (m. in. *Wieczór kuglarzy*, *Siódma pieczęć*, *Milczenie*) w „Allers familiejournal”. Nawet gdyby było to całkiem inne czasopismo niż „Allers Familij Journal”, a nie szwedzka mutacja periodyku ukazującego się wcześniej w Danii, to powierzenie własnych prac właśnie temu pismu świadczy o przywiązaniu do tytułu znanego od dzieciństwa. Por.: Bergman, Ingmar: *Im Bleistift-Ton Ein Werk-Porträt in einem Band*, Renate Bleibtreu (Hrsg.), op. cit., s. 860.

¹⁷⁵ Por.: Baldwin, Peter: *Toy Theatres of the World*, A. Zwemmer Ltd, London 1992, s. 103. Walter Röhler podaje datę ukazania się pisma o jeden dzień późniejszą (8 lutego 1880), Röhler, Walter: *Große Liebe zu kleinen Theatern*, Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des Papiertheaters, Marion von Schröder Verlag, Hamburg 1963 s. 41.

¹⁷⁶ Po raz pierwszy był drukowany w latach 1880 – 1885. Wymiary: 90 x 65 cm. Do chwili obecnej portal ten jest sprzedawany razem z kurtyną, której w filmie użył Ingmar Bergman. Jest ona kopią tak zwanej kurtyny Akropolis zdobiącej *Det Kongelige Teater* i będącej ciągle w użyciu. Nie mogę na tym miejscu nie postawić pytania: dlaczego nie było i nie ma teatru papierowego z fasadą Teatru Miejskiego w Krakowie i pasującą do niego tak zwaną kurtyną Siemiradzkiego? Pytam jest retorycznie.

¹⁷⁷ *Babettes gæstebud* (1987), scenariusz (według noweli Karen Blixen) i reżyseria Gabriela Axela.

¹⁷⁸ *Dokument Fanny och Alexander* (Szwecja, 1986) produkcja: Cinematograph, Filminstitutet; czas trwania zdjęć: 1981 – 1985; czas projekcji: 110 min.; reżyseria: Ingmar Bergman; scenariusz: Ingmar Bergman; zdjęcia: Anna Carlsson; montaż: Sylvia Ingernarsson; premiera: 18 VIII 1986.

¹⁷⁹ Fragment jest umieszczony pod: <http://www.youtube.com/watch?v=U5h5T-fcoDk>; dostęp 2013-02-06.

¹⁸⁰ That, you see, ist the greatest magic. Podaję tekst angielskich napisów na filmie.

¹⁸¹ I reconstruct, in detail, a few moments from my childhood 60 years ago. It's a strange feeling.

¹⁸² TM: Wann war das genau?

IB: Ich habe 1937 das Abitur gemacht, ich spreche also von der Zeit zwischen 1924 und 1937.

TM: Und das Puppentheater war... ?

IB: ...so im Alter von elf, zwölf Jahren. Björkman, Stig / Manns, Torsten / Sima, Jonas: *Bergman über Bergman Interviews mit Ingmar Bergman über das Filmemachen*, Aus dem Schwedischen von Wolfgang Butt, Justus Grohmann und Christian Henning, Carl Hanser Verlag, München Wien 1976, s. 12.

¹⁸³ I always wanted to be a film director, except for a short period when I wanted to drive a locomotive.

¹⁸⁴ Por.: Bergman, Ingmar: *Bilder*, op. cit., s. 318.

¹⁸⁵ Por.: Dickens, Charles: *Drzewko Bożego Narodzenia*, w „Pamiętnik Teatralny” 1993, zes. 1-2, s.120-121.

¹⁸⁶ Przypominam tłumaczenie: Nie tylko dla przyjemności. U widzów skandynawskich napis może wywoływać skojarzenia związane nie tylko z tradycją teatralną, podobnie jak napisy: NARÓD SOBIE (Poznań) i NAROD SOBE (Praga) u widzów słowiańskich.

¹⁸⁷ Jest ich siedem.

¹⁸⁸ Teatr papierowy widać na ekranie przez całe 42 sekundy. Wobec 18720 sekund, bo tyle trwa druga kinowa wersja filmu, wydaje się to chwilką tylko.

¹⁸⁹ Pośród figur z wydawnictwa Treantsensky'ego występuje naturalnie Hamlet z czaszką w dłoni.

¹⁹⁰ Bergman, Ingmar: *Laterna magica*, op. cit., s. 162.

¹⁹¹ Assayas, Olivier / Björkman, Stig, op. cit., s. 9.

¹⁹² Por. <http://ingmarbergman.se/en/set/fanny-alexander-21398>, dostęp 2013-01-18.

¹⁹³ Częściej stosowana nazwa: Dramaten, Królewski Teatr Dramatyczny.

¹⁹⁴ „Rzeczpospolita“ z 30 maja 2012: *Hold dla Bergmana*; dostęp 2012-12-17.

¹⁹⁵ Die Kindheit ist natürlich immer mein Hoflieferant gewesen, ohne daß es mir früher eingefallen wäre, mich dafür zu interessieren, woher die Lieferungen kamen. Bergman, Ingmar: *Bilder*, op. cit., s. 321.

¹⁹⁶ Schulz, Bruno: *[Przezroczyście ramiona]* [w:] Janion, Maria / Chwin, Stefan (Wybór, opracowanie i redakcja): *Dzieci*, t. 1, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1988, s. 40.

¹⁹⁷ Holland, Agnieszka / Kornatowska, Maria: *Magia i pieniądze*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2002, s. 125.

¹⁹⁸ Tajemniczy ogród [*The Secret Garden* (USA, 1993)]; produkcja: American Zoetrope dla Warner Bros.; plany zdjęciowe: Allerton Park, Knoresborough, North Yorkshire, Eton Collage, Eton, Berkshire, Fountains Abby, Studley Royal, Ripon, North Yorkshire, Harrow School, Harrow, Middlesex, Luton Hoo Estate, Luton, Bedfordshire, St. Pancras Chambers, St. Pancras Station, St. Pancras, Londyn, Pinewood Studios; format: 35 mm, Technicolor; czas projekcji: 101 minut; producenci: Fred Fuchs, Fred Roos, Tom Luddy; producent wykonawczy: Francis Ford Coppola; reżyseria: Agnieszka Holland; scenariusz: Caroline Thompson, według książki Frances Hodgson Burnett; zdjęcia: Roger Deakins, Jerzy Zieliński; montaż: Isabelle Lorente; scenografia: Stuart Craig, Peter Russell, Stephanie McMillan; kostiumy: Marit Allen; muzyka: Zbigniew Preisner; orkiestra: Synfonia Varsovia, dyrygent: Wojciech Michniewski, nagranie muzyczne: Rafał Paczkowski; montaż dźwięku: Drew Kunin; make-up i fryzury: Jenny Shircore; asystenci Agnieszki Holland: Katarzyna Adamik, Marek Pacholec; aktorzy: Kate Maberly (Mary Lennox), Heydon Prowse (Collin Craven), Andrew Knott (Dickon), Maggie Smith (Mrs. Medlock), Laura Crossley (Martha), John Lynch (Lord Craven), Walter Sparrow (Ben Weatherstaff), Irène Jacob (Matka Mary / Lilius Craven), Andrea Pickering (Betty Butterworth), Peter Moreton (Will), Arthur Spreckley (John), Parsan Singh (Opiekunka Mary Ayah), Collin Bruce (Major Lennox), Valerie Hill (Kucharka), Frank Baker (Przedstawiciel Rządu), Eileen Page (Babcia odbierająca dziecko), David Stoll (Dziadek odbierający dziecko), Tabatha Allen (Dziewczynka - sierota).

¹⁹⁹ W liście elektronicznym do autora reżyserka napisała:

[...] *Fanny i Aleksander*, jeden z moich ulubionych filmów, który - jak sprawdziłam na mojej 11 letniej wówczas córce - działał mocno na wyobraźnię dzieciaków. (List z 19 X 2012)

²⁰⁰ Holland, Agnieszka / Kornatowska, Maria: *Magia i pieniądze*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2002, s. 69. Warto przypomnieć, że powieść *Serce* Liguryjczyka Edmonda De Amicisa (1846 – 1908) weszła do kanonu literatury dla dzieci i młodzieży. Opublikowana została w roku w roku 1886.

²⁰¹ Skrót, którego Agnieszka Holland użyła w rozmowie z Marią Kornatowską zamiast pełnej nazwy: Związek Walki Młodych (komunistyczna organizacja młodzieżowa, działała w Polsce w latach 1943 – 1948).

²⁰² Holland, Agnieszka / Kornatowska, Maria, op. cit., s. 74.

²⁰³ Dziecięce lektury Agnieszki Holland były podobne do lektur niemałej ilości jej rówieśników.

[...] czytałam powieści dla dzieci: *Tajemniczy ogród*, *Małego lorda*, *Piotrusia Pana*. (s. 98)

[...] najróżniejsze cegły socrealizmu, literatura rosyjska, węgierska, czeska, a nawet albańska. Pamiętam jak przez mgłę opowieść o chłopczyku z Tirany. (s. 97 – 98)

Około dwunastego roku życia zaszła tu pewna zmiana.

Przypominają się *Bramy raj* Andrzejewskiego. Ta opowieść zrobiła na mnie szalone wrażenie. Miałam chyba dwanaście lat, jak ją czytałam. (s. 349)

Czechow objawił mi się, kiedy miałam lat dwanaście. Ojciec zabrał mnie na *Trzy siostry* w słynnej inscenizacji Axera. Zrobiła na mnie piorunujące wrażenie, widziałam ją chyba z siedem razy. To przeżycie wywarło na mnie ogromny wpływ. Potem mama kupiła mi zbiorowe wydanie Czechowa, które mam do dzisiaj. [...] W Czechowie zobaczyłam najprawdziwszy zapis człowieczeństwa. (s. 98)

Dostojewskiego odkryłam, mając chyba siedemnaście lat, czytałam go nocami. Najbardziej podobały mi się te „słabsze” powieści: *Skrzywdzeni i poniżeni*, *Młodzik*. Trafiły do wyobraźni nastolatki. (s. 98)

Buddenbrookowie to powieść, o której Lucchino Visconti nigdy nie przestał myśleć. Agnieszce Holland nie przypadła ona do gustu.

Buddenbrookowie nudzili mnie, bo etap mieszczańskiej epiki miałam za sobą. (s.101)

Są to wybrane lektury z okresu formacji reżyserki. Wszystkie cytaty pochodzą z: Holland, Agnieszka / Kornatowska, Maria, op. cit..

²⁰⁴ Holland, Agnieszka / Kornatowska, Maria, op. cit., s. 211.

²⁰⁵ Zawiśliński, Stanisław: *Jedno spojrzenie*, w: Zawiśliński, Stanisław / Parowski, Maciej / Uszyński, Jerzy: *Reżyseria: Agnieszka Holland*, słowo wstępne: Andrzej Wajda, Wydawnictwo Skorpion, Warszawa 1995, s. 7. Jednym z fragmentów książki był *Horoskop dla Agnieszki Holland* (s. 117 – 120).

²⁰⁶ Holland, Agnieszka / Kornatowska, Maria, op. cit., s. 57.

²⁰⁷ Musical *The Secret Garden* powstał w roku 1991. Muzykę skomponowała Lucy Simon, tekst napisała Marsha Norman. Widowisko pokazywane było na Broadway'u w latach 1991 i 1993. Por.: http://de.wikipedia.org/wiki/Der_geheime_Garten, [dostęp 2013-04-13]. W projektach scenograficznych do jednej z realizacji musicalu Heidi Landesman inspirowała się teatrem papierowym.

²⁰⁸ Wymiary portalu *N° 8 Urania*: 63cm x 69cm.

²⁰⁹ *Verlag Joseph Scholz Mainz* (Wydawnictwo Joseph Scholz Mainz) zostało założone w roku 1796 w Wiesbaden jako firma z materiałami piśmiennymi. U początków przerabiano w niej pióra gęsie w pióra do pisania i wytwarzano lak do pieczętowania listów. Zakład litograficzny i wydawnictwo jako takie powstało w roku 1829 dzięki staraniom Christana Scholza, syna Josepha. Od następnego roku rozpoczęto druk arkuszy z teatrami papierowymi. Siedziba firmy w Wiesbaden została w latach czterdziestych XIX w. zamknięta. Wydawnictwo było znane przez dziesięciolecia jako ważny ośrodek produkcji arkuszy graficznych, gier, książek dla dzieci i młodzieży. Por.:

²¹⁰ Na portalach większości wydawców angielskich, włoskich i francuskich przedstawiani byli muzycy znajdujący się w kanałach orkiestrowych i najczęściej też dyrygent. Dziecięcy zespół orkiestrowy w barokowych ubraniach i perukach na głowach znajduje się na tak zwanym dużym portalu wydawnictwa J.F. Schreiber z Esslingen. Jest to wyjątek pośród portali wydawców niemieckich. Portale bez orkiestry z krajów niemieckich były też charakterystyczne dla teatrów papierowych wydawców z Austro-Węgier, Danii, Hiszpanii, USA.

²¹¹ *Buddenbrooks* (Niemcy 2008); produkcja: Bavaria Film; kierownictwo produkcji: Jo N. Schäfer; producenci: Michael Hild, Jan S. Kaiser, Uschi Reich Bavaria Film, Winka Wulff Colonia Media; Associate Producer: Lukas Batthyány; koprodukcja: Pirol FilmProduction, ColoniaMedia, WDR, NDR, SWR, BR, ARD Degeto, ARTE, ORF; koproducent: Burkhard von Schenk; czas kręcenia zdjęć: lipiec – listopad 2007; plany zdjęciowe: Lubeka, Travemünde, Augsburg, Monachium, Brugia, Colonia; czas projekcji: 150 minut (kino), 178 minut (tv); reżyseria: Heinrich Breloer, scenariusz: Heinrich Breloer i Horst Königstein (według powieści Thomasa Manna); zdjęcia: Gernot Roll; montaż: Barbara von Weitershausen, dźwięk: Wolfgang Wirtz; muzyka: Hans P. Ströer; scenografia: Götz Weidner; kostiumy: Barbara Baum, Sibyll Möbius; make-up: Birger Laube, Jeanette Latzelsberger; wykonawcy: Jessica Schwarz (Tony Buddenbrook), Mark Waschke (Thomas Buddenbrook), August Diehl (Christian Buddenbrook), Armin Mueller-Stahl (Konsul Jean Buddenbrook), Iris Berben (Konsulin Bethsy Buddenbrook), Léa Bosco (Gerda Buddenbrook), Alexander Fehling (Morten Schwarzkopf), Justus von Dohnányi (Bendix Grünlich), Martin Feifel (Alois Permaneder), Nina Proll (Aline Puvogel), Raban Bieling (Hanno Buddenbrook), Sylvester Groth (Bankier Kesselmeier), Fedja van Huêt (Hermann Hagenström), Ariella Hirshfeld (Julchen Möllendorpf, geb. Hagenström), Sunnyi Melles (Senatorin Möllendorpf), Josef Ostendorf (Senator James Möllendorpf), Max von Pufendorf (René Maria von Trotha), Maja Schöne (Anna Iwersen), Tonio Arango (Stefan Kistenmaker), Matthias Deutelmöser (Doktor Giesecke), André Hennicke (Gosch), Teresa Harder (Ida Jungmann), Elert Bode (Konsul Lebrecht Kröger), Krijn ter Braak (Meneer Arnoldsen), Martin Horn (Carl Smolt), Wolfgang Hinze (Hinrich Hagenström), Cas Enklaar (Van Kellen), Thomas Meinhardt (Prokurist Marcus), Michael Abendroth (Doktor Grabow), Nicholas Reinke (Peter Döhlmann), Katharina Schubert (Eva Ewers), Frank Leo Schröder (Berkemeyer), Jan Peter Heyne (Doktor Brecht), Uwe Rohde (Lotsenkommandant Schwarzkopf), Brigitte Janner (Mutter Schwarzkopf), Jan-Hendrik Kiefer (Kai von Mölln), Jürgen Rißmann (Diener Anton).

²¹² Portal *Nº 7* z Jos. Scholz Verlag ma wymiary: 67cm x 55cm.

²¹³ *Il giardino segreto* (The Secret Garden), Illustrazioni di Graham Rust, Prima pubblicazione 1995, Breslich & Foss Limited, Inghilterra, Edizioni EL, San Dorligodella Vale (Trieste) 2003. Daje się czuć brak w polszczyźnie odpowiednika terminu *pop-up book*. Używam nazw: książka-obiekt, książka rozkładana, książka trójwymiarowa, książka z ruchomymi częściami składowymi. Najbardziej znanym twórcą książek z „żywymi obrazkami” z dawnych lat był ilustrator i malarz Lothar Meggendorfer (1847 – 1925). Jego książki – obiekty skierowane były do podobnego kręgu odbiorców co teatry z papieru. Opierały się na identycznych zasadach inżynierii papierowej. Niektóre z nich nadal są produkowane.

²¹⁴ Scena 1: interno di Misselthwaite Manor (wnętrze Misselthwaite Manor), Scena 2: davanti alla villa (przed domem), Scena 3: il parco della villa e la serra (ogród przydomowy i szklarnia), Scena 4: il giardino segreto (tajemniczy ogród).

²¹⁵ Figury: Mary, Pani Medlock, Lord Craven, Martha, Ogrodnik, Dickon, Lis, Gil, Owieczka, Colin (dwie figury, z tego jedna: Colin na wózku), Drzewo, Gil z robakiem w dziobie. Pani Medlock w objaśnieniach do książki – zabawki nazwana jest guwernantką. W filmie Agnieszki Holland nie ma żadnej sceny, ani informacji o nauce dzieci. A przecież i Mary i Colin mają po dziesięć lat. W III akcie filmu *Fanny i Aleksander* jest cała scena poświęcona fantazjowaniu Alexandra w szkole, którego nie równoważą jego dobre wyniki w nauce. Mowa jest w tej scenie również o tym, że Fanny także chodzi już do szkoły.

²¹⁶ Królikowska-Avis, E.: Ogrody w Pinewood Studios, „Kino“, 1994, nr 1, s.34; cyt. za: Jankun-Dopartowa, Mariola: *Gorzkie kino Agnieszki Holland*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s.269. W „zarastanym przez dziesiątki lat ogrodzie“ dostrzega się przesadę, bo właścicielka różanego ogrodu nie żyje od dziesięciu lat, a wcześniej zapewne troszczyła się o róże i cały *giardino segreto*.

²¹⁷ Do zasłużonych dla teatru papierowego wydawców w Brytanii należeli m. in.: William West (1783 – 1854) , William George Webb (1820 – 1890), John Redington (1819 – 1876), Benjamin Pollock (1856 – 1937).

²¹⁸ Wysokość portalu sceny od podłogi w pokoju do „desek sceny“ musi mieć ok. 30 – 40 cm; można ocenić, że cały portal miał wysokość około 2 metrów. Byłby wtedy ca. dwa razy wyższy niż teatr Alexandra.

²¹⁹ Gra marionetką trwa 11 sek. (42:57 do 43:08), a fragment sceny z widocznym portalem teatru ca. 2 min. (42:57 do 45: 06).

²²⁰ W filmie są to minuty: 57:07 do 01:01:45.

²²¹ Trzeci występ teatru domowego jest małym epizodem: 01:23:52 do 01:24:00.

²²² Do pierwowzorów „czarnego romantyzmu” niemiecka badaczka Ruth Neubauer-Petzoldt zaliczyła autorów i dzieła:

Walter Scott (1771–1832)
Lord Byron (1788–1824)
William Shakespeare (1564–1616)
Heinrich von Kleist (1777–1811): *Żebraczka z Locarno (1810)*
Ludwig Tieck (1773–1853): *Liebeszauber (1812)*
<http://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/erforschen/charakteristisches/das-unheimliche-gespenster/> [dostęp: 2018-06-04].
Żebraczka z Locarno (we współczesnym tłumaczeniu Emilii Bielickiej) w: *Czarny pajak: opowieści niesamowite z prozy niemieckiej*, wybór, wstęp i noty o aut. Gerard Koziłek, ilustracje Franciszek Starowiejski, tł. z niem. Gabriela Mycielska i inni, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.

²²³ Zwrócił na to uwagę już w roku 1980 Jeffrey Gantz, badacz ze Stanów Zjednoczonych. Por. Gantz, Jeffrey: *Mozart, Hoffmann and Bergman's Vargtimmen*, in: „Literature/Film Quarterly” 8:2 (1980), s. 104 – 115.

²²⁴ Zmiana ta nastąpiła podczas pobytu Hoffmanna w Prus Południowych. Por. *Encyklopedia Muzyczna PWN, hij, Część biograficzna* pod redakcją Elżbiety Dziębowskiej, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1993, s. 254.

²²⁵ Zapożyczeń jest więcej. Podczas drugiej wizyty Johana na zamku gra pianista o nazwisku Kreisler. Kapelmistrz Jan Kreisler jest bohaterem opowiadania *Kreisleriana*, występuje też w *Złotym garnku* i w powieści *Kota Mruczysława poglądy na życie*. Postaciami ze *Złotego garnka* są: Veronika Paulmann, registrarator Heerbrand, archiwariusz Lindhorst. Postaciami w *Godzinie wilka* są: Veronica Vogler, kurator Heerbrand i właśnie archiwariusz Lindhorst.

²²⁶ Archiwariusz Lindhorst *with a little help of the director* przedstawia fragment sceny 15 z pierwszego aktu opery.

²²⁷ Szczepański, Tadeusz: *Zwierciadło Bergmana*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 292.

²²⁸ Beim Souper auf dem Schloß sehen die Dämone normal, wenn auch ein wenig apart aus. Sie flanieren im Park, sie treiben Konversation, sie spielen Puppentheater. Alles ist recht friedlich. Doch sie leben das Leben der Verdammten in unerträglichem Schmerz, auf immer ineinander verwickelt. Sie schlagen nacheinander und fressen gegenseitig ihre Seelen. Bergman, Ingmar: *Bilder*, aus dem Schwedischen übersetzt von Jörg Scherzer, Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1991, s. 40.

²²⁹ W tłumaczeniu polskim *Obrazów* na odpowiednim miejscu mowa jest o „teatryku lalek”. W tłumaczeniu niemieckim pojawia się „kleines Puppentheater” (mały teatr lalek). W opublikowanym w roku 2013 (!) opracowaniu naukowym mowa jest nadal o „teatrze lalek”, a nawet o „drewnianych [!] dramatis personae *Czarodziejskiego fletu*” w spektaklu na zamku Merkensa. Por. Teichert, Matthias: *Von Caligari zu Bergman Transkodierung von gothic fiction und die Kinomatographie des Phantastischen in VARGTIMMEN (DIE STUNDE DES WOLFS)*, [in:] Penke, Niels (Hrsg.): *Der skandinavische Horrorfilm Kultur- und ästhetikgeschichtliche Perspektiven*, transcript Verlag, Bielefeld 2013, s. 57 i 77.

²³⁰ Bergman, Ingmar: *Obrazy*, Przekład Tadeusz Szczepański, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1993, s. 42.

²³¹ Scena z teatrem papierowym trwa 01:45 min., z tego pokazywanie akcji na scenie z podnoszeniem kurtyny zajmuje 45 sek. Cały epizod dostępny (po włosku) w sieci pod: <http://www.youtube.com/watch?v=SUUnyRA8gooM>; [dostęp: 2013-03-08].

²³² Es folgt die unter beschriebene Szene aus der *Zauberflöte*, aufgeführt von Lindhorsts Puppenbühne. Das Puppentheater steht in der Bibliothek, und wenn sich der Vorhang hebt, spielen hinter dem Proscenium wirkliche Sänger, die puppenhaft agieren, gelenkt von Lindhorsts geübter Hand. Der Vorhang fällt, und die Gäste applaudieren. Lindhorst tritt vor, geheimnisvoll beleuchtet vom Rampenlicht an der kleinen Bühne. Bergman, Ingmar: *Wolfsstunde*, w: Bergman, Ingmar: *Im Bleistift-Ton Ein Werk-Porträt in einem Band*, Renate Bleibtreu (Hrsg.), op. cit., s. 351.

²³³ Brak nagrania muzycznego w stosownym czasie sprawił, że przygodę z *Czarodziejskim fletem* Ingmar Bergman mógł ukoronować dopiero w roku 1975 premierą filmu będącego zarazem pochwałą teatru kulisowego w Drottningholmie. Przedstawienie opery Wolfganga Amadé reżyser widział po raz pierwszy jako dwunastolatek. Postanowił wspólnie z najlepszą przyjaciółką i jej najlepszą przyjaciółką wystawić *Trollflöjten* w domowym teatryku.

Niestety projekt ten nie został zrealizowany, ponieważ nabycie jako tako kompletnego nagrania płytowego okazało się bardzo kosztowne. *Czarodziejski flet* stał się moim towarzyszem na całe życie. Leider wurde nichts aus diesem Projekt, weil sich die Anschaffung einer einigermaßen kompletten Schallplattenaufnahme als allzu kostspielig erwies. *Die Zauberflöte* wurde mir ein Begleiter durchs Leben. Bergman, Ingmar: *Bilder*, aus dem Schwedischen übersetzt von Jörg Scherzer, Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1991, s. 309.

Warto wspomnieć, że w latach 1928 – 1930 firma Deutsche Grammophon wydała serię płyt: *Opery w skrócie dla scen domowych*. W nagraniach brali udział członkowie orkiestry Staatsoper Berlin pod dyrekcją Hermanna Weigerta. Ukazały się m. in. nagrania z fragmentami *Wolnego strzelca*, *Trubadura*, *Cyganerii*, *Lohengrina*, *Wesołej wdówki*, *Carmen*, *Jasia i Małgosi*. Według wszelkiego prawdopodobieństwa *Czarodziejskiego fletu* pośród tego wyboru utworów teatru muzycznego nie było. Podczas pobytu w Niemczech latem roku 1934 Ingmar Bergman nie mógłby więc (nawet gdyby cena nie była zbyt wygórowana!) nabyć ulubionej „oper w skrócie”, by przygotować inscenizację we własnym teatrze domowym.

²³⁴ Wybrane dekoracje *Godziny wilka* (plany zdjęciowe), jak n.p.: łódź, brzeg wyspy, chata, las, zamek, morze przypominają dekoracje z teatrów papierowych takie, jak: statek, wyspa, wiejska chata, zamek, burzliwe morze (np. z Schreiber Verlag).

²³⁵ Akt I, sc. 15.

²³⁶ Dekoracje odpowiednie do przedstawień *Czarodziejskiego fletu* drukowało m. in. wydawnictwo Josepha Scholza z Moguncji i wydawnictwo J. Ferdinanda Schreibera z Eßlingen.

²³⁷ Soeben hat der Sprecher im dunklen Palasthof vor dem Weisheitstempel Tamino verlassen [...]. Bergman, Ingmar: *Wolfsstunde*, w: Bergman, Ingmar: *Im Bleistift-Ton Ein Werk-Porträt in einem Band*, Renate Bleibtreu (Hrsg.), op. cit., s. 351. Warto na tym miejscu nadmienić, iż według Piotra Kamińskiego Tamino spotyka u wejścia do Świątyni Mądrości Starego Kapłana, a nie Mówcę, gdyż postać Mówcy pojawia się dopiero w II akcie opery i jest to na dodatek rola mówiona. Por.: <http://www.1001opera.pl/opery/flety.pdf>, s.2; dostęp 2013-03-08.

²³⁸ W książce poświęconej Ingmarowi Bergmanowi Tadeusz Szczepański opisywał te działania następująco:

To scena, w której Tamino w „godzinie wilków” pojawia się na pałacowym dziedzińcu pod bramą świątyni Słońca, czyli wiedzy i poznania. Na fali przyływu „najpiękniejszej, najbardziej niepokojącej muzyki – komentuje potem Lindhorst – jaka kiedykolwiek powstała”, zbłąkany Tamino kieruje w ciemność rozpaczliwe pytanie: „Kiedy w końcu przeminiesz, wieczna nocy, kiedy wreszcie światło ujrzą moje oczy”? Szczepański, Tadeusz: *Zwierciadło Bergmana*, wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 292.

Dla ścisłości trzeba zaznaczyć, iż jeśli idzie o porę dnia i nocy, „godzina wilków” jest autorską interpretacją. Właściwą nazwę świątyni podał w filmie osobiście archiwariusz Lindhorst. Pytaniem natomiast zostanie, czy Tamino w tym momencie akcji jest „zbłąkany”.

²³⁹ Cytaty z *Fletu czarnoksiężskiego* podawane są w szwedzkim oryginale scenariusza po niemiecku. W filmie śpiewane są też w języku Bacha. Reżyser wyprzedził obyczaj powszechnie przyjęty u końca XXw. śpiewania oper w językach oryginału. W filmie *Trollflöjten* Ingmara Bergmana śpiewacy używają szwedzkiego.

²⁴⁰ Kursywą zaznaczone są zdania, których w filmie aktor nie wypowiada. W pozostałym tekście mówionym (w wersji niemieckiej) pojawiają się bardzo drobne zmiany w stosunku do tekstu pisanego.

²⁴¹ Die schönste, erschütterndste Musik, die je geschrieben wurde. Tamino fragt: Lebt denn Pamina noch? *Er träumt von der Liebe als etwas Vollkommenem*. Der unsichtbare Chor erwidert: „Pamina, Pamina lebet noch!“ Man beachte die eigentümlich unlogische, aber geniale Silbenteilung! Pamina, Pami – na. Dies ist nicht mehr der Name einer jungen Frau, es ist eine Formel, ein Zauberwort. *Und nun das sich Aufrichten aus der Angst. Taminos zuversichtliches: „Sie lebt! Ich danke euch dafür!“ In fünfzig Takten schrieb Mozart zu diesem Text sein musikalisches Credo. So nackt und bloß, so zutiefst undurchschaubar persönlich und doch selbstverständlich klar und unbetont. Ein einfaches Märchenspiel (>Herr Mozarts neue Maschinenkomödie<, wie die Kritik das Stück nannte). Ein naiver Text, kurzum eine Auftragsarbeit, und höchste Offenbarung der Kunst! Bergman, Ingmar: *Wolfsstunde*, w: Bergman, Ingmar: *Im Bleistift-Ton Ein Werk-Porträt in einem Band*, Renate Bleibtreu (Hrsg.), op. cit., s. 351-352.*

²⁴² Bergman, Ingmar: *Laterna magica*, przełożył Zygmunt Łanowski, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1991, s. 206. Tłumacz podawał tytuł filmu jako *Godzina wilków*.

²⁴³ Ich hatte ein paarmal Gelegenheit, mit ihm zu sprechen. [...] Er sagte, er fürchte die *Zauberflöte* – sowohl szenisch wie musikalisch. Er beklagte sich über die tiefsinnigen und überladenen Bilder der Bühnenbildner, die Bühne der Uraufführung könnte nicht groß gewesen sein, man denke nur an Tamino und an die drei Tore; die Musik gebe ja die Zahl der Schritte von Tor zu Tor zu erkennen, jeder Szenenwechsel sei einfach und schnell, Hintergründe und Seiten tauschten die Plätze, es gebe keine Pausen für Umbauten. Bergman, Ingmar: *Laterna magica, Mein Leben*, aus dem Schwedischen von Hans-Joachim Maass, Alexander Verlag Berlin/Köln 2011 s. 293. „Tła” i „boki” należałoby zastąpić „prospektami” i „kulisami”, wtedy obraz zmiany otwartej na scenie z czasów Wolfganga Amadé Mozarta stanąłby plastycznie przed oczami. Liczbę kroków od jednego wejścia do świątyni do drugiego można w muzyce rozpoznać, ale „opera” nie „wymienia przecież liczby kroków od bramy do bramy”, jak przetłumaczył ten fragment zdania Zygmunt Łanowski. Por. Bergman, Ingmar: *Laterna magica*, przełożył Zygmunt Łanowski, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1991, s. 206.

²⁴⁴ Arkusz w Bibliotece ASP w Krakowie.

²⁴⁵ Jan Holmberg w artykule *Ingmar Bergman als „Ingmar Bergman“* podaje w wątpliwość istnienie Andrei Vogler jako jako osoby i przyjaciółki domu Ingmara Bergmana.

Andrea Vogler jest w *Laterna magica* nauczycielką fortepianu jego czwartej małżonki Käbi Laretai. Jeśli przypadkiem pójdziemy za jej autobiografią, która ukazała się

w 2004, to Laretai jak się zdaje nie ma żadnych wspomnień ze swego życia o pani Vogler, nauczycielka pianistki nazywa się w jej autobiografii Marialuisa Strub-Moresco. Andrea Vogler in *Laterna magica* ist die Klavierlehrerin seiner vierten Ehefrau Käbi Laretai. Folgen wir etwa deren eigener, 2004 erschienener Autobiografie, so hat Laretai ihrerseits jedoch anscheinend keinerlei Erinnerung an eine Frau Vogler in ihrem Leben; dort heißt ihre Lehrerin Marialuisa Strub-Moresco. Holmberg, Jan: *Ingmar Bergman als „Ingmar Bergman“*, w: Jaspers, Kristina / Warnecke, Nils / Zill Rüdiger: *Wahre Lügen, Bergman inszeniert Bergman*, Bertz+Fischer, Berlin 2012, s. 34 - 35.

Faktem w całej historii jest, że Käbi Laretai była żoną Ingmara Bergmana. Zagadką do rozwiązania pozostaje: czy reżyser Andree Vogler wymyślił; czy jego (nie ostatnia) żona wymyśliła Marialuisę Strub-Moresco; czy obie panie istniały, ale we wspomnieniach byłych małżonków pojawiają się oddzielnie; czy też oboje artystów wysnuło nauczycielki z fantazji? Rozważania tego, czy aby Andrea Vogler nie ma jakichś związków z postacią Veronici Vogler z *Godziny wilka* nie zostaną na tym miejscu podjęte. Demoniczna pokusa została odsunięta.

²⁴⁶ Bergman, Ingmar: *Laterna magica*, op. cit., s. 216-217.

²⁴⁷ Warto tu przypomnieć „obronę miłości” w rozmowie ojca z synem o Bogu i miłości w finałowej scenie filmu Ingmara Bergmana *Jak w zwierciadle*.

²⁴⁸ Więcej o ruchu Occupy Wall Street patrz: Kellner, Douglas: *Medienspektakel und Protest*, w: Hoffmann, Dagmar / Winter, Rainer (Hrsg.): *Mediensoziologie, Handbuch für Wissenschaft und Studium*, Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2018, s. 165 – 171.

²⁴⁹ Am 6. July sahen die Bewohner Wiens ein bisher noch nicht bekanntes Schauspiel. Herr Blanchard erhob sich mit einem Luftballon im Prater gegen 12 Uhr in die Luft, blieb durch 14 Minuten sichtbar, und verschwand dann in den Wolken, die ihn durch 30 Minuten verbargen. Endlich sah man den Luftreisenden in der Ferne wieder aus den Wolken treten, und zur Erde steigen. Er erreichte den Boden um 1 Uhr in der Nähe der Stadt Großenzersdorf an der Donau 4 Stunden von Wien, wo er von den Einwohnern an dem Stadthore mit Musik empfangen, mit vielen Ehrenbezeugungen in die Stadt geführt, und zum Bürger angenommen wurde. Der dasige Herr Pfarrer und der Richter führten dann am Abende den Herrn Blanchard nach Wien zurück. Cyt. za: Witzmann, Reingard: *Hieronymus Löschenkohl Bildreporter zwischen Barock und Biedermeier*, Mit einer Einleitung von Robert Waissenberger Direktor der Museen der Stadt Wien, Edition Tusch Wien, Wien 1978, s. 98. Do połowy sierpnia 1791 roku pan Blanchard odbył jeszcze trzy loty balonem lądując w różnych miejscach i po zainkasowaniu 20 tysięcy guldenów za bilety wstępu na swoje „widowiska” opuścił, po trwającym dziewięć miesięcy pobycie, Wiedeń.

²⁵⁰ Dieses Wolkengebilde ist dem Publikum zugekehrt, so dass es von dem ganzen Apparat nichts als diese Wolke wahrnimmt. Auf das an der Wolke befestigte Bretchen werden die Figuren, Wagen tu brak skrótu gestellt. In die vier Ecken dieses Bretchens sind Löcher gebohrt und darin je ein längeres Stück schwarzer Zwirn verknüpft. Diese vier dünnen Fäden, die der Zuschauer wohl kaum bemerken wird, gehen senkrecht nach oben und laufen dort durch je zwei offene Ringschrauben. Eickemeyer, Max: *Das Kindertheater, sein Bau und seine Einrichtung*, Schreiber Verlag, Eßlingen & München, 1905, s. 12-13.

²⁵¹ Zbigniew Raszewski nazywa je gloriami. Por. Raszewski, Zbigniew: *Przedmowa*, [w:] Allevy-Viala, Marie-Antoinette: *Inszenizacja romantyczna we Francji*, przeł. Wojciech Natanson, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958, s. 18 „... gloires, ‚glorie’ lub ‚apoteozy’, które umożliwiały tylko zstępowanie z teatralnych niebios”.

²⁵² Johan Borg is Tamino/Anselmus/Nathanael of the film. Gantz, Jeffrey: *Mozart, Hoffmann and Bergman's Vargtimmen*, in: „Literature/Film Quarterly” 8:2 (1980), s. 107. Dla przypomnienia: Anselmus jest bohaterem *Złotego garnka*, zaś Nathanael – *Piaskuna*.

²⁵³ Bergman, Ingmar: *Laterna magica*, op. cit., s. 206-207.

²⁵⁴ Es gibt die Liebe. Die Liebe ist in der Welt der Menschen real. In der Stunde des Wolfs verweilt die Kamera lange bei den Dämonen, die durch die Macht der Musik für einige Momente zur Ruhe gekommen sind, und verhält dann auf Liv Ullmanns Gesicht. Eine doppelte Liebeserklärung: zärtlich, aber hoffnungslos. Bergman, Ingmar: *Laterna magica*,

Mein Leben, op. cit., s. 295. Oto polski przekład tego fragmentu: Miłość istnieje. Miłość istnieje rzeczywiście w świecie ludzi. W *Godzinie wilków* kamera przebiega panoramicznie po demonach, które dzięki mocy muzyki uspokoiły się na kilka chwil, i zatrzymuje się na twarzy Liv Ullmann. Podwójne wyznanie miłości, czułe, ale beznadziejne. Bergman, Ingmar: *Laterna magica*, op. cit., s. 207.

²⁵⁵ Bergman, Ingmar: *Obrazy*, op. cit., s. 42. Linn Ullmann przyszła na świat w roku 1966. W tym samym roku zmarła matka reżysera.

²⁵⁶ Zdjęcia opublikowane zostały w tomie *Ingmar Bergman von Lüge und Wahrheit*, Nils Warnecke und Kristina Jaspers (Hrsg.), op. cit., s. 82.

²⁵⁷ Bergman, Ingmar: *Laterna magica*, op. cit., s. 217.

²⁵⁸ Kierownictwo muzyczne całości sprawował Eric Ericsson.

²⁵⁹ Die „Zauberflöte“ in der Regie Ingmar Bergmans: Eine Oper voller Lärm und Fröhlichkeit. Vor siebenundachtzig Jahren lebte in Warschau ein Arzt namens Ludvig Zamenhof, der eine geniale Idee hatte, die er „la lingvo internacia“ nannte: eine internationale Weltsprache, die für alle Menschen verständlich sein sollte. [...] Der Esperanto-Gedanke lebt weiter, wenn auch nur als Spielerei und Illusion zwischen den Völkern. Und doch fragt man sich, ob diese Weltsprache einen prächtigeren Ausdruck erhalten könnte – auf der szenischen und musikalischen Ebene – als in Ingmar Bergmans Fernsehfilm von Mozarts „Zauberflöte“: Er ist eine wahrhaftige Lektion in Esperanto, in 24 Zoll und zweieinhalb Stunden. [...] Erlauben Sie mir eine private Fußnote: Ich konsumiere Massen an Musik. Aber zur Oper bringt man mich nur mit vorgehaltenem Revolver oder einem Gespann Ochsen. Vielleicht wurde meine Lust an der Oper von Wagner gebrochen, diesem nebligen Langweiler. Gesang kann ablenkend wirken, Sänger sind häufig miese Schauspieler, und im übrigen macht sich mir selten eine Botschaft verständlich. Ich sage nur das, um in der nächsten Sekunde zu gestehen, daß ich [...] das Gegenteil erlebt habe: das Gegenteil von Langeweile, gasanglichem Murmeln und ärmlicher Schauspielerei. Als Opernfeind habe ich Bergmans TROLLFLÖJTEN als spektakuläres Fest in begeisternder Gesellschaft erlebt. Es würde mich nicht wundern, wenn ähnlich prinzipientreue Menschen wie ich dasselbe empfinden werden. [...] Die Sprache, die Ingmar Bergman in TROLLFLÖJTEN anwendet, ist das schönste Esperanto Schwedens. Schildt, Jurgen in: „Aftonbladet“ (Stockholm), 31 XII 1974, (Vorabkritik). Aus dem Schwedischen übersetzt von Florian Vollmers, cyt. za: *Ingmar Bergman, Essays, Daten, Dokumente*, op. cit., s. 93 i 94.

²⁶⁰ Ingmar Bergman, anders als die Horrorfilmspezialisten [...] nur einmalig als Gastregisseur das Genre beehrend, sich auf dem ehe ungewohnten Terrain aber mit der Universalkennntnis und Sicherheit des tarkovskijschen Stalkers bewegend, hat mit VARGTIMMEN einen [...] neovorklassischen Horrorfilm vorgelegt, der die altehrwürdige Tradition der Verschmelzung von Phantastik und Horrorfilm nach mehr als drei Jahrzehnten großen Schlafes wieder belebt hat. Teichert, Matthias: *Von Caligari zu Bergman, Transkodierungen von gothic fiction und die Kinematographie des Phantastischen in Vargtimmen (Die Stunde des Wolfs)*, [in:] Penke, Niels (Hrsg.): *Der skandinavische Horrorfilm, Kultur- und ästhetikgeschichtliche Perspektiven*, transcript Verlag, Bielefeld 2013, s. 96 – 97.

²⁶¹ Rolf Hagen: *Gotthold Ephraim Lessing in Braunschweig*. In: [Gerd Spies](#) (Hrsg.): *Festschrift zur Ausstellung: Brunswiek 1031, Braunschweig 1981. Die Stadt Heinrich des Löwen von den Anfängen bis zu Gegenwart*, Waisenhaus-Druckerei, Braunschweig 1981, s. 636. Za: https://de.wikipedia.org/wiki/Emilia_Galotti#Verfilmungen, [dostęp: 2018-12-30]. Hugh Barr Nisbet podał w biografii Lessinga, że jeszcze za życia pisarza odbyły się premiery *Emilii Galotti* w Warszawie, Petersburgu, Amsterdamie, Kopenhadze i Bazylei (Nisbet, Hugh Barr: *Lessing Eine Biographie*, Aus dem Englischen übersetzt von Karl S. Guthke, Verlag C. H. Beck oHG, München 2008, s. 661). Zaś Stanisław Marczak-Oborski jako miejsce polskiej premiery sztuki podawał Wilno i rok 1790, czyli już po śmierci autora (Marczak-Oborski, Stanisław: *iskier przewodnik teatralny*, Opracowany przy współudziale Natalii Bojarskiej oraz Jadwigi Cierniak i Barbary Lasockiej, Iskry, Warszawa 1971, s. 147). Za pomoc w dotarciu do daty polskiej premiery *Emilii Galotti* podziękowanie zechce przyjąć pan Jarosław Głuszek z Biblioteki Wojewódzkiej w Zielonej Górze.

²⁶² Por. Nisbet, Hugh Barr: *Lessing Eine Biographie*, Aus dem Englischen übersetzt von Karl S. Guthke, Verlag C. H. Beck oHG, München 2008, s. 661.

²⁶³ Rüdiger Safranski podaje, że Wilhelm Jerusalem:

[...] był synem słynnego, zaprzyjaźnionego z Lessingiem, pisarza religijnego [teologa protestanckiego Johanna Friedricha Wilhelma Jerusalem (1709 – 1789) – Z. M.] [...] war der Sohn eines berühmten, mit Lessing befreundeten religiösen Schriftstellers. Safranski, Rüdiger: *Goethe Kunstwerk des Lebens*, Biographie, Carl Hanser Verlag, München 2013, s. 140.

²⁶⁴ Druga, przepracowana przez autora w latach osiemdziesiątych wersja powieści wyszła drukiem w roku 1787.

²⁶⁵ Goethe, Johann Wolfgang: *Cierpienia młodego Wertera*, Przełożył Leopold Staff, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 135. Karl Wilhelm Jerusalem umarł „w niebieskim fraku i żółtej kamizelce”. Por. List Johanna Christiana Kestnera do Goethego z 2 XI 1772 roku, cyt za: *Die Leiden des Jungen Werthers (Erste und zweite Fassung)*, [in:] Goethe, Johann Wolfgang: *Die Leiden des Jungen Werthers Die Wahlverwandtschaften Kleien Prosa Epen*, (Hrsg.) Waltraud Wiethölter, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 2006, s. 914.

²⁶⁶ Cierpienia Wertera. Tytuły ilustracji: *Werthers Freunde* (Przyjaciele Wertera), *Lotte und Albert, Werther Selbstmord* (Samobójstwo Wertera), *Lotte bei Werthers Grab* (Lotte przy grobie Wertera). Nie jest wykluczone, że prace Löschenkohla pozostawały pod wpływem opowiadania *Freuden des jungen Werther*, parodii powieści Goethego. Parodię tę napisał i w roku 1775 opublikował Friedrich Nikolai (1733-1811). Por. Witzmann Reingard: *Hieronymus Löschenköhl Bildreporter zwischen Barock und Biedermeier*, Mit einer Einleitung von Robert Waissenberger Direktor der Museen der Stadt Wien, Edition Tusch Wien, Wien 1978, s. 32.

²⁶⁷ W roku 1775 dokonano przekładu na francuski, cztery lata później na angielski, w roku 1781 na włoski i rosyjski. W roku 1792 Guo Mojo przełożył powieść na chiński. Por. Bernhardt, Rüdiger: *Textanalyse und Interpretation zu Johann Wolfgang von Goethe Die Leiden des jungen Werther*, Bange Verlag, Hollfeld 2011, s. 104 - 105.

²⁶⁸ W powieści mowa jest o tomie z *Emilią Galotti* leżącym na pulpicie do czytania. Na litografii Hieronymusa Löschenkohla książka leży na biurku, także na biurku w polskim tłumaczeniu powieści dokonany przez Leopolda Staffa.

²⁶⁹ Johann Wolfgang von Goethe obserwował w roku 1764 koronację Josepha II we Frankfurcie na „króla rzymskiego”.

²⁷⁰ Das muß ich aber auch gestehen [...], daß ich in meinem Leben in keiner Tragödie so viel gelacht habe. Und ich kann sagen: daß ich in meinem Leben in keiner Tragödie so viel habe lachen hören; zuweilen bei Stellen, wo, meiner Meinung nach, eher hätte sollen geweint, als gelacht werden. Cyt. za: Nisbet, Hugh Barr: *Lessing Eine Biographie*, Aus dem Englischen übersetzt von Karl S. Guthke, Verlag C. H. Beck oHG, München 2008, s. 645.

²⁷¹ Por. Nisbet, Hugh Barr: *Lessing Eine Biographie*, Aus dem Englischen übersetzt von Karl S. Guthke, Verlag C. H. Beck oHG, München 2008, s. 661.

²⁷² [Goethe – Z. M.] war sich wohl bewusst dieser Ähnlichkeit seines Werkes mit der *Emilia*, sowohl in einigen äusseren Zügen als auch in einem wichtigen Teile seines innern Gehaltes (Gefühlsverwirrung und ethische Integrität der Helden), und wollte Lessing, den er als Meister in der Kunst der Technik erkannte, seinen schuldigen Dank abstaten, [...]. Ob diese Art des Dankes nach Lessing Gusto war – das ist eine andere Frage. Feise, Ernst: *Lessings Emilia Galotti und Goethes Werther*, „Modern Filology”, Volume XV Number 6, October 1917, s. 82. <https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdfplus/10.1086/387135> [dostęp: 2019-02-19].

²⁷³ Arkusz *Emilia Galotti* (N° 74), figury: Emilia Galotti / Odoardo Galotti / Claudia Galotti / Hettore / Gonzaga / Marinelli / Graf Appiani / Gräfin Orsina / Conti / Angelo / Pirro. Ten arkusz graficzny został wydrukowany prawdopodobnie w latach pięćdziesiątych albo sześćdziesiątych XIX wieku. Por. Zettler, Hela / Reißmann, Bärbel (Gesamtkonzeption und Projektleitung): *Die grosse Welt in kleinen Bildern Berliner Bilderbogen aus zwei Jahrhunderten*, Katalog zur Sonderausstellung im Märkischen Museum vom 18. März bis 4. Juli 1999, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Berlin 1999, s. 102.

²⁷⁴ W klasie nazywaliśmy go „hrabiną Orsina“ (z dramatu „Emilia Galotti“ Lessinga), gdyż tę rolę deklamował z najwyższym entuzjazmem podczas zbiorowej lektury szkolnej. Estreicher, Stanisław: *Stanisław Wyspiański jako aktor*, w wyd. zbior.; *Wyspiańskiemu – Teatr Krakowski*, Kraków 1932, s. 34, <http://dlibra.umcs.lublin.pl/dlibra/docmetadata?id=13527&from=publication>, [dostęp: 2015-11-28]. Warto wspomnieć, że po niewielu latach Alina Świdorska nazywała go „Goplaną w ineksprymablach”. Por. Wyspiański, Stanisław: *Dzieła zebrane*, t. 16, vol.1 *Kalendarz życia i twórczości 1869 – 1990*, w opracowaniu Marii Stokowej, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971, s. 185.

²⁷⁵ *Goethe!* (Niemcy 2010); produkcja: Senator Film Produktion GmbH (Berlin), deutschfilm GmbH (Berlin / München); koprodukcja: Warner Bros. Filmproduktion GmbH (Hamburg), SevenPictures GmbH (Unterföhring), Erfftal Film- und Fernsehproduktion GmbH & Co KG (Siegburg), Goldkind Filmproduktion GmbH & Co KG (Monachium), herbX film GmbH (Monachium), Magnolia Filmproduktion GmbH (Hamburg), Summerstorm Entertainment GmbH (Berlin), CC Medienproduktions- und Verwaltungs GmbH (Berglheimfeld); zdjęcia 25.08.2009 - 24.10.2009; plany zdjęciowe: Görlitz, Merseburg, Rossbach, Creuzburg, Quedlinburg, Osterwieck, Drezno, Bad Muskau i Krompach (Czechy); format: 35mm, 1:2,35; długość: 2860 m, 104 min; obraz/dźwięk: kolor, Dolby SRD; dystrybucja: Warner Bros. Pictures Germany GmbH (Hamburg); producent: Christoph Müller; koproduttori: Stefan Gärtner, Joachim Kosack, Anatol Nitschke, Klaus Dohle, Sven Burgemeister, Michael Herbig, Nina Bohlmann, Babette Schröder, Christian Angermayr, Matthias Triebel; producent wykonawczy: Peter Hartwig; producenci: Markus Reinecke, Alexander Dydyna; kierownik produkcji: Peter Hartwig; producent liniowy: Patricia Barona; kierownictwo zdjęć: Ralf Biok, Sören von der Heyde, Sven Januwein; koordynacja produkcji: Theresa Bölke; casting: Anja Dührberg; reżyseria: Philipp Stölzl; asystenci reżysera: Andi Lang, Lars Gmehling; kontynuacja: Björn Berger; scenariusz: Philipp Stölzl, Christoph Müller, Alexander Dydyna, zdjęcia: Kolja Brandt; prowadzenie kamery: Thomas Hübener; asystenci kamery: Dietmar Raiff, Won-Suk Park; druga kamera: Kalle Klein; steadicam: Robert Petzelt, Tilman Büttner; efekty specjalne: Stefan Kessener, Max Stolzenberg, fotosy: Jürgen Olczyk; Światło: Björn Susen; tresura: Stefan Burischek; scenografia: Udo Kramer; Art Director: Stefan Claus Hauck; storyboard: Arne Jysch; rekwizyty: Sven Hausmann, Arndt Kühne, Andreas Huschke; charakteryzacja: Heike Merker, Kitty Kratschke, Jeanette Selcuk, Christian Läßig; kostiumy: Birgit Hutter, Brita Hofmann (farbowanie); montaż: Sven Budelmann, asystentka montażu: Silke Sirmité; dźwięk: Guidi Zettler, Jochen Hergersberg; asystent dźwięku: Christoph Dudek; odgłosy: Carsten Richter; doradcy (dramaturgia): Roland Zag, Franz Rodenkirchen; kaskader: Zoltan Toth; muzyka: Ingo Ludwig Frenzel; premiera: 04 X 2010 (Berlin); wykonawcy: Alexander Fehling (Johann Wolfgang von Goethe), Miriam Stein (Lotte), Moritz Bleibtreu (Albert Kestner), Volker Bruch (Wilhelm Jerusalem), Burghart Klaußner (Lottes Vater), Henry Hübchen (Johann Kaspar Goethe – Vater), Hand-Michael Rehberg (Gerichtspräsident Kammermeister), Karl Karliczek (Postverwalter), Christoph Hackel (Professor), Vitus Wieser (Borgmann), Josef Ostendorf (Promotionsprüfer), Guido Lambrecht (Schneider), Anna Böttcher (Hausmädchen), Xaver Hutter (Johanns Freund Vogler), Axel Milberg (Verleger), Maxine Göbel (Elisabeth Buff), Jonas Hien (Student), Johann Adam Oest (Dichter), Stefan Haschke (Johanns Freund Merck), Tristan Göbel (Gustav Buff), Ansgar Göbel (Heinrich Buff), Sven Pipping (Gefängniswärter), Melanie Schmidli (Zigeunermädchen).

²⁷⁶ Rok wcześniej ukazała się powieść Sophii von La Roche *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*. Była to powieść w listach, podobnie jak wydane trzy lata później *Cierpienia młodego Wertera*. Ten sposób narracji wykorzystał też E. T. A. Hoffmann w opowiadaniu *Piaskun*, przywołanym we fragmencie o *Godzinie wilka* Ingmara Bergmana,

²⁷⁷ Ehrenbreitstein jest obecnie częścią Koblencji. Młody Goethe chętnie maszerował.

[...] rzeczywiście często szedł z Frankfurtu do Darmstadt pieszo, przy wietrze i podczas burzy. [...] wirklich kam er von Frankfurt her nach Darmstadt häufig zu Fuß, bei Wind und Wetter. Safranski, Rüdiger: *Goethe Kunstwerk des Lebens*, Biographie, Carl Hanser Verlag, München 2013, s. 127.

Podczas pobytu w domu Sophie von La Roche poeta nie pozostał obojętnym na wdzięki szesnastoletniej wtedy córki domu Maximiliane von La Roche (1756-1793). Bohaterka *Cierpień* ma czarne oczy, jak Maximiliane, nie niebieski, jak Charlotte Buff. Półtora roku później Maximiliane wyszła za mąż za Petera Antona Brentana (1735-1797) i przeniosiła się do domu małżonka do Frankfurtu. Goethe nie przestał adorować Maximiliane, dopóki pan Brentano nie zakazał mu wstępu do własnego domu. Maximiliane urodziła mężowi dwanaścioro dzieci, z których dwoje weszło do niemieckiej literatury (Clemens i Bettine von Arnim). Germaniści utrzymują, że Maximiliane i Charlotte stopiły się w *Cierpieniach* w postaci głównej bohaterki.

²⁷⁸ Safranski, Rüdiger: *Goethe Kunstwerk des Lebens*, Biographie, Carl Hanser Verlag, München 2013, s. 656. Miedziorytnictwa uczył się u Johanna Michaela Stocka (1737-1773), zaś rysunku u Adama Friedricha Oesera (1717-1799).

²⁷⁹ Goethe, Johann Wolfgang: *Cierpienia młodego Wertera*, Przetłumaczył Leopold Staff, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 74.

²⁸⁰ Es ist die alte, gute Geschichte: Werther erschoss sich, aber Goethe blieb am Leben. Mann, Thomas: *Chamisso*, [in:] idem: *Ausgewählte Essays in drei Bänden*, Band 1: *Ausgewählte Schriften zur Literatur Begegnungen mit Dichtern und Dichtung*, In Zusammenarbeit mit Hunter Hannum, herausgegeben von Michael Mann, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1977, s. 142.

²⁸¹ Es geht dabei ja nicht um Einzelheiten, aber ist ein Goethe-Film, in dem kein einziges der tragenden Handlungselemente mit der gut bekannten historischen Wirklichkeit übereinstimmt, noch ein Film über Goethe? Seibt, Gustav: *A star is born*, „Süddeutsche Zeitung“, 15 października 2010, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/im-kino-goethe-a-star-is-born-1.1012599> [dostęp: 2018-05-27]

²⁸² Do kin w Niemczech film trafił 14 października 2010 roku. Do końca roku film obejrzało ponad 600 000 widzów, zapewniając mu największy sukces frekwencyjny sezonu filmowego.

²⁸³ Und es ist ja nicht so, dass man von einem solchen Unternehmen Buchstaben-treue verlangen müsste. [...] man darf auch Bekanntes zuspitzen und übersetzen, warum nicht. Eine einzige solche Übersetzung ist Stölzl gut gelungen: Lotte ist vernarrt in Lessings Drama "Emilia Galotti", das Stück, in dem einem Mädchen ein verfluchtes Leben droht. Während Kestner Lotte mit einem von Goethe geliehenen Verslein ungeschickt umwirbt (überzeugend unsexy: Moritz Bleibtreu), bastelt Goethe ihr ein Papiertheater mit Figurinen der "Emilia". Und in diesem Dingsymbol fließt alles Mögliche zusammen: Die Theaterleidenschaft der Sturm-und-Drang-Zeit, überhaupt Goethes theatralische Sendung, seine spätere Rolle als Theater-Direktor. Dieser Einfall hat etwas Magisches. Seibt, Gustav: *A star is born*, „Süddeutsche Zeitung“, 15 października 2010, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/im-kino-goethe-a-star-is-born-1.1012599> [dostęp: 2018-05-27].

²⁸⁴ [...] Mitte des 18. Jahrhunderts ist sowohl beim Volk als auch beim Adel das Marionettentheater so beliebt, daß es in Fürstenhäusern, bei Offizieren und in Bürgerwohnungen zum festen Inventar wird. CB: Unbekannt: *Puppentheater*, in: Schuster, Gerhard / Gille, Caroline (Hrsg.): *Wiederholte Spiegelungen Weimarer Klasik 1759 – 1832 Ständige Ausstellung des Goethe-Nationalmuseums*, Stiftung Weimarer Klasik bei Hanser (o. J.), s. 724.

²⁸⁵ Najpóźniej od czasu studów w Lipsku Goethe znał tekst ludowej parafrazy *Fausta* Christophera Marlowe'a. Por. CB: Unbekannt: *Puppentheater*, in: Schuster, Gerhard / Gille, Caroline (Hrsg.): *Wiederholte Spiegelungen Weimarer Klasik 1759 – 1832 Ständige*

Ausstellung des Goethe-Nationalmuseums, Stiftung Weimarer Klassik bei Hanser (o. J.), s. 725. Por. też: Jurkowski, Henryk: *Dzieje teatru lalek, Od antyku do romantyzmu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 122 i 215. Pierwsze sceny *Fausta* powstały w roku 1773. (Por. Safranski, Rüdiger: *Goethe Kunstwerk des Lebens, Biographie*, Carl Hanser Verlag, München 2013, s. 657). Tym bardziej skierowanie uwagi widzów filmu na ludową wersję tematu, odgrywaną latem 1772 roku w Wetzlar świadczy na korzyść twórców obrazu.

²⁸⁶ Scena pokazywania Wilhelmowi teatru papierowego trwa (wersja DVD) od 46:32 do 47:39.

²⁸⁷ Pakowanie teatru trwa na ekranie (wersja DVD) od 55:55 do 56:08.

²⁸⁸ Dzieje się to w 59:10 minucie filmu (wersja DVD).

²⁸⁹ Por. wstęp do tej pracy, s. 3.

²⁹⁰ Scena ta toczy się na ekranie (wersja DVD) dłużej niż jedną minutę, od 1:02:15 do 1:03:30.



227. { RICHÁRD GARAMI / ENIKÓ ÖTVÖS: *Flet czarnoksiężki*, TEATR PAPIEROWY Z DEKORACJAMI, FIGURAMI I PROWADNICAMI DO PORUSZANIA FIGUR, MANUFAKTOR MÚTEREM, BUDAPEST }

E (0). TEATR PAPIEROWY OBECNIE



228. { MICHAEL SOWA: FIGURA MOTYLA Z TEATRU PAPIEROWEGO DO FLETU CZARNOKSIĘSKIEGO, r. 2000 }

EKSKURS: *Flet czarnoksięski*

Flet czarnoksięski to opera najczęściej grana w historii gatunku. Była ona i jest także w repertuarze teatru papierowego. Filolog Ralph Köhnen w wydanej w roku 2016 pracy wywodził, że w utworze panów Mozarta i Schikanedera „hybrydowe” libretto, praktyka inscenizacyjna tamtego czasu i jej powiązanie z muzyką stopiły się w jedno i sprawiły, iż *Flet czarnoksięski* stał się nie tylko dziełem sztuki w pełni doskonałym, ale też

[...] przedstawia wymyślony świat, który pozostał przełomem i wzorcem nawet dla dzisiejszych strategii teatru, filmu i musicalu.¹

W połowie lat siedemdziesiątych poprzedniego stulecia Ingmar Bergman mówiąc o swej fascynacji *Fletem czarnoksięskim* użył – co warto przypomnieć – określenia „najlepszy musical świata”. Tym samym wzorcową (wtedy i obecnie) funkcję dzieła i ciągle obowiązujące „strategie teatru, filmu i musicalu” rozpoznał z daną artyście siłą intuicyjnego chwytania prawdy o człowieku i świecie przed dociekaniem badacza. Kilka lat wcześniej reżyser wplótł niewielki fragment „opery czarodziejskiej” pokazany na scenie teatru papierowego do filmu *Godzina wilka*. Utworowi Wolfganga Amadé „kapliczkę wystawił” Matthäus Trentsensky w swoim cyklu dekoracji i fugur dla Mignon-Theater już w latach pięćdziesiątych XIX wieku. Jeszcze wcześniej Karl Friedrich Schinkel, malarz obrazów „perspektywiczno – optycznych”, stworzył dla wielkiej sceny w Berlinie dekoracje do *Fletu czarnoksięskiego*, których echa można odnaleźć w arkuszach graficznych do zabaw w teatrze papierowym, pochodzących z wydawnictw: Winkelmann & Söhne, Eduard Stange, J. F. Schreiber, Jos. Scholz. Dwa z omawianych w tej części teatrów papierowych z niedawnych lat także proponują inscenizowanie „najlepszego musicalu świata” w domowej grze, w zabawie. Związki wielkiej opery i miniaturowego teatru rozwijają się.

E 1. Trwanie i przemiana

Opera Frankfurt dała 3 października 1998 roku premierę *Fletu czarnoksięskiego* w inscenizacji Alfreda Kirchnera. Dekoracje i kostiumy do tej realizacji zaprojektowali: Michael Sowa (malarz, rysownik, ilustrator) oraz Vincent Callara (scenograf). Z projektów dekoracji i kostiumów do owego widowiska powstały ilustracje, prospekty, figury do książki-teatru autorstwa Michaela Sowy. Książka ta, **współczesna wersja teatru z papieru** weszła na rynek wrażeń dwa lata po premierze we Frankfurcie nad Menem.² Theodor Jachimowicz i bracia Trentsensky z ich przenoszeniem premier teatralnych Wiednia na scenę teatru papierowego znaleźli w Michaelu Sowie i Aufbau-Verlag z Berlina ambitnych naśladowców. Wydawnictwa często zachęcają czytelników



229. { MICHAEL SOWA: *Flet czarnoksięski*, FIGURY TAMINA, MĘŻÓW W ZBROJACH I PRZEMAWIAJĄCEGO, AUFBAU VERLAG, BERLIN, r. 2000 }

Die
Zauberflöte

do nabycia „książki do oglądania i czytania dla całej rodziny“. W wypadku teatru papierowego Michaela Sowy nie pomijając tej zachęty należałoby dodać: do gry, do zabawy w rodzinnym kręgu i wśród miłośników opery. Także to jest nawiązanie do intencji Josefa i Matthäusa Trentsenskich utrwalania owoczesnych premier-wydarzeń w teatrach Wiednia (w pierwszej linii oper) i odtwarzania ich z pomocą figur papierowych na miniaturowej, domowej scenie. Teatry papierowe Trentsenskich przeznaczone były po równo dla dorosłych i dla „pojętnej młodzieży“, podobnie jak książka-teatr Michaela Sowy. Warto tu jeszcze raz przypomnieć: figury i dekoracje do *Fletu czarnoksięskiego* wiedeńska oficyna wydała w „XI dziele“ Mignon-Theater, czyli jedynie w wersji do „przypominania wrażeń“, nie do gier, jak to jest proponowane w książce z Niemiec. Redaktorzy z Aufbau-Verlag w tekście na ostatniej

stronie okładki scharakteryzowali pracę artysty z Berlina i – tym samym – **zawarli** w kilku słowach **istotę zabaw teatrem z papieru**.

Michael Sowa, który doskonale łączy romantyczność i komizm, piękne jak marzenie krajobrazy i dziwaczne postacie w surrealnych obrazach, zalicza się do wielkich czarodziejów współczesnych sztuk książki. Jego imponujące projekty dekoracji i kostiumów do przedstawienia FLETU CZARNOKSIĘSKIEGO we Frankfurcie tworzą bodziec dla tej książki z obrazkami. Dzieci mogą odtwarzać we własnej reżyserii operę Mozarta, tę fantastyczną historię pełną magii, widowiska, cudów i napięcia, w papierowym teatrze Sowy. Eckhard Henscheid daje w posłowie capriccio dla miłośników opery.³

Summa summarum: **teatr papierowy to – romantyczność i komizm, piękne krajobrazy oraz dziwaczne postacie, surrealne obrazy, imponujące dekoracje** (fot. 230) i **kostiumy** (fot. 229), **magiczne historie i widowisko, cuda i napięcie!** Michael Sowa razem z wydawnictwem podążyli przy projektowaniu i redagowaniu ich książki-teatru tropem znanym z wysp brytyjskich i wspominanym już na



230. { MICHAEL SOWA: *Flet czarnoksięski*, PROSPEKT DO SC. PRÓBY OGNIĄ, AUFBAU VERLAG, BERLIN, r. 2000 }

wcześniejszych stronach: w jednym solidnie zszytym tomie o płóciennym grzbiecie z wytłoczonym na nim złotym tytułem na granatowym tle, ze sztywnymi okładkami (acz trzeba zauważyć, że – jeśli idzie o okładki – wyspiarze byli i są daleko skromniejsi, czytaj: oszczędniejsi), tak więc autor i wydawnictwo z Berlina w uformowanych ze smakiem okładkach zawarli – sięgając po wzór z Londynu – dekoracje, tekst, figury, komentarz, ilustracje i portal sceniczny teatru papierowego. Portal stoi do dyspozycji już wycięty, a figury są wysztancowane. Na ostatniej stronie książki zawierającej impressum podana jest, wychodząca naprzeciw potencjalnym inscenizatorom bawiącym się książką-teatrem, informacja:

Kto ma ochotę sam jako reżyser operowy wystawić FLET CZARNOKSIĘSKI Mozarta, znajdzie utwory muzyczne i objaśnienia na płycie CD Dorothee Kreusch-Jacob. Płyta nazywa się GLOCKENSPIEL UND ZAUBERFLÖTE oder WARUM DIE MOHREN TANZEN MUSSTEN. Muzyczne słuchowisko Dorothee Kreusch-Jacob. Deutsche Grammophon Stereo 415450-2

Will Quadflieg jest narratorem. Muzykują: Dietrich Fischer-Dieskau, Roberta Peters, Fritz Wunderlich, Berliner Philharmoniker, Karl Böhm i wielu innych.⁴

Jak na „naiwny tekst, po prostu utwór na zlecenie“ przystało, w wydaniu książki-teatru i w przygotowaniu słuchowiska słowno-muzycznego według tego utworu, przeznaczonego – między innymi – dla „reżyserów operowych“, uczestniczyli artyści ze światową renomą. Przed stu i więcej laty w niemieckich krajach podawano na arkuszach do wycinania co najwyżej informację, że tekst i dekoracje do figur można nabywać u tego samego wydawcy.⁵ Współcześnie zaś rzemiosło dostarczające wrażeń zapewnia młodym członkom społeczeństwa nawykłym do „nieustannego spektaklu“ wiele udogodnień, jak na przykład to przywołane wyżej. Suma do sumy: Michael Sowa wymyślił **obiekt** biorący w posiadanie przestrzeń „**między sceną, obrazem i książką**“.⁶



231. { MICHAEL SOWA: *Flet czarnoksięski*, PORTAL SCENICZNY Z PROSPEKTEM (WYKLEJKĄ OKADKI) W TLE, AUFBAU VERLAG, BERLIN, r. 2000 }

Dekoracje

Portal sceniczny teatru połączony jest z dwiema zastawkami (fot. 231), co po odpowiednim ustawieniu go przed otwartą książką nadaje domowej „scenie“ głębię i zarazem przez brak stałego połączenia obu elementów daje patrzącemu na tę aranżację posmak „dzieła otwartego“,⁷ charakterystycznego dla wolnych scen od czasu wojny w Wietnamie⁸ do epoki ponowoczesnej. Słońce w otoczce promieni ukazuje swą twarz u góry portalu. Zaś na jego kolumnach widać twarze Paminy i Tamina, jakimi je utrwalił Michael Sowa. Żadna ozdoba portalu nie nawiązuje do księżycy i Królowej Nocy.⁹ Za dekoracje mogą służyć „obrazki-prospekty“ wydrukowane na różnych stronach książki (fot. 232). Michael Sowa namalował też dwie „ruchome dekoracje“, czyli dwie zastawki przedstawiające krzewy w całej ich zieloności. Wystarczy portal sceny umieścić przed rozstawioną w pionie książką otwartą na stronie z wyklejkami,¹⁰ by mieć przed oczami „panoramyczne“ prospekty. Jeden przedstawia łąkę na brzegu lasu (przednia wyklejka), a drugi dwa sięgające chmur, wypełnione książkami, bloki regałów ograniczające z obu stron widok na niewysokie góry (nasuwa się skojarzenie z Górami Sowimi) i cumulusy płynące po nieboskłonie (tylna wyklejka). Są to ze

smakiem namalowane krajobrazy, które jednakże mają w sobie coś nieodgadnionego, przepaścistego, otchłannego. Życie w takiej idylli zdaje się wystawionym na ukrywające się za pięknem niebezpieczeństwo, wyraźniej odczuwane wraz z nadciąganiem zza pagórków zmierzchem.



232. { MICHAEL SOWA: *Flet czarnoksiężski*, ILUSTRACJA DO SCENY Z WĘŻEM, AUFBAU VERLAG, BERLIN, r. 2000 }

Figury

Pośród osóbek zwracają naturalnie uwagę figury Papagena i Papageny. Scenograf namalował postacie nie ze „świata baśniowego”, a przebierańców ze współczesności. Oboje artysta przedstawił jako osoby dobrze odżywione, co wąska spódniczka Papageny jeszcze najdosłowniej uwypukla, a szpilki na jej stopach dobrze podkreślają słuszną posturę młodej kobiety. I ona, i on poniżej pleców mają powtykane pęki piór, a zamiast nosów – dzioby. Papageno nosi na dziobie okulary z drucianą oprawą. Sylwetką przypomina bardziej postać niemieckiego księcia z filmu Federica Felliniego (1920-1993) *A statek płynie* niż szczupłego ptasznika z arkusza graficznego wydawnictwa Oehmigke & Riemschneider z Neuruppin. Papageno i jego ukochana wyglądają, jakby wybierali się właśnie na pochód karnawałowy, jeśli nie w Rio, to w jednym z nadreńskich miast. Są zadowolonymi z siebie i ze świata mieszczanami, którzy o społeczeństwie spektaklu na pewno nie słyszeli. Wydaje się zresztą, że ta Papagena (fot. 233) i ten Papageno nie odczuwają potrzeby wysłuchiwania jakichkolwiek uwag o społeczeństwie, a spektakl dają sami. Namalowane przez Michaela Sowę figury przedstawiające postacie jego wersji *Fleru czarnoksiężskiego* wszystkie jak jedna lubią dobrze zjeść i może dlatego są zabawne



233. MICHAEL SOWA: FIGURA PAPAGENY

i sympatyczne. Zwierzęta, które przyszły sobie potańczyć do dźwięków fletu Tamina przedstawiali w inscenizacji frankfurckiej dziecięcy wykonawcy przebrani za muchę, osę, motyla, pająka, zająca serwującego kawę. Takie są też figury z książki-teatru (bez pająka i zająca) (fot. 234). Ogrom motylích skrzydeł zmuszał wykonawcę tej roli w teatrze operowym do poruszania się na czworaka, a maska na twarzy bez wątpienia nie ułatwiała tanecznego zadania. Szczęśliwie w wypadku teatru papierowego wykonawca roli tańczącego motyla jest z kartonu.



234. { MICHAEL SOWA: *Flet czarnoksiężki, ZWIERZĘTA TAŃCZĄCE DO DŹWIĘKÓW FLETU TAMINA*, AUFBAU VERLAG, BERLIN, r. 2000 }

Pozostawienie motyla na projekcie do książki-teatru (fot. 228, 234)) w formie znanej z przedstawienia operowego (człowiek + skrzydła + maska) wskazuje, iż wydawcy i artysta przywiązywali wagę do tego, by figury dla miniaturowej repliki stały się jednym ze sposobów dokumentowania widowiska z Frankfurtu nad Menem.

Podobnie jak na początku XIX wieku część pudełek osobliwości uwolniona została od drewnianych skrzyneczek, tak na przełomie XX i XXI stuleci, dzięki rozwojowi technologii, a także osiągnięciom inżynierii papieru teatry z kartonu uwolnione zostały od ich drewnianej konstrukcji. Wprawdzie nieliczne z nich (głównie w Zjednoczonym Królestwie) montuje się wedle wzorów z dziewiętnastowiecznych miniaturowych scen, ale w przeważającej części konstrukcje współczesnych teatrów wykonywane są w całości z kartonu o gramaturze odpowiedniej do wymogów stabilności albo przybierają postać książek-teatrów w całej ich różnorodności. **Obiekty te** - by posłużyć się jeszcze raz sformułowaniem Marie-Antoinette Allevy-Viala - **nie są ani książkami, ani teatrami papierowymi, ale ściśle łączą w sobie oba te rodzaje ekspresji artystycznej, sztukę książki i sztukę teatru**. Wywodzą się z pudełek osobliwości, a szczególnie wiele zawdzięczają dioramom teatralnym. Artyści nadający kształt współczesnym książkom-teatrom nierzadko

odwołują się przy ich projektowaniu do rozwiązań znanych od lat siedemdziesiątych XIX wieku, stosowanych wtedy przy produkcji książek-teatrów, zaliczanych do szerszej grupy książek-objektów, czyli – inaczej rzecz ujmując – „książek do czytania, oglądania, zabawy i kontemplacji”.¹¹ Książki tego typu interesowały dawniejszymi laty podobny krąg odbiorców co teatry z papieru. Opierały się na identycznych zasadach inżynierii papierowej. Historie były w nich opowiadane głównie przez obrazy, ilustracje z elementami ruchomymi tychże, a nawet z dołączonymi wyciętymi obiektami z kartonu służącymi grze. Nierzadko obrazom towarzyszył tekst.¹² Warto na potrzeby niniejszej pracy uporządkować różne typy książek-objektów. Podstawowy ich podział przedstawia się następująco:

- książki do rozstawiania (okładki w pionie),
- książki do rozkładania (okładki w poziomie),
- książki do częściowego rozkładania i ustawiania (jedna okładka w poziomie, druga w pionie).

Różnicując zaś książki zmechanizowane wedle sposobów przedstawiania w nich „trójwymiarowych” obrazów można korzystając z tendującego do precyzji nazewnictwa w języku niemieckim podzielić je następująco:

- teatralna książka z obrazkami (Theater-Bilderbuch),
- ilustrowana książka z metamorfozami (Verwandlungs-Bilderbuch),
- ilustrowana książka z kulisami (Kulissen-Bilderbuch),
- leporello-książka z obrazkami (Leporello-Bilderbuch),
- ilustrowana książka po rozłożeniu układająca się „w gwiazdę” (Stern-Bilderbuch).
- książka z okienkami, przez które można spojrzeć (jak przez przecięcia) na rozciągające się za okienkami przestrzenie (Fenster-Bilderbuch).

Omówiane poniżej książki-teatry odwołują się do takich właśnie dziewiętnastowiecznych obiektów z kartonu i papieru.¹³

il Teatrino delle Fiabe

W przedostatnim roku poprzedniego tysiąclecia wydano w Nowarze książkę-teatr *il Teatrino delle Fiabe con un grande scenario tridimensionale*, czyli „z wielką dekoracją trójwymiarową”, z figurami i tekstem do trzech baśni: *Biancaneve* [Królewna Śnieżka], *La Bella Addormentata* [Śpiąca królewna], *Cenerentola* [Kopciuszek].¹⁴ Jest to włoska edycja książki-teatru, którą stworzyli w Kalifornii: Melissa Tyrell (tekst), Salina Yoon (projekt) i Phil Wilson (ilustracje). Pod słowem ilustracje kryje się

- sześć prospektów scenicznych,
- dwadzieścia wystancowanych figur,
- scena z portalem,
- ilustracje w broszurze z tekstami bajek do odczytywania podczas gry

odbywającej się w domowym gronie, w rodzinie, z przyjaciółmi w różnych miejscach kontynentu, a w Italii i Hiszpanii do późnej jesieni nawet w aranżacji ogrodowej. Po rozłożeniu okładek przed obserwatorem odsłania się portal sceniczny z kartonu łączący niczym most brzegi okładek, co razem, widziane z góry, tworzy uproszczone przetworzenie idei

Ferdinanda Galli da Bibbiena (1656-1743) dla stosowanej w dekoracji teatralnej perspektywy znanej od tamtego czasu jako *veduta per angolo*. Wystarczy skierować ku dołowi połączony ze spodnią częścią portalu kartonowy trójkąt „posadzki“, by oparła się ona na wsporniku, naturalnie wykonanym z kartonu, dzięki czemu konstrukcja sceny, składająca się z okładek książki i podłogi, nabiera stabilności. Rozmalowanie jej ramy scenicznej przypomina częsty motyw dziewiętnastowiecznych przecięć. Tworzą ją dwa drzewa łączące się ze sobą koronami (fot. 235).



235. { PHIL WILSON: *il Teatrino delle Fiabe*, PORTAL SCENICZNY Z „PORTRETEM ZBIOROWYM BOHATERÓW“ W TLE, INSTITUTO GEOGRAFICO DE AGOSTINI, NOVARA, r. 1999 }

W centrum górnej części portalu, w koronach drzew, umieszczono szylld jakby zdjęty z dioram scenicznych Martina Engelbrechta z ornamentem rocaille w uproszczonej formie i napisem: *il Teatrino delle Fiabe* [teatrzyk baśni]. Po lewej stronie sceny znajduje się kieszeń na tekst opowieści, a z kolei w kieszeni broszury jest miejsce dla figur bohaterów, co przypomina sposób, w jaki przechowywane były ubrania Isabelli w książce *Isabellas Verwandlungen* z początku XIX wieku, wydanej przez Heinricha Friedricha Müllera w Wiedniu. Na prawej stronie sceny namalowani są bohaterowie trzech baśni w portrecie zbiorowym na tle wznoszącego się na wzgórzu zamku. Wystarczy przerzucić tę stronę książki-teatru z grupą postaci i dwie następne strony utworzą jeden z prospektów do *Królowny Śnieżki*. Przy odwracaniu kolejnych stron książki ukazują się prospekty przeznaczone dla pozostałych baśni.

Il teatro di Alice

Więszych wysiłków inżyniera papieru wymagało zaprojektowanie książki-teatru wydanej w roku 2002 w Trieście. *Il teatro pop – up di Alice* nie tylko w tytule łączy w sobie różnorodność: dwa języki, różne kultury teatralne i różne gospodarki świata. *Il teatro di Alice* z podtytułem *Dai vita al Paese delle Meraviglie!* [Ożyw krainę czarów!] jest wydrukowaną i oprawioną w Tajlandii włoską edycją teatru papierowego wydanego kilka lat wcześniej w Londynie, z „oprawą plastyczną“ brytyjskiego artysty Alexa Vininga.¹⁵ Projektantem tej Alicji przebywającej w krainie czarów

z kartonu jest inżynier papieru Nick Denchfield. Zwykle wielkość teatru papierowego najłatwiej określić na podstawie rozmiarów jego portalu. W przypadku tej sceny jej rozległość lepiej wskażą wymiary „posadzki”, zwłaszcza, że wykracza ona poza portal.¹⁶ Trzeba przyjąć, biorąc pod uwagę minimalne niedokładności, iż podłoga tej papierowej sceny składa się z pięciu połączonych ze sobą różnej wielkości prostokątów. Największy z nich mieści się między kolumnami portalu i wychodzi nieznacznie poza jego obrys do przodu. Dwa mniejsze prostokąty wpasowują się w wewnątrz ściany portalu wyprofilowane tak, że stoją pod kątem 45° w stosunku do linii rampy. Dwa jeszcze mniejsze prostokąty wychodzą poza ramę sceniczną na boki i udanie budują wrażenie rozległości przestrzeni sceniczej, jej „panoramyczności”. Konstrukcja tej sceny na pierwszy rzut



236. { ALEX VINING: *Il teatro pop-up di Alice*, PORTAL SCENICZNY Z ILUSTRACJĄ PRZEDSTAWIAJĄCĄ UNOSZENIE KURTYNY W TLE, EDIZIONI EL, SAN DORLIGO DELLA VALE (TRIESTE), r. 2002 }

oka przypomina konstrukcję sceny z *il Teatrino delle Fiabe*. Po prawdzie jest bardziej skomplikowana. Zagięcia podłogi umożliwiające składanie i rozkładanie książki formują literę V (fot. 236). Doskonale tę zasadę projektowania „zmechanizowanych książek” wykorzystywał w swoich pracach Vojtěch Kubašta (1914-1992). Po otwarciu okładek i ustawieniu „posadzki” we właściwej pozycji obserwatorowi ukazuje się scena ze stojącymi pod kątem filarami portalu, z wymalowaną na prospekcie tylną kurtyną i sześcioma lożami „portalowymi”, które w tym teatrze należałoby nazwać lożami „prospektowymi”, bo stanowią jego część. Dzięki takiemu ich umieszczeniu u obserwatora i zapewne u widzów pojawi się wrażenie obcowania ze sceną „teatru otwartego”. W środku tympaanonu nad ramą sceniczną widać głowę uśmiechniętego kota ozdobioną koroną, a po obu bokach rogi obfitości z wysypującymi się z nich kartami do gry. Karty pojawią się naturalnie na kostiumach figur, zdobią też filary portalu scenicznego. W lożach górnych i dolnych po obu stronach sceny siedzą postacie z opowieści Lewisa Carrolla. Warto przypomnieć, że i on jako chłopiec bawił się teatrem z papieru.¹⁷ Łoże środkowe (z trzech

wznoszących się jedna nad drugą po każdej stronie) Alex Vining pozostawił sobie dla umieszczenia ważnych dla biorących udział w grze informacji. W środkowej łoży po lewej stronie myszka z gęsią rozwinęły rolę papieru z widocznymi na niej informacjami dla uczestniczek i uczestników teatralnej gry.

Otwórz mnie! Ta kieszka zawiera cztery żółte patyczki [są to po prawdzie wzmocnione podłużne kartoniki – Z. M.], które pomogą ci poruszać postaciami. Wystaw figurki i zegnij podstawy zgodnie z linią przerywaną. Włóż podstawę do gniazda patyczka. Kiedy spektakl jest skończony, możesz w tej kieszeni przechowywać bohaterów.¹⁸

Środkową łożę po prawej stronie zakrywa ozdobiona frędzlami tablica z drugą informacją ważną dla bawiących się.

Otwórz mnie też! Ta kieszka zawiera broszurę z rolami do recytowania w sześciu scenach, oraz ponad 30 postaci i elementów scenograficznych. Miłej zabawy przy wystawianiu spektaklu lub wymyślaniu nowych przygód!¹⁹

Po odpowiednim rozstawieniu książki-teatru, w głębi widać namalowaną kurtynę i rozmaite utensylia potrzebne do opowiedzenia historii Alicji. Na tle unoszącej się już kurtyny stoi Biały Królik i uniesioną łapką wskazuje na powierzchnię w kształcie serca z napisem: *Si alzi il sipario!* [Podnieś kurtynę] Pod spodem umieszczone są tytuły sześciu scen składających się na całość widowiska.²⁰ Na jakość przedstawienia i zabawy wpłyną bez wątpienia „fantastyczne“, jak napisano na stronie tytułowej, dekoracje (fot. 237) ujawniające się po odwróceniu kolejnej strony



237. { ALEX VINING: *Il teatro pop-up di Alice*, DEKORACJA DO SCENY IV Z POWTARZAJĄCYM SIĘ PO WIELEKROĆ NAPISEM „UCIĄĆ MU GŁOWĘ“, [Tagliategli la testa!] ODNOSZĄCYM SIĘ DO KOTA Z CHESHIRE, EDIZIONI EL, SAN DORLIGO DELLA VALE (TRIESTE), r. 2002 }

książki. Wszystkie dekoracje wyposażone są w elementy pop-up i próbują „oderwać się“ od ścian. Przy odwracaniu strony z dekoracją do sceny picia herbaty sam z siebie, jak w baśni, rozkłada się stół z zastawą, który uzyskuje względną stabilność po umocowaniu go w szparze jednej z desek scenicznych. *Theatre Book* ma tych, „wysztzelających“ ku widzom, dekoracji sześć. Na każdej z nich

umieszczono napisy objaśniające akcję, niczym – przy zachowaniu wszelkich różnic znaczeniowych i należnych proporcji w traktowaniu tematu – napisy w Grobie Pańskim (dużej szopce pasyjnej) z Neuzelle nad Odrą. W dekoracji do sceny picia herbaty zza jednego drzewa widać potężną kartkę papieru ze słowami: *È sempre l'ora del tè!* Jest to naturalnie oczywistość dla wszystkich osób czytujących wciąż od nowa historię Alicji od kołyski aż po późną starość. Na ostatniej stronie okładki oprócz zdjęcia teatru w całej okazałości i dwóch dziewczynek przypatrujących się mu, umieszczono jeszcze raz informacje mogące skłonić do kupienia zabawki.

Pop-up book

to książka (pierwszy raz skonstruowana w latach 1929 – 1932), z której po otwarciu okładki albo odwróceniu strony nagle „wyskakują, wystrzelają w górę” przez specjalne techniki składania zintegrowane elementy i tym samym ukazują się oglądającemu jako przestrzenne.

Przeżyj ekscytujące przygody Alicji w Krainie Czarów w fantastycznym teatrze pop-up! Wciel się w rolę Alicji, która wślizguje się do legowiska Królika lub przechadza się po ogrodzie Królowej i napij się herbaty z Szalonym Kapelusznikiem.²¹

Pod zdjęciem poza znanymi już informacjami (ilość figur, etc.) znajduje się jedna – ważna, a nawet być może najważniejsza – informacja dla rodziców i dzieci żyjących w „społeczeństwie postinformatycznym”, sformułowana krótko i zwięźle: bez wycinania ani też klejenia!²²

Richárd Garami i Enikő Ötvös są autorami powstałego u początku XXI stulecia, a zbliżonego do dawnych, miniaturowych scen, teatru z papieru, rozmieszczającego na ośmiu arkuszach.²³ Także ten teatr po wycięciu wszystkich elementów można zbudować bez używania dodatkowej konstrukcji drewnianej, bez kleju, wkładając odpowiednie jego części do odpowiednich nacięć w innych częściach (fot. 238), jak to jest stosowane w niektórych scenach papierowych obecnego czasu pochodzących z Wielkiej

Brytanii. Portal teatru narysowanego i pomalowanego w Budapeszcie przypomina portal teatru powstałego około sto pięćdziesiąt lat wcześniej w Kopenhadze, pokazywanego w filmie *Fanny i Aleksander*. W obu przedstawione są fragmenty fasad rzeczywistych budynków teatralnych tych miast. W teatrze z Manufaktora Müterem jest to fragment górnej części fasady opery w Budapeszcie ze statuami kompozytorów (od prawej strony do lewej): Charlesa Gounoda, Giuseppe'a Verdiego, Richarda Wagnera, Michaiła Glinki, Gaetana Donizettiego, Gioachina Rossiniego. Na portalu znad Dunaju przedstawieni są też artyści w kanale orkiestry. Są w rysunku tak oddani, że zwracają uwagę ich cechy indywidualne oraz ubiory. Nietrudno sobie wyobrazić, że rysunki muzyków i dyrygenta (siedmiu mężczyzn i dwóch kobiet) mogłyby być portretami znanych twórców tego teatru z papieru. Razem z „operą budapeszteńską” ta sama manufaktura oferuje dekoracje i figury do odgrywania na papierowej scenie operowej, między innymi, *Fletu czarnoksiężskiego* (fot. 227).

Komplet dekoracji i figur do tej wersji opery mieści się na czterech arkuszach. Na jednym umieszczono dwa prospekty: „wolną okolicę” i „świątynię” Sarastra. Na dwóch innych arkuszach miejsce dzielą dwa

przecięcia z figurami i podstawkami figur. Czwarty arkusz zajmują ruchome dekoracje do sceny prób (wody i ognia), błyskawica pożyteczna przy występie Królowej Nocy, figura Papageny jako staruszki i pięć kartonowych pasków służących do prowadzenia figur.²⁴ Zwierzęta tańczące do dźwięków fletu zaczarowanego to w tym wypadku jedna „figura zbiorowa“ z lwem na dwóch łapach obejmującym strusia, z unoszącym w tańcu przednie kopyta jagnięciem i z myszką spoglądającą na króla zwierząt nie tylko z należnym szacunkiem, ale i z uwielbieniem.



238. { RICHÁRD GARAMI / ENIKŐ ÖTVÖS: FRAGMENT PORTALU SCENICZNEGO Z PŁASZCZEM ARLEKINA (WIDOCZNE SZPARY, W KTÓRE POWINNY BYĆ WETKNIĘTE INNE CZĘŚCI PORTALU, MANUFAKTOR MÜTEREM, BUDAPEST) }

Przedstawione tu teatry papierowe, z pierwszych lat XXI stulecia i z ostatniego roku XX wieku, wydrukowane zostały w Budapeszcie, w Nowarze, w Trieście, w Berlinie – miastach leżących w różnych częściach Europy. Ich twórcy wywodzą się z różnych kultur, co znajduje swoje odbicie w konstrukcjach i wyrazie malarskim tych scen z papieru.

Dziś, wraz z odejściem tej formy rozrywki do przeszłości, próbujemy ją jeśli nie wskrzesić, to przypomnieć.²⁵

Wbrew powyższej opinii sprzed prawie trzydziestu lat *toy theatre* nie zniknął z rynku wrażeń przed drugą wojną światową, nie przepadł po wstrząsach, których znakiem był rok 1968, nie odszedł do przeszłości po utworzeniu Unii Europejskiej. Nie trzeba go wskrzeszać. Zabawa ta nadal cieszy teatromanów w różnym wieku w różnych miejscach kontynentu i za oceanem, choć trafia głównie (jeśli nie wyłącznie) do wybrańców z dużych miast, osób ze sfer dbających o wykształcenie i do... turystów. U początku lat dwudziestych obecnego stulecia w Wenecji w sklepach oferujących pamiątki osobom odwiedzającym miasto można dostrzec gotowe do ustawienia na domowej etażerze teatry papierowe w manierze Mignon-Theater dobrze wzmocnione

sklejką. Ich autorzy używają najczęściej kopii dawnych arkuszy, często dostosowując je do estetyki „ery ponowoczesnej“. W miejscowej operze warto dodatkowo nabyć, wspomniany już wcześniej, kartonowy model przedstawiający teatr La Fenice.



Zebra­ne w tej pracy tek­sty poświę­cane różnym formom i zastosowaniom teatru papierowego, a też frag­men­ty poświę­cane jego rodowodowi, jego zwiastunom oraz omówieniu konstrukcji i sposobów użytkowania wybranych elementów teatru z papieru, jak również tek­sty o znaczeniu przypisywanemu środ­kom i sposobom osią­gania właściwego oddziały­wania na uczestników tej zabawy – wszystkie te tek­sty układają się w swego rodzaju *patchwork*, formę, która, jak można sądzić, służy próbie zarysowania i (przynajmniej w części) objaśnienia zasad funk­cjonowania najmniejszego z małych teatrów, a tym samym opisaniu części kultury teatralnej ciągle żywej na sporym terytorium Europy i Ameryki Północnej. Wiedza polega na rejestrowaniu oraz klasyfikowaniu danych – im dokładniej, tym lepiej – danych dotyczących nawet najmniejszych, ledwie zauważalnych fenomenów, a również „spraw zupełnie bezużytecznych“ – by ku końcowi jeszcze raz przywołać słowa Hen­riego de Régniera, Maurice’a Ravela i Stefana Kisielewskiego.

Każda zabawa, każda gra jest zarazem formą nauki, przynosi radość odkrywania albo wynajdywania rozwiązań. Dotyczy to nie tylko dzieci i młodzieży. Miniaturowe sceny służyły jako modele użyteczne przy nauczaniu i rozbudzaniu myślenia. Gry z pomocą teatrów papierowych wspierały kreatywność, rozwijały pamięć, uczyły samokontroli, wpływały na poprawność wymowy i wystawiania się. Wyprzedzające sceny *en miniature* protodioramy i szopki z papieru, tworzone – mówiąc nawiasem – także w czasie rozkwitu teatrów papierowych, umożliwiały tworzenie w „zamrożonych inscenizacjach“ obrazów osnutych na centralnych treściach wiary chrześcijan, a tym samym kontemplację prawd tej wiary. Teatry papierowe jako obiekty *par excellence* świeckie były z kolei zwierciadłem dla różnorodności upodobań estetycznych publiczności teatralnej i jej gustów dotyczących różnych obszarów codziennego życia. Biorąc pod uwagę wymienione aspekty edukacji i wychowania, a także zależność od wielkich scen i kultury teatralnej dużych miast był i jest *il teatrino di carta* czymś więcej niż tylko zabawką, która zaspokajała i zaspakaja ciekawość, chęć do gry oraz pasję w gromadzeniu pamiątek i osobliwości. Można powiedzieć, że *toy theatre* odzwierciedlał, w swoisty sposób, rośnięcie w siłę mieszczańskiego, a z czasem i obywatelskiego społeczeństwa w rozmaitych regionach Europy. Służył wzmocnieniu tradycji nie tylko teatralnej i trwałości życia zbiorowego. *Fragilité*, domowość tej zabawy, jak i z drugiej strony notowane wrażenia przedstawiane opinii publicznej m. in. w publikowanych wspomnieniach wpływały na opisywane później w różnych pracach wybrane fragmenty kulturowej historii tego gatunku. Oprócz jego funkcji jako obiektu gry dla dorosłych, całych rodzin i dzieci, teatr papierowy przeszedł dalsze zróżnicowanie: z jednej strony coraz częściej stawał się „małą szopką“, jedną z form prezentacji dyrektorom

teatrów dekoracji do konkretnych realizacji scenicznych, z drugiej strony wyrósł na samoistną formę ekspresji twórczej. Trafił na koniec do filmu – tak weszły w komitwę dwie formy rozrywki: jedna pochodząca z dziewiętnastego, druga z dwudziestego wieku.

Między wytworami rzemieślników i niezależnymi dziełami sztuki – jak to jest w wypadku instalacji Williama Kentridge'a *Preparing the Flute*²⁶ i prac wspomnianej we wstępie grupy malarzy oraz grafików działających w Kolonii, zwanych się: Kölner Kästchentreffen – a miniaturowymi modelami scen miejskich, rządowych, królewskich rozciągał się i rozciąga obszar, na którym – pośród rozległych pól sztuk, widowisk, rozrywek – znajduje swe miejsce teatr papierowy. Do niedawna w Deventer widowiska dawał Grims Papieren Theatertje.²⁷ Jego właściciel, Frits Grimmelikhuisen, przygotowywał dla tej sceny widowiska, które nie opowiadały historii w sposób tradycyjny, ale grał też przedstawienie oparte o związane z tradycją opowiadanie Isaaca Bashevisa Singera (1902-1991).²⁸ Miłośnikom teatru znane jest opus magnum Fritsa Grimmelikhuisena, kompozytora,²⁹ który zamierzał zostać katolickim duchownym, a stał się teatralnym antreprenierem i dawał w wielu miejscach świata

[...] swoje legendarne „Wariacje na temat Kandinskyego”. Szybko okazało się, że ten utwór idealnie nadaje się do pokazania, że teatr papierowy w ciągu 200 lat swojego istnienia rozwinął się w niezależną formę sztuki pokrewną teatrowi lalkowemu.³⁰

Dzięki pionierskim działaniom Williama Westa³¹ *toy theatre* zaczął rozprzestrzeniać się po Zjednoczonym Królestwie, niewiele później również w kontynentalnej Europie, na północ i na południe od Alp, a także w Ameryce Północnej, przy czym jego decydujący o sukcesie rozkwit dokonywał się aż do Wielkiej Wojny w państwach: Habsburgów i Hohenzollernów, oraz w Anglii, Szkocji, Walii pod panowaniem Victorii (1819-1901) i Edwarda VII (1841-1910). Od drugiej połowy XIX stulecia, zalecany w źródłach pisanych do stosowania w pedagogice, zajmował wtedy i wcześniej miejsce w wielu pokojach dzieciennych wykształconego mieszczaństwa, w salonach arystokratów, w izbach drobomieszczan. Jego obecność zaznaczyła się w utworach literackich, w obrazowych przedstawieniach: rysunkach, grafikach, płótnach olejnych. Chwalony, z rzadka kontrowersyjny³² i wywołujący spory, jak podczas lat 1914 – 1918, gdy został wprzęgnięty w propagandę wojenną,³³ teatr papierowy przybrał na koniec pełną wdzięku postać, stając się pasją zbieraczy i ambicją dyrektorów muzeów. W XIX i do połowy XX wieku rodzina i dom były centrum świata dziecka. Od drugiej połowy ubiegłego wieku obszary, w których toczyło się życie dzieci i młodzieży przesunęły się coraz bardziej na zewnątrz domu. Było tak i jest zarówno w państwowych systemach totalitarnych jak i liberalnych Europy. Można powiedzieć, że kolejne młode pokolenia traciły najważniejszy, decydujący fundament ich życia, bądź były go pozbawiane na życzenie rodziców i po części własne. Proces ten narastał.³⁴ Tym samym od połowy XX wieku do dziś teatr papierowy w poważnym stopniu uniezależnił się od obowiązku uczenia bawiąc i bawienia ucząc. Jako pośrednik między spektaklem a jego obrazem, między przeżyciem a wspomnieniem, między okiem a ręką *teatrino di carta* otwiera nadal pole

dla rzemiosła wrażeń: w produkcji książek-teatrów, podczas festiwali, wystaw, w ekspozycjach muzealnych, tworząc przestrzeń do delektacji artystycznej, do rozmyślań. Książki-teatry, jak ta Michaela Sowy, dzieli tylko niewielki krok od tak zwanych książek artystów, nierzadko tworzonych jako *pop-up books*. Przykładem może tu być *Andy Warhol's Index (Book)*.³⁵ Teatr z papieru ciągle jest obiektem do pobudzania aktywności emocjonalnej, umysłowej i naturalnie ruchowej.

Po wielokroć na ziemiach dawnej i obecnej Rzeczypospolitej, na terenach, na których w ciągu stuleci mówiono po polsku, niszczone była kultura materialna, tracone były dobra gromadzone rękami pokoleń, wielokrotnie przesuwane były granice państwowe. Przypomnienie zabaw teatrem papierowym w Krakowie, wydobyte z cienia tych niewielu arkuszy teatru papierowego przechowywanych w krakowskich bibliotekach i w tamtejszym Muzeum Etnograficznym, a świadczących o powiązaniach kultury popularnej w różnych regionach dziewiętnastowiecznej Europy, było jednym z celów tej pracy.

Teatr (również teatr papierowy) był, może być, bywa, powinien być zabawą, radością z niej płynącą, pasją, z rzadka fachem, a dla nielicznych nawet życiem całym. Dlatego warto na koniec przypomnieć słowa Thomasa Manna z mowy otwierającej prawie sto lat temu festiwal teatralny w Heidelbergu. Pisarz wspominał w niej dawne zabawy teatrem z papieru. Liczba mnoga miesza się w tej wypowiedzi z pojedynczą, gdyż po części dotyczy obu braci Mannów: Heinricha i Thomasa (obaj bawili się „teatrem lalek“), ale jest też, być może, przyzwyczajaniem słuchającej publiczności do używania formy pluralis majestatis w mowach ex cathedra laureata nagrody Nobla, którą pisarz w niedługi czas później miał zostać wyróżniony.

Czerwono-złota i różnokolorowa miniaturowa, magiczna świątynia wykonana z kartonu i kleju, z prospektami komnaty i lasu, z wymachującymi rękami figurami, stoi u progu naszej biografii, w zaciemnionym, kunsztownie oświetlonym pokoju – teatr lalek, ten dramatyczny instytut, ku któremu entuzjastycznie rzucaliśmy się pod wrażeniem przeżyć teatralnych z dużej sceny, by być jego dyrektorem, śpiewakiem, aktorem, reżyserem, dyrygentem i kurtyniarzem. Nie potrzebowaliśmy publiczności dla naszych górnołotnych ex tempore, które uskutecznialiśmy z wielką roztropnością, sami byliśmy także publicznością i biliśmy brawo nieustannie, ciągle. Jakże jesteśmy wdzięczni, gdy tylko ktoś przed nami coś odegra, od razu gotowi do tej dziecinnej aktywności naszych dłoni, do której wzywa Shakespeare, gdy u końca jednej komedii każe powiedzieć:

I, jeśli nie wieczna sława,
Niech nas choć nagrodzą brawa.³⁶

Od tamtych lat wiele zmieniło się w życiu festiwalowym i w rzemiośle rozrywek, ale teatr z papieru, delikatna, efemeryczna zabawka, która mogłaby zniknąć bez śladu, nadal cieszy nielicznych jej miłośników i całkiem nielicznych badaczy.





Ta dysertacja ma długą historię. Właściwie nie prędzej niż przy zakończeniu pracy zjawia się w całej okazałości pewność: własne starania mogą owocować dopiero wskutek wielkodusznej pomocy innych. Szczególne podziękowania kieruję do pana profesora Krzysztofa Kurka, który rozprawę otoczył swoją opieką, udzielał mi cennych uwag i wszelkiego rodzaju wsparcia.

Nadszedł też czas na słowa podziękowań kierowane do wielu innych osób za pełne dobrej woli towarzyszenie w powstawaniu tej dysertacji. Archiwiści i bibliotekarze wspierali autora na wiele sposobów, zwłaszcza panie Regine Knopp, Carola Kohler, Kirstin Csutor z Museum Europäischer Kulturen w Berlinie, pani Justyna Hołody i pan Jarosław Głuszek z Wojewódzkiej i Miejskiej Biblioteki Publicznej im. Cypriana Kamila Norwida w Zielonej Górze, pani Małgorzata Sobieraj († 2021), Ewa Staszewska i Krystyna Ciesielska z Biblioteki Instytutu Sztuki PAN, pani Małgorzata Oleszkiewicz z Muzeum Etnograficznego w Krakowie, pan Krzysztof Krużel z Gabinetu Rycin Biblioteki Polskiej Akademii Umiejętności, pan Johannes Schindlbeck z Orff-Zentrum w Monachium. Stąd wdzięczność za fachowość, a jeszcze bardziej za cierpliwość i trwające latami wsparcie.

Bez wysiłków pana Piotra Maksimowicza z Instytutu Sztuki znaczna część tekstu pracy rozplynęłaby się w „elektronicznym niebycie”. Panu Piotrowi Maksimowiczowi czuję się specjalne zobowiązany!

Chciałbym ponadto złożyć podziękowania za pomoc paniom Kamilli Pijanowskiej i Grażynie Bastek oraz panu Marcinowi Romeyko-Hurko z Muzeum Narodowego w Warszawie, jak również pani Matyldzie Filas i panu Wojciechowi Dołęgiewiczowi z Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego.

Jest też wiele powodów, by dziękować Paulinie Mich, W tej pracy jest jej więcej, niż wie, może nawet więcej, niż przypuszcza autor –

Zbigniew Mich.





239. { KOSTIUM KARNAWAŁOWY Z WENECJI Z TEATREM PAPIEROWYM
JAKO MASKĄ I KURTYNĄ TEATRU PAPIEROWEGO JAKO WACHLARZEM }

¹ [...] eine Einbildungswelt darstellt, die bahnbrechend und vorbildhaft geblieben ist noch für heutige Strategien von Theater, Film und Musical. Köhnen, Ralph: *Die Zauberflöte und das ‚Populare‘ Eine kleine Mediologie der Unterhaltungskunst*, Peter Lang GmbH Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main 2016, s. 5.

² Sowa, Michael: *Prinz Tamino Märchen und Papiertheater nach Mozarts Zauberflöte*, Aufbau-Verlag, Berlin 2000.

³ Michael Sowa, der Romantik und Komik, traumschöne Landschaften und bizarre Figuren in surrealen Bildern brillant verquickt, zählt zu den großen Zauberern zeitgenössischer Buchkünste. Seine grandiosen Bühnen- und Kostümentwürfe zur Frankfurter Aufführung der ZAUBERFLÖTE bilden den Anstoß zu diesem Bilderbuch. Kinder können Mozarts Oper, diese phantastische Geschichte voller Magie, Spektakel, Wunder und Spannung, mit Sowa's Papiertheater in eigener Regie nachspielen. Eckhard Henscheid gibt im Nachwort ein Capriccio für Opernfreunde. Sowa, Michael: *Prinz Tamino Märchen und Papiertheater nach Mozarts Zauberflöte*, Aufbau-Verlag, Berlin 2000, czwarta strona okładki.

⁴ Wer Lust hat, mit dem Papiertheater selbst als Opernregisseur Mozarts ZAUBERFLÖTE aufzuführen, findet die Musiken und ein paar Erläuterungen auf einer CD von Dorothee Kreusch-Jacob. Sie heißt GLOCKENSPIEL UND ZAUBERFLÖTE oder WARUM DIE MOHREN TANZEN MUSSTEN. Ein musikalisches Hörspiel von Dorothee Kreusch-Jacob. Deutsche Grammophon Stereo 415450-2

Will Quadflieg ist der Erzähler. Es musizieren: Dietrich Fischer-Dieskau, Roberta Peters, Fritz Wunderlich, die Berliner Philharmoniker, Karl Böhm und viele andere. Sowa, Michael: *Prinz Tamino Märchen und Papiertheater nach Mozarts Zauberflöte*, Aufbau-Verlag, Berlin 2000, s. ostatnia (nienumerowana). Fragment tytułu CD „WARUM DIE MOHREN TANZEN MUSSTEN“ byłby zapewne w latach dwudziestych XXI wieku nie do zaakceptowania i utrzymania w wydawnictwie zarządzanym przez osoby oświecone.

⁵ Informacja taka podana jest np. na arkuszu z figurami do Hamleta (N^o 2528) wydawców Oehmigke & Riemschneider z Neuruppin:

Książki z tekstem do tych figur zredagowane dla dzieci, jak również pasujące coulisy, zostały opublikowane w tym samym wydawnictwie. Die Textbücher zu diesen Figuren für Kinder bearbeitet, sowie die Coulissen dazu, sind in gleichem Verlage erschienen.

⁶ Jest to fragment tytułu książki o żywych obrazach. Komza, Małgorzata: *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*, Wrocław 1995.

⁷ Termin „dzieło otwarte”: Eco, Umberto: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłumaczenie Lesław Eustachiewicz [i in.], Wydawnictwo W. A. B., 2008.

⁸ Idzie o okres tej wojny od bezpośredniego włączenia się w nią USA, czyli o lata 1964 do 1975.

⁹ Wielkość portalu: 27,8 cm (szer.) x 21,5 cm (wys.); wielkość zastawki 10,2 cm (szer.) x 15,6 cm (wys.).

¹⁰

Wyklejka (nazywana potocznie przez drukarzy forzaczem) – element oprawy książkowej: dwukartkowa składka przyklejona lub przyszywana grzbietem do pierwszego lub ostatniego arkusza książki w twardej oprawie; jedna z jej kartek jest w całości przyklejona do wewnętrznej strony okładki. Zadaniem wyklejki jest ochrona przed zniszczeniem zewnętrznych arkuszy książki i związanie bloku książkowego z okładką. Dodatkowo, wkładka mogła zdobić książkę, dlatego czasem wykonywana była z kosztownych materiałów jak pergamin, skóra lub jedwab. Aleksander Birkenmajer / Bronisław Kocowski / Jan Trzynadłowski (red.): *Encyklopedia Wiedzy o Książce*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971, kol. 2550.

¹¹ Słowo kontemplacja pojawia się tu, gdyż wśród książek-obiektów występowały i zdobywały popularność książki-teatry będące szopkami na Boże Narodzenie. Przykład: *Die Krippe. Ein Bilderbuch zum Aufstellen* z wydawnictwa J. F. Schreiber, egzemplarz w

¹² Przez „tekst towarzyszący” należy rozumieć zdania (słowa), które komentują obrazek (obrazki) na odpowiedniej stronie (stronie podwójnej) albo wiodą opowieść zawartą w całej książce-teatrze.

¹³ Do takich książek-teatrów należą m. in.:

A. Bonn, Franz (tekst) / autor nieznany (ilustracje): *Theater-Bilderbuch, Vier Szenen für das Kinderherz mit ganz neuen Dekorationen und Text in Versen von Franz Bonn*, Verlag J. F. Schreiber, Esslingen 1878 (wym. 34,8 cm x 26,4 cm x 2 cm). Na pierwszej stronie okładki przedstawiony jest Kasperl odstawiający kurtynę przed pełną widownią, na kurtynie umieszczony jest napis: Theater-Bilderbuch. Po otwarciu książki-teatru widać stronę z afiszem teatralnym, na nim podany jest tytuł, potem następuje tekst prologu. Kolejne strony kryją otwierane jednym ruchem dłoni, rozchylające się dzięki odpowiednim zagięciom i klejeniu kartonu, cztery dioramy teatralne. Każda składa się z ramy scenicznej, trzech przecięć i prospektu. Przy każdej scenie umieszczono u dołu odpowiedni tekst. Figury, jak przystało na pudełko osobliwości są nieruchome. Cztery odłony, cztery dioramy tej książki-teatru to: 1. *Der Weihnachtsabend* [Wieczór Bożego Narodzenia]; 2. *Das Rothkäppchen* [Czerwony Kapturek]; 3. *Hansel [sic!] und Gretel* [Jaś i Małgosia]; 4. *Die heilige Christnacht* [Noc Bożego Narodzenia (bardziej odpowiedni byłby tytuł: Szopka na Boże Narodzenie, bo w tej dioramie teatralnej można zobaczyć także Trzech Królów, którzy w noc wigilijną byli jeszcze gdzie indziej)]. Wszystkie dioramy zaopatrzone są w portal sceniczny z płaszczem Arlekina. Kulisy i portal są wydrukowane jako chromografie, czerwona kurtyna jest kolorowana ręcznie. Zwraca uwagę, iż pośród dioram z bajkami znalazła miejsce szopka (jeszcze jedno powiązanie teatru papierowego z szopką) i scena przedstawiająca świętowanie Bożego Narodzenia w rodzinie, co jest wyrazem znaczenia tych dni w obyczaju (kulturze codzienności) tamtego czasu. W XX wieku wyszły dwa reprinty tej książki-teatru. Pomniejszona wersja (wym. 25,4 cm x 21,9 cm x 1 cm) ukazała się ok. roku 1980 w tym samym wydawnictwie w Esslingen. W wymiarach bardzo zbliżonych do oryginału (wym. 33,6 cm x 26,4 cm x 1,7 cm) książkę-teatr Schreibera wydał ok. roku 1989 w Wiedniu Österreichischer Bundesverlag (wcześniej: K. K. Schulbücher-Verlag).

B. Braun, Isabella (tekst) / Wagner, Paul Hermann (ilustracje): *Allerneustes Theaterbilderbuch, Ein plastisches Bilderbuch mit beweglichen Figuren in 4 theatralischen Aufzügen; nebst einleitenden Versen und vier Lustspielen für die liebe kleine Jugend verfaßt von Isabella Braun in München, Mit beweglichen Figuren*, Verlag J. F. Schreiber, Esslingen 1883 (wym. 29,4 cm x 22,1 cm x 1,5 cm).

Pierwsza strona okładki przedstawia widok na scenę, przed nią siedzi orkiestra dziecięca, dzieci siedzą też w łóżach prosceniowych. Na pierwszym planie sceny można dostrzec płaszcz Arlekina, budkę sufflera, światła dolnej rampy. U góry okładki umieszczony jest napis: Allerneustes Theaterbilderbuch mit beweglichen Figuren. Po otwarciu książki-teatru widać stronę z powtórzonym tytułem. Potem następują cztery podwójne strony tworzące dioramy, trzy z nich posiadają elementy ruchome (pociągane z pomocą pasków kartonu). Każda składa się z trzech, bądź czterech przecięć. U dołu obrazków znajduje się tekst. Kolejne dioramy obrazują cztery pory roku: 1. tekst poświęcony wiosnie – obrazek dioramy: widok na pokój z bawiącymi się dziećmi; 2. tekst o wycieczce na wieś – obrazek dioramy: dzieci bawiące się na plaży; 3. Tekst o zbiorze jabłek – obrazek dioramy: dzieci na tarasie zbierające jabłka i jedzące je; 4. tekst o Bożym Narodzeniu – obrazek dioramy: dzieci bawiące się na śniegu, oraz widok wnętrza domu, a w nim można dostrzec matkę z dziećmi przed oświetloną choinką. Teksty napisała Isabella Braun (1815-1886), autorka utworów dla dzieci i pedagog. Wydawała w Monachium „Jugendblätter”, pismo dla młodzieży. Rysownik Paul Hermann Wagner jest przede wszystkim znany jako współtwórca teatrów papierowych wydawnictwa Schreibera. Zaprojektował do nich wiele dekoracji i figur. Przy projektowaniu pierwszej strony okładki opisywanej książki-teatru użył motywu znanego z jednego (tzw. wielkiego) portalu scenicznego tego wydawnictwa: czyli orkiestry dziecięcej na pierwszym planie, której dyrygent (dzierzący batutę) bardzo przypomina młodego W. A. Mozarta (por. fot. 116).

C. Jeszcze jednej książce-teatrowi, tym razem z połowy XX wieku, warto poświęcić nieco uwagi, gdyż podobne książki można na rynku wrażeń nabyć również obecnie i nawet z tą samą tematyką. Poza tym w jej tytule pojawia się nawiązanie do dioram harmonijkowych, co wskazuje na żywość tradycji, choć w istocie książka ta to nie diorama harmonijkowa, a diorama teatralna, w której widać jeszcze jedno przedstawienie szopki na Boże Narodzenie. To kolejny przykład nieoczywistych powiązań szopki i pudełka osobliwości. Cowern, R. T. (ilustracje): *The Birth of Jesus A Peepshow Book*, illustrated by R. T. Cowern, Folding Books Ltd., London. Hildegard Krahe, w której zbiorach znajdują się ta książka-teatr

(Sammlung Hildegard Krahe, Inv.-Nr. 6234/2002) datuje jej wydanie na rok 1947. Wymiary książki: 17,5 cm x 14,2 cm x 2 cm (zamknięta); wys. 17,5 cm x średnica 28 cm (rozstawiona). Na okładce przedstawione jest Dzieciątko leżące w koszu na sianie i na poduszce, a także wpatrzona w Syna Maria oraz wiele głów osób starszych i dzieci. W winiecie u góry okładki umieszczony jest tytuł. Ponad nim widać dwa anioły trzymające gwiazdę. U dołu okładki, pod rysunkiem umieszczono napis: *A Peepshow Book*. Jest to książka z obrazkami w kształcie gwiazdy (po rozłożeniu) z sześcioma dioramami teatralnymi (zwykle ukazuje się w książce, rozkładanej w kształt gwiazdy, pięć takich dioram). Należy otworzyć ją w taki sposób, by dwie okładki książki stykały się ze sobą od tyłu, przez co rozkładają się („rozwijają”) dioramami teatralnymi, z tekstem towarzyszącym poniżej każdego obrazka (autor tekstów nieznany). Zwykle okładki takiej książki-teatru można związać z pomocą wstążeczek lub połączyć je ze sobą w jakikolwiek inny sposób. *The Birth of Jesus* ma dwie przymocowane do okładek niebieskie wstążki, którymi można tę książkę-teatr zawiązać na kokardkę chowając ją do szuflady, ale służą one głównie do łączenia (wiązania ze sobą) okładek w stanie rozłożonym. Książka ma dość złożoną konstrukcję. Dzięki niej na każdą dioramę składają się cztery przecięcia, co razem daje silny efekt przestrzenny w kolejnych obrazach.

¹⁴ Melissa Tyrell (testi) / Salina Yoon (progetto) / Phil Wilson (illustrazioni): *Il Teatrino delle Fiabe con un grande scenario tridimensionale*, Istituto Geografico De Agostini S.p.A., Novara 1999.

¹⁵ Tytuł londyńskiego wydania: Denchfield, Nick / Vining, Alex: *Alice's Pop-up Wonderland Make Alice's dream world come to life!* W wydaniu z roku 2002 (sprzedawanym w Wielkiej Brytanii i Kanadzie) tytuł został nieco zmieniony: *Alice's Pop-up Theatre Book Bring Wonderland to Life!* Cichym współautorem całości jest Lewis Carroll. Na marginesie: właściwie autor opowieści o Alicji nazywał się Charles Lutwidge Dodgson.

¹⁶ Wymiary podłogi (w najszerszych punktach): 47 cm (szer.) x 23 cm (głęb.). Wymiary książki-teatru po rozstawieniu: 66,5 cm (szer.) x 30,5 cm (wys.) x 23,5 cm (głęb.).

17

[...] około roku 1845 znajdujemy młodego Charlesa Dodgsona grającego sztuki w teatrze-modelu w Croft Rectory; przyszedł 'Lewis Carroll' miał wtedy trzynaście lat. [...] Wystawione sztuki zostały napisane przez samego Charlesa. [...] in about 1845, we find young Charles Dodgson performing plays upon a model theatre at Croft Rectory; the future 'Lewis Carroll' was thirteen years old at this time. [...] The plays performed were written by Charles himself. Speaight, George: *The History of the English Toy Theatre*, Revised edition, Studio Vista Ltd, London 1969, s. 100.

¹⁸ Aprimi! Questa tasca contiene quattro bastoncini gialli che ti serviranno a muovere i personaggi. Stecca le figurine e piegane la base seguendo la linea trateggiata. Infila la base nella fessura del bastoncino. Quando lo spettacolo è finito, puoi conservare i personaggi in questa tasca. Denchfield, Nick / Vining, Alex: *Il teatro pop – up di Alice*, Edizioni EL, San Dorligo della Vale (Trieste), 2002.

¹⁹ Apri anche me! Questa tasca contiene il libretto con le parti da recitare nelle sei scene, e più di 30 personaggi ed elementi scenografici. Divertiti a mettere in scena lo spettacolo o a inventare nuove avventure! Denchfield, Nick / Vining, Alex: *Il teatro pop – up di Alice*, Edizioni EL, San Dorligo della Vale (Trieste), 2002.

²⁰ Scena I Nella tana del coniglio [W norze królika], Scena II La cucina della Duchessa [Kuchnia księżnej], Scena III Un tè pazzo [Obłąkana herbatka (sformułowanie pożyczone od Macieja Słomczyńskiego – Z. M.)], Scena IV Il campo da croquet della regina [Pole do krokietu królowej], Scena V Al mare con la pseudotartaruga [Na plażę z Niby Żółwiem], Scena VI Il processo [Proces].

²¹ Vivi le emozionanti avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie con il fantastico teatro pop-up! Recita le parte di Alice mentre scivola dentro la tana del Coniglio o passeggia nel giardino della Regina, e prendi anche tu il tè con il Cappellaio Matto.

²² senza tagliare, né incollare!

²³ **Arkusz 1:** część portalu scenicznego z płaszczem Arlekina; **Arkusz 2:** prawa boczna część portalu z łożą prosceniową i fragmentem konstrukcji sceny; **Arkusz 3:** lewa boczna część portalu z łożą prosceniową i fragmentem konstrukcji sceny; **Arkusz 4:** druga frontowa część portalu z górnym fragmentem płaszcza Arlekina; **Arkusz 5:** kurtyna główna; **Arkusz 6:** muzycy z dyrygentem w kanale orkiestry i przednia część podłogi sceny; **Arkusz 7:** dwa dalsze fragmenty podłogi sceny; **Arkusz 8:** górna, ukośna część portalu sceny i wieńczący całość fragment górnej części fasady opery w Budapeszcie. Zestaw wydrukowany został w Manufaktor Múterem w Budapeszcie, Síp utca 24 (www.manufaktor.hu).

²⁴ Na arkuszu „tytułowym” można przeczytać: Die Zauberflöte / Varázsfuvola / The Magic Flute, Geschichtenpaket für das Papiertheater / Mesecsomag a kukucska színházhoz / Telepackage for the paper theatre. Ramę napisu stanowi jedno z przecięć. Zestaw wydrukowany został w Manufaktor Múterem w Budapeszcie, Síp utca 24 (www.manufaktor.hu). W manufakturze nazwa teatru papierowego w języku angielskim nie jest używana.

²⁵ Wiercińska, Janina: *Papierowy świat teatru*, „Pamiętnik Teatralny”, z. 1-2 1993, s. 97.

²⁶ Kentridge, William: *Preparing the Flute*, 2005 (Instalacja: 241,3 cm x 111,8 cm x 153,7 cm), Model teatru z rysunkami (węgiel, pastele i kredki na papierze) oraz dwa filmy animowane 35 mm przeniesione do wideo (czarno-białe, dźwięk; 21:06 min.) Por. <https://www.moma.org/collection/works/111012>. Warto przy tej pracy zwrócić uwagę na postępujące za modą połączenie sztuki video ze sztuką teatru (w tym wypadku teatru papierowego) i na jeszcze jedno powiązanie miniaturowego teatru z *Czarodziejskim fletem*.

²⁷ Frits Grimmelikhuijzen, prowadzący tę scenę i jej animator zakończył swą pracę w wieku osiemdziesięciu pięciu lat.

²⁸ Opowiadanie to w języku niemieckim nosi tytuł *Mazzel und Schlamazzel*. Za: Herder, Sabine: *Frits Grimmelikhuijzens Weg in die Abstraktion... oder warum die „Variationen über Kandinsky“ nach Hanau kommen*, „PapierTheater“, Hanau, Heft 2/2023, Nr. 64, s. 9.

²⁹ Frits Grimmelikhuijzen studiował kompozycję między innymi w PWSM w Warszawie (informacja podana autorowi przez Fritsa Grimmelikhuijzena).

³⁰ [...] seine legendären „Variationen über Kandinsky“. Schnell stand fest, dass dieses Stück perfekt dazu geeignet sei zu zeigen, dass Papiertheater sich in den 200 Jahren seiner Existenz zu einer eigenständigen, dem Figurentheater verwandten Kunstform entwickelt hat. Herder, Sabine: *Frits Grimmelikhuijzens Weg in die Abstraktion... oder warum die „Variationen über Kandinsky“ nach Hanau kommen*, „PapierTheater“, Hanau, Heft 2/2023, Nr. 64, s. 7.

³¹ William West – wydawca i rytownik, projektant teatrów papierowych oraz innych druków teatralnych w latach 1811 - 1854.

³² Od pochwał dla teatru papierowego powstrzymywał się np. William Archer (1856-1924), autor dramatów, tłumacz i krytyk. Dla niego działanie i oddziaływanie teatru papierowego pozostawało zagadką.

Nie był w stanie wyobrazić sobie, by ktokolwiek „mógł czerpać przyjemność z tekturowych figur“. He could not conceive how anyone could 'find pleasure in pasteboard figures'. JTD [Jim Davis]: *Toy Theatre* [in:] *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*, Edited by Dennis Kennedy, Volume 2 (M-Z), Oxford University Press, Great Clarendon Street, Oxford OX2 6DP 2003, p. 1375.

³³ Jeden przykład: tekst wydany przez J. F. Schreiber Verlag z myślą o grach w teatrze papierowym - *Die Russen in Ostpreußen*, Patriotisches Schauspiel in einem Akt von Kurt Leuchters, Eßlingen 1914, 12 Seiten [Rosjanie w Prusach Wschodnich, dramat patriotyczny w jednym akcie Kurta Leuchtersa, Eßlingen 1914, 12 stron].

[...] W ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat rodzina w Europie z obowiązującej instytucji społeczno-moralnej stała się opcjonalnym sposobem życia. Prawna i społeczna deregulacja małżeństwa i rodziny prowadziła do życiowo doczesnej, świeckiej różnorodności pożycia. Oprócz wciąż powszechnego typu biologicznej rodziny z dwojgiem rodziców, można zidentyfikować różne wzorce relacji: samotni rodzice z dziećmi, patchwork-rodziny, „Living Apart Together”, gospodarstwa domowe z żonatymi dziećmi i rodziny tęczowe. Kto zalicza się do członków rodziny, a kto nie, jest w rzeczywistości kwestią odczucia zainteresowanych. Ramy normatywne dla negocjowania relacji rodzinnych stały się niewątpliwie szersze i bardziej liberalne. Wzrost liczby rozwodów w społeczeństwach zachodnich od połowy lat 60. do wczesnych lat nowego tysiąclecia może być rozumiany jako przejaw kryzysu rodziny. [...] während der letzten Jahrzehnte ist die Familie in Europa von einer sozialmoralisch verbindlichen Institution zu einer optionalen Lebensform geworden. Die rechtlich-soziale Entreglementierung von Ehe und Familie hat zu lebensweltlicher Vielfalt geführt. Neben dem weiterhin häufigen Typ der biologischen Zwei-Elternfamilie lassen sich unterschiedliche Beziehungsmuster konstatieren: Alleinerziehende mit Kindern, Patchwork-Familien, ‚Living Apart Together‘, Haushalte mit verheirateten Kindern und Regenbogenfamilien. Wer im Einzelnen als Mitglied der Familie gilt und wer nicht, ist faktisch Sache des Empfindens der Beteiligten. Der normative Rahmen für das Aushandeln familiärer Beziehungen ist zweifellos breiter und liberaler geworden. Dabei können die in den westlichen Gesellschaften von Mitte der 1960er Jahre bis in die Anfangsjahre des neuen Millenniums gestiegenen Scheidungsraten als Krisensymptom der Familie verstanden werden.

Ta diagnoza wydała się jej autorowi powierzchowną. Dodał więc jeszcze jedno zdanie.

[...] pomimo różnorodności stylów życia, ogólnoeuropejskie badania pokazują, że rodzina składająca się z pary rodziców i dzieci nadal jest atrakcyjnym modelem. [...] bei aller Pluralität der Lebensweisen heute belegen europaweite Umfragen, dass die aus einem Elternpaar und Kindern bestehende Familie weiterhin ein attraktives Modell darstellt.

Suma do sumy: autor powyższych spostrzeżeń kończył swój wywód „jako historyk” odpowiednim dla ducha czasu stwierdzeniem:

Wspólnota rodziny nigdy nie była bezpieczna i niezakłócona, co najwyżej jako potrzeba psychiczna lub jako święte wspomnienie. Gesichert und ungetrübt war familiäre Gemeinschaft nie, höchstens als psychisches Bedürfnis oder als heilige Erinnerung. Eibach, Joachim: *Fragile Familien, Ehe und häusliche Lebenswelt in der bürgerlichen Moderne*, DE GRUYTER OLDENBOURG, Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston 2022, s. 7 - 8.

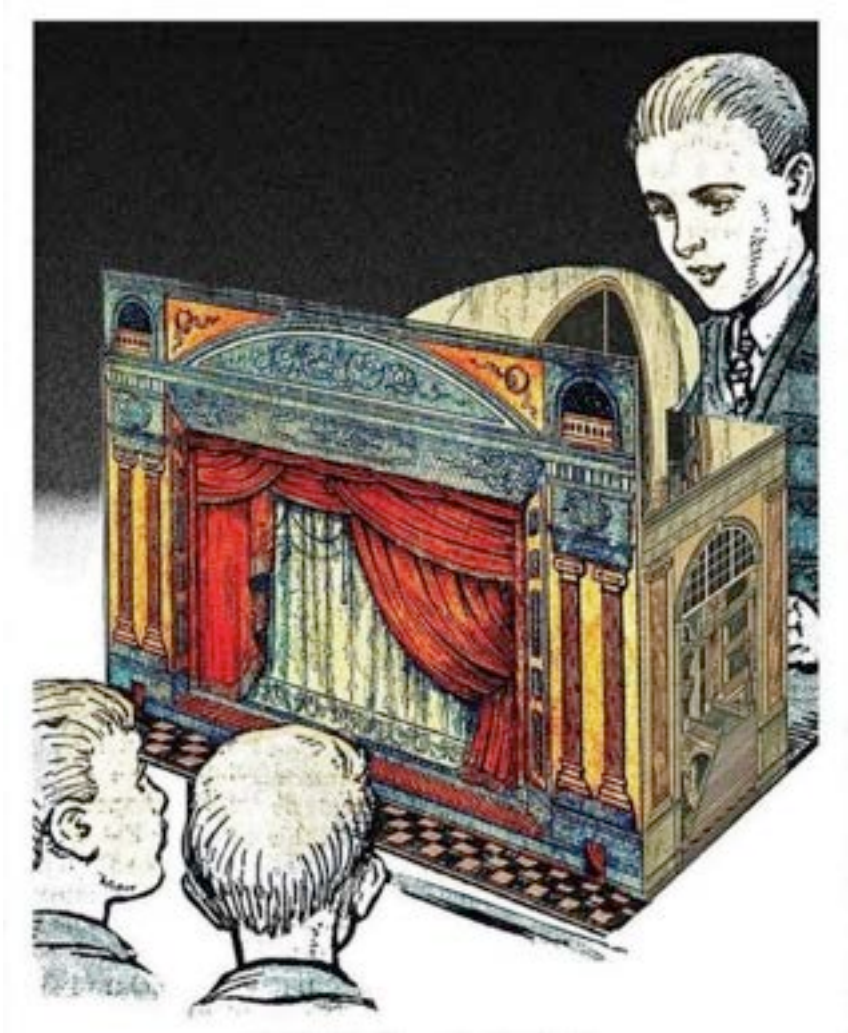
³⁵ Ta książka z obrazkami (a na dobry ład: Pop-art book), której inspiratorem i zarazem autorem był Andrew Warhola (1928-1987), przeznaczona jest dla osób dorosłych i w kręgach zbieraczy wysoko ceniona. Warhol, Andy (pomysł, koncepcja) / Shore, Stephen / Morrissey, Paul / Ondine / Nico [właściwie: Paffgen, Christa] / Cerf, Christopher / Rinzier, Alan / Harrison, Gerald / Shirakawa, Akihito / Paul, David (współpraca) / Name, Billy / Funkelstein, Nat (zdjęcia): *Andy Warhol's Index (Book)*, Random House, Inc., New York i Random House of Canada Ltd., Toronto, 1967 (A Black Star Book). Egzeplarz znajduje się w: Sammlung Hildegard Krahe, Inv.-Nr. 6244/2002. Wymiary książki: 28 cm x 21,7 cm x 1 cm.

³⁶ Rotgolden und bunt, ein Miniaturzaubertempel aus Pappe und Leim, mit seinen Saal- und Waldesprospekten und armschleudernden Personagen, steht am Eingange unserer Biographie, im verdunkelten Zimmer künstlich beleuchtet, das Puppentheater, dies dramatische Institut, zu dessen Direktor, Sänger, Schauspieler, Regisseur, Kapellmeister und Vorhangzieher wir uns, unter dem Eindruck volldimensionaler Theatererlebnisse, begeistert aufgeworfen hatten. Wir brauchten kein Publikum für die hochtönenden Extempore, die wir mit glühender Umsicht darauf vollführten, wir waren auch das Publikum und applaudierten anhaltend. Wie dankbar bereits sind wir geblieben, sobald man uns nur etwas vorspielt, zu dieser kindlichen Betätigung unserer Hände, die Shakespeare herausfordert, wenn er am Schlusse einer Komödie sagen läßt:

Das Spiel zu enden,
Begrüßt uns mit gewogenen Händen!

Mann, Thomas: *Rede über das Theater Zur Eröffnung der Heidelberger Festspiele 1929*, [in:] idem: *Ausgewählte Essays in drei Bänden*, Band 1: *Ausgewählte Schriften zur*

Literatur Begegnungen mit Dichtern und Dichtung, In Zusammenarbeit mit Hunter Hannum, herausgegeben von Michael Mann, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1977, s. 358 - 359. Ex tempore (łac.) – bez przygotowania, improwizując. Warto przypomnieć, że Staś Wyspiański za działania ex tempore na scenie z papieru naraził się na ostracyzm kolegów. Przytoczone wersy pochodzą ze *Snu nocy letniej* [w:] Shakespeare, Wiliam: *Komedie*, w przekładzie Stanisława Barańczaka, "Znak", Kraków 2012, s. 496.



ANEKS

EKSKURS: *Prace rozsypane*

By pamiątki kultury nie leżały w kurzu, by nie dochodziło do „rozsypania się prac” kolejnych, żyjących tu i teraz – wstępujących, a także ustępujących – pokoleń, by światło nie stało pod korcem, w aneksie pomieszczony jest między innymi tekst przeznaczony dla teatru papierowego i spolszczony przez Janusza Szpotańskiego. Przed wielu laty owo tłumaczenie używane było w przedstawieniu teatralnym. Trzeba wierzyć, że ten *Latający Holender* zachował się w archiwum Janusza Szpotańskiego (1929-2001) spoczywającym w jakiejś bibliotece albo muzeum. Jeśli zaś papiery po autorze tłumaczenia pozostają w rozproszeniu, to umieszczony na następnych stronach tekst będzie dostępny mniej lub bardziej publicznie i nie można wykluczyć, że posłuży być może kiedyś późnemu wnukowi do jakichś utrwalających kulturę teatralną w Rzeczypospolitej działań albo opisów.

Literatura **(mały wybór)**

Assayas, Olivier / Björkman, Stig: *bergman rozmowy*, przekład: Maciej Falski, Wojciech Gilewski, Świat literacki, Warszawa 2007

Bachler, Karl: *Gemalte Vorhänge in Deutschland und Österreich*, Verlag F. Bruckmann KG, München 1972

Baldwin, Peter: *Toy Theatres of the World*, A. Zwemmer Ltd, London 1992

Bergman, Ingmar: *Laterna magica*, przełożył Zygmunt Łanowski, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1991

Brandstetter, Gabrielle / Peters, Sibylle (Hg.), *Szenen des Vorhangs – Schnittflächen der Künste*, Rombach Verlag, Freiburg i. Br. / Berlin / Wien 2008

Charlier, Robert, *Goethe und August Wilhelm Iffland Begegnungen, Briefwechsel und Theater 1779-1814*, Shaker Verlag, Aachen 2015

Chatel de Brancion, Laurence: *Carmontelle's Landscape Transparencies: Cinema of the Enlightenment*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2008

Doosry, Yasmin: *Käufliche Gefühle Freundschafts- und Glückwunschsбилlets des Biedermeier*, Mit einem Beitrag von Jutta Zander-Seidel: *Freundschafts- und Erinnerungsschmuck*, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 2004

Eickmeyer, Max: *Das Kindertheater, sein Bau und seine Einrichtung*, Verlag von J. F. Schreiber, Esslingen / München o. J. [ok. r. 1905]

Elm, Hugo: *Das Kindertheater, Leichtfassliche Anleitung zum Aufbau eines Kindertheaters, Herstellung von Dekorationen aller Art, Aufführungen einzelner Szenen, Anfertigung von Schattentheatern, Wandelbildern, etc.*, Esslinger Verlag, J.F. Schreiber, Eßlingen bei Stuttgart 1887 [?]

Engelke, Hennung / Fischer, Ralf Michael / Prange, Regine (Hg.): *Film als Raumkunst, Historische Perspektiven und aktuelle Methoden*, Schüren Verlag, Marburg 2012

Estreicherówna, Maria: *Życie towarzyskie i obyczajowe Krakowa w latach 1848 – 1863*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968

Friedman, Martin: *Hockney Paints the Stage*, Thames and Hudson, London 1983

Fischer-Kauer, Susanne: *Wiener Theatervorhänge Repräsentation, Kunstdiskurs und kulturelles Selbstverständnis um 1800*, Walter de Gruyter GmbH, Berlin / Boston 2020

Gabel, Gernot und Gabel-Jahns, Gisela: *Laurence Olivier (1907 – 1989) Schauspieler – Regisseur – Intendant*, Kleine Schriften der Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, Köln 2007

Garde, Georg: *Theatergeschichte im Spiegel der Kindertheater*, Eine Studie in populärer Grafik, Borgens Forlag, Copenhagen 1971

Gerlach, Klaus (wyd): *Das Berliner Theaterkostüm der Ära Iffland, August Wilhelm Iffland als Theaterdirektor, Schauspieler und Bühnenreformer*, Akademie Verlag GmbH, Berlin 2009

Got, Jerzy (oprac.): *Teatr krakowski pod dyrekcją Adama Skorupki i Stanisława Koźmiana 1865-1885 repertuar*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich / Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław – Warszawa – Kraków 1962

Got, Jerzy / Szublewski, Józef: *Helena Modrzejewska*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958

Grünewald, Dietrich: *Vom Umgang mit Papiertheater*, Volk und Wissen Verlag, Berlin 1993

Harten, Ulrike: *Die Bühnenentwürfe*, Überarbeitet von Helmut Börsch-Supan und Gottfried Rieman, Band XVII von *Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk*, Begründet von Paul Ortwin Rave, Deutscher Kunstverlag München / Berlin 2000

Hockney, David: *Die Welt in meinen Augen*, herausgegeben von Nokos Stangos, vgs Verlagsgesellschaft, Köln 1994

Hyde, Ralph: *Paper Peepshows The Jacqueline and Jonathan Gestetner Collection*, Antique Collectors' Club Ltd, Woodbridge, Suffolk 2015

Jabłoński, Zbigniew: *Teatr krakowski w latach 1865 – 1893*, w: *Teatr polski od 1863 roku do schyłku XIX wieku*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982

Jung-Kaiser, Ute: *Kunstwege zu Mozart, Bidnerische Deutungen vom Rokoko bis heute*, Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Bern 2003

Kaut, Hubert: *Alt-Wiener Spielzeugschachtel Wiener Kinderspielzeug aus drei Jahrhunderten*, Mit Beiträgen von Gabriele Folk-Stoi, Gertraud Wernigg und Christian M. Nebehay., Mit vielen Farbbildern und 130 Abbildungen., Hans Deutsch Verlag A. G., Wien 1961

Komorowski, Waldemar / Sudacka, Aldona: *Rynek Główny w Krakowie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo, Wrocław – Warszawa – Kraków 2008

Köhnen, Ralph: *Die Zauberflöte und das ‚Populare‘ Eine kleine Mediologie der Unterhaltungskunst*, Peter Lang GmbH Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main 2016

Korte, Hermann / Jakob, Hans-Joachim (wyd.): *„Das Theater glich einem Irrenhaus“, Das Publikum im Theater des 18. und 19. Jahrhunderts*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2012

Król-Kaczorowska, Barbara: *Budynec teatru rozwój funkcji i form do roku 1833*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław / Warszawa / Kraków / Gdańsk 1975

Laub, Peter: *Spielbilderbücher Aus der Spiezeugsammlung des SMCA Die Sammlung Hildegard Krahe* Mit einem Beitrag von Hildegard Krahe, Katalog zur Sonderausstellung im Spielzeugmuseum des Salzburger Museums Carolino Augusteum 2. Juni bis 27. Oktober 2002, Herausgegeben vom Salzburger Museum Carolino Augusteum, Salzburg 2002

Marre, Julia: *Wenn der Vorhang fehlt*, Deutscher Theaterverlag, Weinheim 2016

Mąka-Malatyńska, Katarzyna: *Agnieszka Holland*, Biblioteka „Więzi“, Warszawa 2009

Metken, Sigrid: *Französische Bilderbogen des 19. Jahrhunderts*, Sammlung Sigrid Metken, Paris (Ausstellungskatalog: Staatliche Kunsthalle Baden-Baden und Gesellschaft der Freunde junger Kunst e.V., 14. April bis 28. Mai 1972), Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1972

Metken, Sigrid: *Geschnittenes Papier : eine Geschichte des Ausschneidens in Europa von 1500 bis heute*, Verlag Georg D. W. Callwey, München 1978

Morzfeld, Benjamin / Koschnick, Leonore (Hrsg.): *Gier nach neuen Bildern Flugblatt, Bilderbogen, Comicstrip*, Katalog der gleichnamigen Ausstellung im Deutschen Historischen Museum 29. September 2017 – 8. April 2018, Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin 2017

Newesely, Bri: *Das Bühnenportal im Theater der Gegenwart Fokussierung des Spielens – Distanzierung des Zuschauens*, Genehmigte Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades Doktorin der Ingenieurwissenschaften – Dr. Ing. – von der Technischen Universität Berlin Fakultät VI – Planen Bauen Umwelt, Berlin 2008

Pazaurek, Gustav E. (Hrsg): *Biedermeier-Wünsche*, Fünfzig Kleinfolio-Tafeln in Licht- und Farbendruck nebst illustriertem Text, Julius Hoffmann Verlag, Stuttgart [bez roku, 1908?],

Pflüger, Kurt / Herbst, Helmut: *Schreibers Kindertheater*. Eine Monographie, Verlag Renate Raecke, Pinneberg 1986

Powell, Matthew O.P.: *The Christmas Crèche Treasure of Faith, Art, and Theater*, Pauline Books & Media, Boston 1997

Radke-Stegh, Marlis: *Der Theatervorhang. Ursprung, Geschichte, Funktion*, Meisenheim a. Gl. : Hain, 1978

Reid-Walsh, Jacqueline: *Interaktive Books: Playful Media Before Pop-Ups*, Routledge Taylor & Francis Group, New York and London 2018

Reus, Klaus-Dieter (Hrsg.): *Faszination der Bühne – Barockes Welttheater in Bayreuth*, Gymnasium Christian-Ernestinum, Bayreuth 1999

Röhler, Walter: *Große Liebe zu kleinen Theatern, Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des Papiertheaters*, Marion von Schröder Verlag, Hamburg 1963

Schläder, Jürgen: *Vision und Tradition 200 Jahre Nationaltheater in München Eine Szenographiegeschichte*, Henschel Verlag München 2018

Schneider Marianne / Schirmer Lothar (Hrsg): *Visconti, Schriften, Filme, Stars und Stills*, Schirmer / Mosel, München 2008

Scholz, Dietrich David: *Ein deutsches Mißverständnis, Richard Wagner zwischen Barrikade und Walhalla*, Parthas Verlag, Berlin 1997

Schwarz, Heinrich: *Die Anfänge der Lithographie in Österreich*. Bearb. von Elisabeth Herrmann-Fichtenau, Böhlau Verlag, Wien / Köln / Graz 1988

Siefert, Katharina: *Papiertheater, die Bühne im Salon*, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 2002

Speaight, George: *The History of the English Toy Theatre*, Revised edition, Studio Vista Ltd, London 1969

Spoto, Donald: *Sir Laurence Olivier Eine Biographie*, Wilhelm Heyne Verlag, München 1992

Stauss, Thomas: *Frühe Spielwelten Zur Belehrung und Unterhaltung Die Spielwarenkataloge von Peter Friedrich Catel (1747-1791) und Georg Hieronimus Bestelmeier (1764-1829)*, LIBRUM Publishers & Editors, Hochwald (Schweiz) 2015.

Szczepański, Tadeusz: *Zwierciadło Bergmana*, wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999

Szopka krakowska, spisał, objaśnił i opracował Dr Jan Krupski, Biblioteka Krakowska nr 24, w Krakowie, czcionkami drukarni »Czasu«, Nakładem Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, 1904

Śliwińska, Monika: *Wyspiański Dopóki starczy życia*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2017

Teatro, Eine Reise zu den oberitalienischen Theatern des 16. – 19. Jahrhunderts, Beiträge von Siegfried Albrecht, Ulrike Dembski, Susanne Grötz, Erwin Herzberger und Ursula Quecke, Jonas Verlag, Marburg 2001

Vogel, Heiner: *Bilderbogen, Papiersoldat Würfelspiel und Lebensrad, Volkstümliche Graphik für Kinder aus fünf Jahrhunderten*, Edition Leipzig, Leipzig 1981

Visconti Luchino: *Angelo*, aus dem Italienischen von Marianne Schneider, mit einem Nachwort von René de Ceccatty, Schirmer Graf Verlag, München 2006

Wittlin, Józef: *Pisma pośmiertne i inne eseje*, Wybór, opracowanie i przedmowa Jan Zieliński, Biblioteka „Więzi“, Warszawa 1991

Witzmann Reingard: *Freundschafts- und Glückwunschkarten aus dem Wiener Biedermeier*, Herenberg Kommunikation, Dortmund 1979

Wolf, Helga Maria: *Weinachten Kultur und Geschichte*, Böhlau Verlag Wien Köln Weimar, 2005

Wyspiański w oczach współczesnych, zebrał, opracował i komentarzem opatrzył Leon Płoszewski, t.1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971

Wyspiański, Stanisław: *Dzieła zebrane*, T. 16, *Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, Vol. 1, 1869-1890 / oprac. Maria Stokowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971

Wyspiański, Stanisław: *Listy zebrane*, t. 1: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego*, Część 2 – Dodatek krytyczny, Napisała Maria Rydlowa z wykorzystaniem materiałów Leona Płoszewskiego i Jana Dürra-Durskiego, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994

Wyspiański, Stanisław: *Listy zebrane*, II *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, Część 1 – Listy i Notatnik z podróży, Teksty listów opracowali Leon Płoszewski i Maria Rydlowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979

Zeffirelli, Franco: *Zeffirelli - Autobiographie*, Aus dem Englischen von Inge Leipold, Piper Verlag, München – Zürich 1987

Zwiauer, Herbert: *PapierTheater Bühnenwelt en miniature*, Herold Verlag, Wien 1987

WYDAWCY TEATRÓW PAPIEROWYCH

F = figury
D = dekoracje
T = teksty

Austro-Węgry

Wydawcy graficznych arkuszy teatralnych na terenach zarządzanych przez Habsburgów działali głównie w Wiedniu. Życie teatralne miasta było niezwykle bogate, także jeśli idzie o teatry papierowe. Jedynie nieliczni wydawcy drukowanych teatrów pracowali w Pradze i Peszcie.

C. Barth Wiedeń ok. 1870 – D –
Deutscher Verlag für Jugend und Volk Wiedeń po 1918 F D T
Verlag Freytag & Berndt Wiedeń ok. 1890 ? D –
Carl Fritz Wiedeń ok. 1880? F - T
J. Haase Praga ok. 1914 – D –
Wilhelm Hegenauer Wiedeń ok. 1890? F – T
Hoffmann Praga ok. 1840 F ? –
Joseph Franz Kaiser Graz 1826 F D T
Gustav Levy Wiedeń ok. 1885 F D –
M. Mossbeck Wiedeń 1880 – D –
A. Münzberg Praga od 1914 – D –
Johann Neidl Wiedeń ok. 1880 F – T
F. Paterno Wiedeń ok. 1885? – D –
L. E. Petrovits Wiedeń ok. 1900 F D –
J. E. Riegler Peszt ok. 1860 F D –
J. Schneider jun. Wiedeń ok. 1950 F D T
E. Solc Praga 1915 – D –
J. Stockinger & Al. Morsack Wiedeń ok. 1870 F D –
F. W. Stopp Teschen-Bodenbach ok. 1880 F D –
Joseph Trentsensky Wiedeń ok. 1820 F D –
Matthäus Trentsensky Wiedeń od 1837 F D –
J. Vilimek Praga od 1894 – D –
Z. Weidner Praga 1913 F D? –
J. F. Zwettler Praga ok. 1850 F D? –

Belgia

Czasopismo „Wonderland“ Antwerpia ok. 1947 F D –

Czechosłowacja

J. Chroust Praga-Bubenek ok. 1940 F D T
Lander Praga 1958? F D –
Marakuv Praga ok. 1920 – D? –
Masaryk-Volksbildungsinstitut Praga 1926 – D –
Mährische Papierindustrie Brno ok. 1925 ? D –
Modry & Zanda Praga ok. 1925 – D –
K. Stapfer Praga ok. 1920? F D? T?
M. Pissarova (następca Modry & Zanda) Praga od 1936 – D –
Prokop Smichnov ok. 1930 ? F – –
H. Rokytová Knihy 1960 F D T
A Storch Praga ok. 1925 – D –

Dania

Do wojny prusko-duńskiej (1864) sprowadzano wiele arkuszy teatrów

papierowych z niemieckich krajów. W konsekwencji starć o Holsztyn zaczęto wydawać dużo więcej duńskich arkuszy graficznych do zabaw domowym teatrem. Do ich rozprzestrzenienia przyczyniły się znacznie druki Alfreda Jakobsena.

Carl Aller, „Fam. Journal“ Kopenhaga 1914 – 1935 F D T
Carl Aller, Pegasus-Theater Kopenhaga od 1941 F D T
Ferslev & Co. Kopenhaga ok. 1860 F D T
Alfred Jakobsen Kopenhaga od 1880 F D T
E. O. Jordan Kopenhaga ok. 1850 F D T
C. Larsen Kopenhaga ok. 1945 F D T
Th. Mathiesen Kopenhaga ok. 1865 F D –
Michaelsen & Tillge Kopenhaga ok. 1865 F D ?
V. Prior Kopenhaga ok. 1930 F D T
Priors Dukke Teatre (F. Petersen) od 1973 F D T
A. J. Wolf Kopenhaga ok. 1865 ? D –

Francja

Większość wydawnictw znajdowała się poza stolicą. Najbardziej znanym było wydawnictwo Imagerie Pellerin z Épinal.

R. Ackermann (następca Burkhardta) Wissembourg ok. 1918 F D T
C. Burkhardt (następca Wentzela) Wissembourg ok. 1860 F D T
Dehalt Nancy ok. 1890 ? D –
Didion Metz ok. 1850 F ? –
Didion & Gangel Metz ? F D –
Gangel Metz ok. 1860 F D –
Gerardin Paris ok. 1920 F D –
Imageries Réunies Jarville-Nancy ok. 1870? ? D –
Mon Théâtre (Méricant) Paryż 1904/1905 F D T
Olivier-Pinot Épinal 1874 – 1888 F D ? –
Pinot & Sagaire Épinal 1860 – 1872 – D ?
Imagerie Pellerin Épinal od 1840 F D –
G. Tourasse (Ed. Parisienne) Paryż ok. 1925 F D –
F. C. Wentzel Wissembour-Paryż od 1833 F D ?

Hiszpania

Wydawnictwo Seix & Barral z Barcelony wprowadziło na rynek wrażeń teatry gotowe do gry nazwane *El teatro de los niños* oraz sztancowane dekoracje i figury teatru papierowego.

Seix & Barral HNOS Barcelona ok. 1925 F D T
Paluzie Barcelona ok. 1930 – D –

Niemieckie kraje

Teatry papierowe są drukowane zarówno w dużych, jak i małych miastach, a rozprowadzane nie tylko w niemieckich krajach, ale też w Wielkiej Brytanii i na dużych obszarach Europy kontynentalnej.

Aleitner & Zeitinger Moguncja ok. 1850 ? D –
Arnz & Co Düsseldorf od 1815 F – –
F. W. Bergemann Neuruppin ok. 1860 ? D –
Braun & Schneider Monachium ok. 1860 F – –
G. P. Buchner Norymberga ok. 1830 F – –
Eduard Büttner & Co. Berlin ok. 1860 do 1880 F D ?
Friedrich N. Campe (1777-1846) Norymberga ok. 1840 F D –

Dondorf Frankfurt / M. ok. 1870 F ? –
 Thomas Driendl Monachium od 1840 do 1859 F ? ?
 Adolph Hermann Engel Berlin od 1851 F D T
 F. Fechner Guben ok. 1850 F D T
 Moritz Gottschalk Marienburg (Saksonia) F ? T
 Götz & Ephraim Berlin [?] ? D –
 Nicolas François Guillaume Berlin od 1837 ? D –
 Halder & Cronberger Stuttgart ok. 1850 ? D –
 Carl Hellriegel Berlin od 1860 F D ?
 Joh. M. v. Hermann Monachium ok. 1825 F D –
 Hermann & Barth Monachium od 1845 F D –
 J. Hesse Fürth ok. 1860 F D –
 J. C. Hochwind Monachium ok. 1860 F D –
 John & Moser Magdeburg ok. 1890 F D –
 Kern Wrocław ? ? T
 Carl Kühn Berlin ok. 1820 do ok. 1825 F ? –
 Gustav Kühn Neuruppin od 1825 do 1925 F D T
 A. Lagemann Magdeburg ok. 1890 [?] F D –
 Leudesdorf-Mansfeld Elberfeld ok. 1850 F – –
 Joh. E. Ling Ulm ok. 1850 F ? –
 Ed. Linn & Co Moguncja ok. 1860 ? D –
 G. Löwensohn Fürth ok. 1850 ? ? D –
 J. C. Mäcken Reutlingen ok. 1840 ? F – –
 O. Maier Ravensburg ok. 1910 F D T
 F. Münnich Zittau [?] ? D –
 Oehmigke & Riemschneider Neuruppin od 1840 do 1910 F D T
 Joh. Raab Norymberga ok. 1820 ? F – –
 G. N. Renner & Co Norymberga od 1839 do 1866 F D –
 J. C. Renner Norymberga od 1855 F D –
 J. F. Richter (Kanning) Hamburg ok. 1850 F D T
 J. Ringler Augsburg ok. 1860 ? D –
 Robrahn & Co Magdeburg ok. 1880 F D ?
 E. Roth Stuttgart ok. 1870 ? D –
 Schaal & Wagner Stuttgart ok. 1870 F – –
 Carl Schauer Berlin ok. 1820 do 1853 F – –
 A. Schmid (jego spadkobiercy) Augsburg 1760 F D –
 Schmidt & Römer Lipsk ok. 1890 F D T
 Gebr. Schmitt Norymberga ok. 1850 F D –
 Joseph Scholz Moguncja od 1830 do 1920 F D T
 C. Schramm Norymberga ok. 1855 F D –
 J. F. Schreiber Eßlingen od. 1877 F D T
 F. G. Schulz Stuttgart od 1840 do 1870 F D –
 Joseph Siedler Monachium ok. 1810 F – –
 Eduard Stange Berlin ok. 1840 F D –
 Ludwig Steffen Berlin ok. 1830 F ? –
 Trowitzsch & Sohn Berlin ok. 1870 F ? T
 G. Weise (Teubner) Stuttgart ok. 1905 F D T
 J. M. Will Augsburg ok. 1780 F – –
 Winckelmann & Söhne od 1830 F D T

Norwegia

Staatliche Handwerks- u. Kunstindustrie Schule Oslo 1965 F D T
 A. Magasinet (Verl. Chr. Schibsted) Oslo 1966 F D T

Stany Zjednoczone Ameryki

McLoughlin Brothers Nowy Jork ok. 1900
 Scott & Co. Nowy Jork ok. 1870 F D T
 J. H. Singer Nowy Jork ok. 1900 F D T

Szwecja

Carl Aller, „Fam. Journal“ (wydanie szwedzkie) 1914 – 1935 F D T

Wielka Brytania

W. Clarke Londyn od 1821

I. K. Green Londyn 1811 - 1814 F D T

W. Hawley and Co od 1823

Hodgson & Co Londyn ok. 1822 - 1830 F D ?

Orlando Hodgson Londyn od 1831 do 1843

J. H. Jameson Londyn od 1811 do 1827

Robert Lloyd Londyn od 1828 do 1833 F D T

Myers and Co Londyn ok. 1850

A. Park Londyn ok. 1835 F D T

Benjamin Pollock Londyn 1876 – 1937 F D T

B. Pollock Ltd. Londyn od 1946 F D T

John Redington Londyn 1850 - 1876 F D T

J. Smart Londyn od 1821

J. Spencer londyn od 1818

Martin Skelt Londyn (Swan Street) ok. 1835 F D T

Gg. Skelt (Gg. Conetta) St. Helier/Jersey ok. 1910 F D T

D. Straker londyn od 1825

J. Thornton Londyn od 1824

W. Webb Riplay, Londyn 1844 – 1890 F D T

H. J. Webb Londyn (Old Street) 1890 - 1933 F D T

J. T. Wood Londyn ok. 1845

William West Londyn (13 Exeter St, Strand 1811 – 1823; 57 Wych St, Strand 1823 – 1854) 1811 - 1854 F D T

Włochy

O. Bianchi Mediolan ok. 1870 F? D –

A. Borgiglione Mediolan ok. 1880 F? D –

Carroccio Mediolan ok. 1920? F? D –

Cromo Lit. Arte Mediolan ok. 1890 F? D –

A. Giore Mediolan ok. 1900 – D –

Lit. Lebrun Boldetti di Marcenaro e Macchi Edit. Mediolan ok. 1890 F? D –

Officine Grafiche E. De-Castiglione & C. Mediolan od 1906 – D –

Za: Röhler, Walter: *Große Liebe zu kleinen Theatern, Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des Papiertheaters*, Marion von Schröder Verlag, Hamburg 1963; Donhofer, Norbert: *Papiertheater Die Sammlung Anna Feja Seitler und Heino Seitler*, Franz Deuticke Verlagsgesellschaft m. b. H. Buchhandlung und Antiquariat, Helfferstorferstraße 4, 1010 Wien 1992; Speaight, George: *The History of the English Toy Theatre*, Studio Vista Ltd, London 1969, z licznymi poprawkami i uzupełnieniami.

Powrót teatru dziecięcego (1938)

Paczka była bardzo duża. Starsza z córek przypuszczała, – na jej urodziny przesyłka nadeszła – że musi ona zawierać pudełko klocków, podczas gdy jej mama oczekiwała gry towarzyskiej: jednakże paczka była zbyt lekka jak na pudełko z klockami dla dzieci, a znów za ciężka jak na grę Chinese Checkers. „Po prostu otworzmy paczkę” – zdecydował pan domu: był w niej teatr dla dzieci.

Powrócił, naprawdę, ten stary teatr dziecięcy ze wszystkimi akcesoriami. Żółte pudełko, scena i pojemnik na dekoracje w jednym; zniknęło na dwadzieścia pięć lat, teraz pojawiło się znów, dziecięce oczy powinny się nim cieszyć jak dawniej; to są już własne dzieci. Czy to nie działo się tylko co, kiedy teczka szkolna spieszyła się, by spocząć w kącie ze względu na Stauffachera i dla Melchthala?

Właśnie wyłaniały się pierwsze figury. «Och, pozwól mi spojrzeć» wołają dzieci jednocześnie, «zobacz, królowa!»

«Spójrz tylko, Brigitte, kot!»

«A tutaj –»

«Pst», uciszył ojciec. «Nie zagląda się za kulisy.»

«Co to znaczy: „za kulisy”?»

«Dowiecie się później. Teraz możecie pobawić się trochę na ulicy lub w ogrodzie. Muszę najpierw zobaczyć, czy wszystko jest w porządku.»

Aby sprawdzić, czy wszystko w porządku? Tak, oczywiście, zapewne będzie wiele klejenia i liczenia, wbijania i piłowania, to i owo ucierpiało w ciągu tych dwudziestu pięciu lat: ale, prawdę mówiąc, po prostu nie chciał mieć żadnych świadków tego osobliwego ponownego spotkania. Gdy budzi się wiele z tego, co długo tkwiło w uśpieniu, wtedy jest wskazane, by zostać samemu i z ostrożnością czekać.

Tak, to jest ta ogniście czerwona fasada z kurtyną pośrodku i ten napis «Thalia», a po bokach dwie muzy, posłanniczki bogów: wesola i poważna, zaś w centrum pojawia się portret Glucka. Nie szczędzono ponadto złota i czerwieni, a krawędzie zdobią ornamenty.

Teraz kulisy. Ach, sprawy nie układają się zbyt dobrze, nawet przy najlepszej woli nie można byłoby nazwać tej sceny teatrem państwowym: ma tylko jeden jedyny prospekt przedstawiający Stolzenfels nad Renem i on musi być użyty w każdym przypadku, we wszystkich sytuacjach.

Musi chyba służyć za wszystkie możliwe do wyobrażenia krajobrazy, za górskie wądoły Liczyrzepy, a także pustą aleję Tella, za krainę kota w butach i kraj wolnego strzelca. Tam jednakże, gdzie potrzebny będzie pokój, tam prospekt będzie zakryty prostymi kawałkami tektury, imitującymi pałac lub chłopską izbę i tylko te dwie tektury stoją do wyboru: mieszkanie Tomcia Palucha i miejsce Kopciuszka przy grochu muszą być takie same, a wszyscy królowie siedzą w fotelach empire.

Nie, oni przecież w ogóle nie siedzą. Ponieważ nie są poruszającymi się stworzeniami, które mogą się witać i obejmować, dźgać i zabijać, jeśli tak im się spodoba: są to dość mizerne figury z papieru jak też drewna i trzeba zadowolić się papierowym dworem: tam oto jest Ulrich von Rudenz w pludrach w niebiesko-białe pasy, tam posępna dama w welonie, tu kot, a tu wiedźma ze straszliwym nosem i okropnymi złodziejskimi palcami, król i paż; z tyłu kolejnej figury dziecięca dłoń napisała a rozmachem: Walter Tell. Nie może brakować kucharza z rybą

i winem, a i marszałek dworu z łańcuchem na szyi i z buławą znajduje się na miejscu.

Mężczyzna, przed którym rozpościera się teraz owa wspaniałość z dawnych dni, skończył właśnie osiem lat, na powrót jest w tak zwanym berlińskim pokoju i ukazuje się mu miejsce, na którym stał teatr. Tam sekretarzyk babci, tu stół, obok niego teatr. Są zimowe popołudnia, w pokoju unosi się zapach hiacyntu, nikt nie przygląda się, nie dogląda, nie uważa. Chłopiec jest w jednej osobie wszystkim: reżyserem, udziela głosu wszystkim aktorom i jest własną publicznością. Na wąskich listewkach wsuwane są figury, a głos zza sceny [...] czyta - nie, śpiewa pieśń obozujących myśliwych:

Cóż zrówna na świecie myśliwskiej swobodzie?
I komu przyjemniéy fortuna się śmieie?

Tak, wszystko wróciło i tak powinno być, a w najbliższą niedzielę otworzymy teatr dziecięcy i przedstawimy „Śpiącą królową”, on będzie czytać rolę królewskiego syna, żona zaś rolę śpiącej królowy i wróżki. Nie chcemy przyjąć do wiadomości, że wszystkie te figury są nie do użycia, wytwory niegustownie wysztafiowanego przełomu wieków, tombak, który nie został wpuszczony do teatru lalek chłopca Johanna Wolfganga we Frankfurcie nad Menem; nie chcemy zadać sobie pytania, czy aby ze względu na gust nie jesteśmy winni sobie i naszym dzieciom, by spalić te rupiecie i powoli, krok za krokiem, tworzyć rzetelne widowisko teatralne. Trudno być sprawiedliwym w miłości. Chcemy powrotu tego, co kiedyś przynosiło nam tyle oczarowań i szczęścia w dzieciństwie. Nie musi być tak, że wiernie odklepiemy wszystkie libretta, scenariusze. Nie, rozumie się, że tego nie zrobimy. «Wilhelm Tell, zredagowany dla teatru dziecięcego. Wolna przeróbka z F. v. Schillera». Z następującym zakończeniem: «Attinghausen: wnieśmy gromki toast za dzielnego łucznika, który uratował nas od kłopotów i tyranii; zasługuje na to! - Wszyscy: niech żyje strzelec Tell, nasz wybawiciel!»

Tego wszystkiego zatem nie musi być; ale musi być scena, Thalia i Gluck, pumpy Rudenza, elegancki Kot w butach i Stolzenfels, zamek nad Renem.

Cóż bowiem znaczy przemiana, czarodziejstwo, jeśli nie to: być w stanie wydobyć z płatków złota prawdziwy blask, jak i z pozłotka do zabawek choinkowych, a przed tym małym czworokątem sceny dziecięcego teatru doświadczać obrazów śmiałego życia, błogosławieństw wszystkich wróżek i zwycięstw wszystkich bohaterów, samotnych łez królowych, figlów szczerwanego lisa, intryg złoczyńcy i triumfu dobra?

LATAJĄCY HOLENDER

Sztuka w trzech aktach
na podstawie legendy

Przerobiona dla teatru dziecięcego
przez
Annę John

Tłumaczenie
Janusz Szpotański

Osoby:

Holender

Daland, kapitan

Senta, jego córka

Mary, piastunka

Eryk

Sternik Dalanda

Marynarze

Norweskie dziewczyny

Goście weselni

AKT I

Izba w domu kpt. Dalanda nad brzegiem morza.

SENTA: (otwiera okno) Gdzież się zapodziali moje przyjaciółki? Obiecały przecież, że przyjdą dziś i pokażą mi piękne rzeczy jakie przywieźli ich bracia z dalekiej zamorskiej podróży! Żeby choć ojciec szybko powrócił! Miałam taki straszny sen!

Nadchodzą Erna i Teda.

ERNA: Oto jesteśmy, droga Sento! Cóż to? Znow zadumana? Znow błądzisz myślami po swej dalekiej czarodziejskiej krainie?

SENTA: Jak dobrze, żeście przyszli! Wasze wesole towarzystwo napewno odmieni moje myśli!

TEDA: Ach, będziesz zdumiona, jakie wspaniałe skarby ci zaraz pokażemy!

ERNA: Ty, moja kochana, zapewne za nic masz perły i złoto, bo sama jesteś świecą gwiazdeczką a twoja dziewczęca świeżość lśni czyściej, niż najkosztowniejsza perła morska!

TEDA: O, tak! Nasza ulubienica uznaje tylko jedną stosowną dla siebie ozdobę. To pachnące kwiaty, które przywozi ci ojciec z dalekich krajów, nieprawdaż? Jakże pięknie lśnią one w twoich złocistych włosach! Z miłości do twoich cudnych kwiatów porzucisz kiedyś swą ojczyznę i swe przyjaciółki!

SENTA: O, nie wierz w to! Choćby nie wiem jak pięknie było pod wiecznie błękitnym niebem, uschłabym tam z tęsknoty nie widząc naszego północnego morza i nie słuchając śpiewu starego wodnika na Skale Nimf.

ERNA: Milcz, Sento! Jak możesz wspominać to diabelskie straszdyło!

TEDA: Jakie tam straszdyło! To tylko fale morskie tak szumią, gnane przez wiatr na ostre rafy!

SENTA: Ach, nie wierz w to, Tedo! Widziałam ze Skaly Nimf na własne oczy, jak wodny starzec z błyszczącymi białymi włosami wynurzył się z toni.

TEDA: Te błyszczące białe włosy to była tylko korona fal z piany morskiej!

SENTA: Ależ ja go widziałam! Daję ci słowo! Stałam tam na skale i wypatrywałam statku ojca. Nagle, w dali, wynurzył się obcy, ciemny okręt i czarna postać mężczyzny wychyliła się przez burtę. Wtedy wynurzył się starzec i wskazując ręką na niebo, krzyknął do postaci: „Godzina zbawienia już blisko!“

ERNA: To jakieś dziwaczne widziadło senne!

SENTA: O, nie! To nie był żaden sen! Widziałam to całkiem jasno i wyraźnie!

TEDA: Twoja opowieść napęła mnie strachem! Wracajmy do domu Erno, aby zdążyć przed zmrokiem przejść obok skał. Żegnaj, droga Sento! Przyjdziemy innym razem, gdy zapomniesz już o tym ponurym śnie i będziesz znow naszym wesółym słoneczkiem.

Odchodzą.

SENTA *patrzac przez okno*: Wciąż jeszcze nie widać ojca! Jakże długo nie ma go tym razem! Lecz czyż w oddali nie bieleje żagiel? Tak, zbliża się i, ach, to flaga naszego statku! Mary, Mary! Ojciec, ojciec nadpływa!

Zmiana sceny. Pokój Dalanda. Daland, Senta, Mary, nadchodzą sąsiedzi.

DALAND: Tak, przyjaciele, to istny cud, że siedzę tu wraz z wami, a nie leżę z załogą i zgrają szczurów na dnie morza.

MARY: Na Boga, kapitanie, co się wam przydarzyło? Pan i załoga jesteście tak wzburzeni, jak gdybyście natknęli się w drodze na statek upiorów!

SĄSIAD: Gdyby tak było, nie znajdowaliby się już wśród żywych! Ale opowiadaj, kapitanie!

DALAND: A więc słuchajcie! Gdy rozpętała się najstraszliwsza burza, jaką kiedykolwiek przeżyłem, znajdowaliśmy się w pobliżu najgroźniejszych raf i jakaś niewidzialna siła zaczęła nas nieuchronnie na nie spychać. Noc była ciemna, że aż oko wykol i to utrudniało nasze rzępaczliwe próby ratunku. Wszak nagle przez kłęby chmur przedarł się jaskrawy blask księżycyca. W bladym świetle ujrzeliśmy naraz wszyscy kołyszący się wysoko na fali czarny okręt z czerwoną jak krew flagą. Wysoka, ciemna postać mężczyzny stała na pokładzie i wpatrywała się bez ruchu w nasz statek!

MARY: Wielki Boże! To był Latający Holender!

SENTA *do siebie*: To był mój sen!

DALAND: Nasza załoga, nawet mój dzielny sternik, była jak sparaliżowana z przerażenia. Wszystkie moje rozkazy i zachęty były daremne! Z szybkością nawałnicy, coraz bardziej zbliżał się straszliwy okręt. Słyszeliśmy już dźwięk dzwonu i zmieszane głosy. Hola! Ohej! Gotów! Padały okrzyki komend i, mierząc w sam środek naszego statku, pruł, jakby pędzony przez upiory, straszliwy okręt – gdy nagle zniknął, jakby rozplynął się we mgle. Zdumiony spojrzałem na ster. Siedział przy nim jakiś zupełnie nieznan mi pilot – zgrzybiały starzec o zapadniętych rysach i śnieżno białych włosach. Z niezwykłą zręcznością wyprowadził nas z niebezpieczeństwa. Pospieszylem doń, aby podziękować mu za uratowanie nam życia, ale on wówczas wypuścił z rąk ster, wskoczył do łodzi i zniknął.

STERNIK DALANDA: To nie był zwykły człowiek, kapitanie. Nikt taki nie uratowałby nas przed zatonięciem i śmiercią, gdyby napotkał statek upiorów.

DALAND: E, tam! Bajdy! Sprzyjający wiatr zadał nam w żagle i już nad ranem ujrzeliśmy ojczysty brzeg.

SENTA: Ależ kochany ojcze, czyżbyś nie wierzył w potężne duchy wód, które niosą pomoc statkom w niebezpieczeństwie? Potrząsaszą głową? A jednak wierzysz w Latającego Holendra! W pokoju gościnnym wisi przecież portret i często mówiłeś mi, że przedstawia on kapitana okrętu upiorów!

DALAND: Takie rzeczy mogła ci raczej opowiadać stara Mary. Lecz już jest późno. Pora udać się na spoczynek.

SĄSIAD: Tak, wysłuchaliśmy już dość okropności! Dziękujemy wraz z wami Bogu za cudowne ocalenie, ponieważ tylko On jeden mógł to sprawić. Dobranoc, kapitanie!

DALAND: Dobrej nocy wszystkim!

Kurtyna.

AKT II

SENTA *stojąc na podnóżku przed portretem Holendra, zmierzch*: Tak właśnie opisała mi go stara Mary! Jak bardzo błyska jego oko

pod ciemną brwią, a jednocześnie, jakby błagalnie spogląda na mnie. Zupełnie, jakby chciał do mnie przemówić. Ogarnia mnie głębokie współczucie dla tego nieszczęśnika nie znającego spokoju. Ach, czy będzie mi dane ocalić go!

DALAND *wchodząc cicho*: Sento! Co cię trapi? Szukałem cię na próżno w całym domu i oto znajduję cię w tym niesamowitym miejscu, które przyprawia mnie o smutek od czasu, gdy ciotka twojej matki, tam właśnie gdzie ty teraz stoisz, wydała ostatnie tchnienie.

SENTA: Powiedz ojcie, czy klątwa, jaka spoczywa na tym nieszczęśniku, nie zostanie przez nikogo zdjęta?

DALAND: Dziecko, nie denerwuj się tak! Wystarczy, że już jeden z członków naszej rodziny został przez niego unieszczęśliwiony. Niech Bóg uchowa, abyś to ty została powołana do uwolnienia go od banicji, ciąży na jego grzesznym życiu.

SENTA: Znam wprawdzie jego winę, ale chciałbym dowiedzieć się dokładniej z twoich ust, co łączyło go z ciotką Mariną.

DALAND: Znasz więc jego historię?

SENTA: Tak, stara Mary opowiedziała mi jeszcze pod wieczór w dniu twego przybycia, o jego tragicznym losie. Ale nie wiem, w jaki sposób ciotka Marina weszła w posiadanie jego portretu.

DALAND: Kochana córeczko, z wielką przykrością wspominam tę nieszczęśliwą, która w tak podeszłym wieku, jakby w ogóle nie mogła umrzeć, tu właśnie zakończyła swe, pozbawione radości i pełne lęku przed ludźmi, życie. Wszystkich, których kochała: rodziców, rodzeństwo, przyjaciół, utraciła bardzo wcześnie. Po śmierci swego najmłodszego brata, którego ten straszliwy człowiek zasztyletował z zazdrości, wypędziła Jana van der Velden, mężczyznę ukochanego przez nią nade wszystkich.

SENTA: A więc to ciotka Marina była pierwszą narzeczoną Holendra?

DALAND: Tak. Piękną „Dziewczyną z Bergen“ nazywano Marinę Gùldenhaar. W rozkwicie swej piękności była ona dumą i radością wszystkich. Wraz z nią utracił Jan van der Velden swego dobrego anioła i z niepokojem wyruszył na szerokie morze.

SENTA: A druga Maria, o której opowiadała mi niania, kto nią był? Czyż nie mogła ona przywrócić nieszczęsnemu spokoju?

DALAND: Maria Casabianca nie wzgardziła młodym Valdenem. Lecz gdy się dowiedziała o jego dzikim dryfowaniu po morzach, wiara nie pozwoliła jej się połączyć z heretyckim piratem, który nazwał się „królem mórz”. Pobożna Sycylianka dostrzegła w jego szaleńczym błąkanii się coś przerażającego i poszła do klasztoru.

SENTA: Ale on, po długim błędzeniu, odnalazł ją i uprowadził zakonnice na swój okręt.

DALAND: I zepchnął swego starego, wiernego sternika w morze, gdy ten ostrzegał go przed takim niegodziwym postępowaniem. Gdy Marina zobaczyła to, rzuciła się w fale. Tonąc, wyciągnęła swą białą rękę ku niebu i krzyknęła: „Przeklinam cię! Ty, co przynosisz śmierć wszystkim, których spotykasz, sam będziesz prze wieki nadaremnie poszukiwał śmierci!”

SENTA: Jakież to straszne! Gdyby poszła z nim dobrowolnie, mogłaby zostać jego aniołem wybawicielem!

DALAND: Odtąd nieszczęsny Jan błądzi jako upiór już sto lat po morzach, ale i dla niego wybije w końcu godzina zbawienia, gdy przez szczerą pokutę pojedna się z niebem! A teraz chodź już, moje dziecko!

Nie jest dobrze poddawać się czarowi tego portretu. Ten obraz to jedyna rzecz, jaką ciotka po nim zachowała. Jak pięknie świeci księżyc! Zajrzę raz jeszcze do portu. *Wychodzą.*

Pierwszy pokój.

SENTA *patrzy marzycielsko przez okno na Skalę Nimf.* Czy to nie jest głos ojca? Ależ tak, już wraca. Idzie z nim ktoś obcy. Teraz widzę go wyraźniej – unosi ręce ku niebu i klęka. Pewnie pozdrawia kraj ojczysty! Jak głośno bije mi serce na jego widok! Muszę się spieszyć, żeby przed ich przybyciem opanować wzburzenie!

Siada do kołowrotka. Mężczyźni, z przodu Holender, wchodzą. Ten na widok Senty staje jak wryty. Senta zaskoczona podnosi się.

DALAND: No, dziecko, czyżbyś oniemiała? Powitaj naszego gościa! Jak dziwnie wpatruje się w niego! *do Holendra* Wybacz panie! Wasz ciemny ubiór i włosy mogą ją onieśmielać. *do Senty* Ten pan wylądował tu po długiej, pełnej błędzeń podróży. Rusz się Sento! Nadstaw policzek do ucałowania! *Senta podaje prawą dłoń, do Holendra* Chodź, rozgość się tutaj! Chętnie usłyszemy opowieść o przygodach i podróżach morskich, a i na wesołym towarzystwie też nie będzie nam zbywało.

HOLENDER *do Senty:*

Długo, długo już
błąkam się wśród mórz!
Bez spoczynku, bez wytchnienia
od mórz krańca po mórz kraniec
próżno swej ojczyzny szukam –
Wieczysty wygnaniec!

Wychodzi powoli do drugiego pokoju wraz z Dalandem, z wzrokiem utkwionym w Sencie.

SENTA *sama:* Co się ze mną dzieje? Kiedy dotknęłam zimnej dłoni cudzoziemca, przeszył mnie palący ból! Jak tęsknie i prosząco spoglądał na mnie! Jakby pragnął wybłagać u mnie zbawienie, że też ojciec nie zauważył podobieństwa do portretu w pokoju ciotki! Przeleciał mnie dreszcz i czuję się tak, jak gdybym znała od lat tego smutnego człowieka! A cóż to za cicha pieśń rozbrzmiewa ze Skalę Nimf?

GŁOS W DALI: Jak przed laty dawnymi
we śnie mi się zjawiała,
dziś stanęła przede mną
narzeczona ma miła.
Udręczony tułaczką,
z trwogą myślę i drżeniem:
czy mi spokój przyniesie,
czy ukoi sumienie?
Czy wierności dochowa,
by mą mękę zakończyć,
i w śmiertelnym uścisku
los swój z moim połączy?
O, zmień klątwę straszliwą
w odpoczynek i ciszę!
A do snu wieczystego
niech nas morze kołysze!

SENTA *modli się:* Chcę cię zbawić, nieszcześny!

Holender wraca z Dalandem.

DALAND: Sento, zbliż się, moje dziecko! Precz z tą smutną minką! Bogaty pan prosi o twą rękę. Oto stoi przed tobą. Okaż mu swą

przychylność! Zaprawdę, wart jest tego! Porozum się z nim, a ja tymczasem przyniosę wina. *Odchodzi.*

HOLENDER:

O, daj mi, Sento, twe święte słowo,
które tułacza skróci cierpienia!
Wkrótce tu wrócę, by los nasz złączyć –
O, bądź aniołem moim zbawienia!

SENTA: Tak, chcę być twoim aniołem!

HOLENDER: O, jakąż błoga nadzieja mnie przenika! Zaprawdę, ty masz siłę zdjąć ze mnie przekleństwo! Bywaj mi, muszę płynąć, ale wkrótce wrócę. Bądź silna i bądź wierna! Przyjm ten pocałunek!

SENTA:

Ocalę cię, ach, wierzaj mi –
Do śmierci będę wierną ci!

Holender znika.

DALAND: A więc jestem z powrotem. Gdzie jest nasz gość?

SENTA: Gdzież, mój ojczu, ach, gdzież on jest!

DALAND: Wielki Boże! Jakież przeczucie mnie ogarnia! To straszne! Tak, to był Holender – czarny upiór mórz!

SENTA: Nie łękaj się o niego, ojczu! Spójrz: zaręczyłam się z nim! Ten pierścień, którego kamień skrzy się czerwonym blaskiem, to dowód przysięgi, jakiej dotrzymam do samej śmierci!

DALAND: Niech Bóg nas strzeże i broni nas, gdy on się znów tu zjawi!

Kurtyna.

Akt III

Wchodzą Daland i Mary.

MARY: Na miłość boską, kapitanie! Zlituj się pan! Spójrz na swe dziecko, niegdyś najpiękniejszy kwiat miasteczka! Czyż nie wygląda tak, jakby owionął ją zimny oddech śmierci?!

DALAND: Zmiłuj się Boże! Wszystkie moje wysiłki, aby przywrócić jej zdrowie, okazały się daremne. Nawet wiosna nie jest w stanie okazać swej uzdrowicielskiej siły! Cóż mógłbym uczynić jeszcze dla mego nieszczęsnego dziecka?!

MARY: Może jakiś młody, krzepki chłopiec przegnałby jej melancholię?

DALAND: To jest myśl! Eryk Jarlson – najdzielniejszy chwatał na naszym wybrzeżu! Już nieraz zauważyłem, że żywi on skłonność do Senty, a i Senta także słuchała zawsze z płonącymi oczami, gdy opowiadał o swoich przygodach na morzu. Teraz, gdy powróci, może spodziewać się z mojej strony przychylniej odpowiedzi. Zobaczmy, co wskóra u Senty.

MARY: Czy on przypadkiem nie wylądował dziś rano? Wpłynęło przecież tak wiele statków do portu.

DALAND: W takim razie byłby już na pewno tutaj. Popatrz! Rzeczywiście, to idzie ten wesoły chłopak. Ogorzały od słońca, z radosnym spojrzeniem!

ERYK: Cześć, ojczu Dalandzie! Pierwsze moje kroki prowadzą do was. Cóż porabia wasza piękna córka, blada róża morza?

DALAND: Witaj w ojczyźnie, Eryku! Nikomu nie oddałbym mego dziecka tak chętnie jak tobie! *Wchodzi Senta.* A oto i ona! Sento, moja córeczko, czy chciałabyś spełnić najszczerze życzenie twojego starego ojca? Znam sposób, aby odpędzić mewy kraczące wokół twojej główki. Ten tu oto Eryk Jarlson, najdzielniejszy i najbardziej prawy chłopak, chce cię pojąć za żonę!

ERYK: Czy chciałabyś odbyć ze mną podróż przez morze życia?

SENTA *do Eryka*: Spójrz, Eryku na ten pierścień na mym palcu. Nie mogę i nie pragnę należeć do ciebie!

DALAND: Co? Nie możesz! Nie chcesz! Precz z tym diabelskim straszędłem i grymasami! To się musi wreszcie skończyć! Daję słowo żeglarza, Eryku, że za cztery tygodnie staniecie na ślubnym kobiercu i będziemy obchodzili wesele! Mam nadzieję, że moje dziecko wyżej ceni wolę swego ojca, niż swą idiotyczną przysięgę!

MARY: Spokój! Spokój! Tylko nie tak ostro, kapitanie! Dajże dziecku czas do namysłu.

DALAND: Dałem moje słowo i nie będę go łamał! Odejdź! A ty, Mary, zamknij natychmiast na klucz ten nieszczęsny pokój! Bałwochwalstwo wobec portretu musi się skończyć!

Senta i Mary odchodzą.

DALAND: Chodź! Śmiało, stuknijmy się! Zdrowie narzeczonej!

ERYK: W wasze ręce, kapitanie! Gdy wreszcie wyląduję w małżeńskim porcie, wszystko odmieni się na dobre! Zatem: na zdrowie!

Po miesiącu. Miejsce przed domem Dalanda. Na dalszym planie na prawo kościół, na lewo rafa ze Skatą Nimf. Daland, Mary, Eryk, Erna, Teda, marynarze i goście oczekują na narzeczoną. Senta wychodzi w stroju ślubnym.

SĄSIADKA: Idzie nareszcie. Jaka ona blada! Bielsza niż róże w jej włosach! To zły znak!

Eryk ujmuje dłoń Senty i cały orszak kieruje się w stronę kościoła. Nagle Senta przystaje, spogląda w stronę skał, gdzie pojawia się Holender. Senta wyrwa się i pędzi w stronę Skały Nimf.

ERYK: Sento! Sento! Zatrzymaj się!

DALAND: Na Boga! To Holender, kapitan upiorów! Ratujcie moje dziecko! Już ją obejmuje! *Wszyscy pędzą ku skałom.*

ERYK: Potworność! Czarny okręt z krwawym żaglem nadpływa!

HOLENDER *do Senty*: Spójrz tam, Sento! Mój aniele! Moja żono! Widzisz ten okręt umarłych? Żaden człowiek nie wszedł na jego pokład od stu lat. Muszę tam wracać!

SENTA:

Jestem przy tobie, by cię zbawić!

Ocalę wkrótce duszę twą!

Holender wspina się z nią na statek.

MARYNARZ: Patrzcie! Patrzcie! Okręt zachwiał się! Tonie! Otchłań morza pochłonięła wszystko!

Świetlisty promień przebija się zza chmur. Głos anioła śpiewa przy wtórze dzwonów:

Pokój! Zbawienie!

DALAND: Moje dziecko, moje najdroższe dziecko!

MARYNARZ HOLENDRA: Chodź, kapitanie!

Prowadzi go na brzeg i wskazuje na morze.

MARYNARZ HOLENDRA:

Zmieniła przekleństwo
w spoczynku mu ciszę,
do snu wieczystego
szum fal ich kołysze!

Znika.

DALAND: To był sternik Latającego Holendra!

Kurtyna.

The Toy Theatre

The dissertation contains a number of studies focused on a single topic: toy theatre from continental Europe.

In its essence, a toy theatre is a souvenir from a visit to a theatre, a toy and theatrical game. It is a miniature stage made of cardboard, on which the players are flat paper figures. In a toy theatre, the decorations, protagonists and stories come to life with the help of cardboard and paper, paints, scissors, and... a little imagination.

The dissertation contains an overview of the past and present toy theatres with focus on the range of their variations, constructions and manners of use. To this end, a variety of sources has been used, including prints, paintings, photographs, technical designs and graphic sheets, as well as actual objects preserved in museum collections or currently available on the market, analytic studies, press reports, information materials, instructions regarding the ways of building toy theatres, published interviews with artists, and literary texts.

In the dissertation, the following has been attempted for the first time in the Polish language:

- the “mechanical theatre of art” as propounded by Karl Friedrich Schinkel and Wilhelm Ernst Gropius, as well as the peep boxes from the 18th century and 19th century, have been described;
- categorization has been imposed on the applications of the term “diorama”;
- the application of graphic sheets intended for paper stages in two crèches (*presepio*) from the collection of the Ethnographic Museum in Cracow, and the collection of such sheets held by the Library of the Academy of Fine Arts (ASP) and by the Library of the Polish Academy of Arts and Sciences (PAU) in Cracow, have been discussed;
- an comprehensive analysis of the functions of toy theatres in film productions has been conducted;
- the unbroken presence of this “souvenir from a visit to a theatre, a toy and theatrical game” in culture throughout the period from the early 19th century to the early 21st century has been demonstrated.

This doctoral thesis is the most extensive discussion on the toy theatre to appear in the Polish language.

Teatr papierowy

Niniejsza rozprawa składa się z kilku studiów skupionych wokół jednego tematu: teatru papierowego z kontynentalnej Europy.

Czym jest teatr papierowy? To pamiątka po wizycie w teatrze, zabawka i gra teatralna; to wykonana z kartonu i drewna miniaturowa scena, na której gra się płaskimi figurami z papieru. Dekoracje, postacie i historie ożywają w teatrze papierowym z pomocą tektury, farb, papieru, nożyczek i... odrobiny fantazji.

W pracy dano przegląd dawnych i nowych teatrów papierowych, ze wskazaniem na różnorodność ich odmian, konstrukcji, sposobów używania. Posłużono się przy tym: rycinami, obrazami, fotografiami, planami technicznymi, arkuszami graficznymi oraz obiektami zachowanymi w zbiorach muzealnych i dostępnymi obecnie na rynku, studiami analitycznymi, doniesieniami prasowymi, instrukcjami o sposobach budowania teatrów papierowych, opublikowanymi rozmowami z artystami, tekstami literackimi.

W pracy po raz pierwszy w polszczyźnie:

- opisano „mechaniczny teatr sztuki” Karla Friedricha Schinkla i Wilhelma Ernsta Gropiusa, oraz peep boxes z XVIII i XIX wieku;
- uporządkowano użycie pojęcia „diorama”;
- omówiono wykorzystanie w dwóch szopkach z Muzeum Etnograficznego w Krakowie arkuszy graficznych przeznaczonych dla scen z papieru, oraz niewielkie zbiory takich arkuszy przechowywanych w Bibliotece ASP oraz Bibliotece Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie;
- przeprowadzono analizę funkcji teatrów papierowych w filmach;
- wykazano nieprzerwana obecność w kulturze tej „pamiątki po wizycie w teatrze, zabawki, gry teatralnej” od początków XIX wieku do początków XXI wieku.

Rozprawa jest najobszerniejszym w języku polskim omówieniem teatru papierowego.

Das Papiertheater

Diese Dissertation besteht aus mehreren Studien, die sich auf ein einziges Thema konzentrieren: das Papiertheater in Kontinentaleuropa.

Was ist ein Papiertheater? Es ist ein Souvenir von einem Theaterbesuch, ein Spielzeug und ein Theaterspiel; die Miniaturbühne wird aus Karton und Holz gemacht. In einem Papiertheater werden die Dekorationen, Protagonisten und Geschichten mit Hilfe von Pappe und Papier, Farben, Scheren und ... ein wenig Fantasie zum Leben erweckt.

Die Dissertation enthält einen Überblick über vergangene und gegenwärtige Papiertheater mit Fokus auf die Bandbreite ihrer Variationen, Konstruktionen und Nutzungsweisen. Zu diesem Zweck wurde eine Vielzahl von Quellen verwendet, darunter Drucke, Gemälde, Fotografien, technische Entwürfe und grafische Blätter, sowie Objekte, die in Museumssammlungen aufbewahrt werden oder derzeit auf dem Markt erhältlich sind, analytische Studien, Presseberichte, Informationsmaterialien, Anleitungen zum Bau von Papiertheatern, veröffentlichte Interviews mit Künstlern und literarische Texte.

In der Dissertation wurde erstmals in polnischer Sprache:

- das „mechanische Theater der Kunst“ von Karl Friedrich Schinkel und Wilhelm Ernst Gropius sowie die Guckkästen des 18. und 19. Jahrhunderts beschrieben;
- die Kategorisierung der Anwendungen des Begriffs „Diorama“ aufgelegt;
- die Verwendung von Bilderbogen, die für Papierbühnen bestimmt waren, und die in zwei Weihnachtskrippen aus der Sammlung des Ethnographischen Museums in Krakau verwendet sind, sowie die kleinen Sammlungen solcher Blätter, die in der Bibliothek der Akademie der bildenden Künste (ASP) und in der Bibliothek von der Polnische Akademie der Gelehrsamkeit (PAU) in Krakau aufbewahrt sind, besprochen;
- eine umfassende Analyse der Funktionen von Papiertheatern in Filmproduktionen durchgeführt;
- die ungebrochene Präsenz dieses „Souvenirs vom Theaterbesuch, Spielzeug und Theaterspiel“ in der Kultur vom frühen 19. bis zum frühen 21. Jahrhundert ist belegt.

Die Doktorarbeit ist die umfangreichste Auseinandersetzung mit dem Papiertheater, die in polnischer Sprache erschienen ist.

THE TOY THEATRE

TABLE OF CONTENTS

INTRODUCTION / 1

ADDENDUM TO THE INTRODUCTION / 17

NOTES TO THE INTRODUCTION / 25

PART A. 0. ORIGINS OF THE TOY THEATRE / 35

A. 1. ON PEEP BOXES / 37

A. 2. ON "THE MECHANICAL THEATRE OF ART"
(Karl Friedrich Schinkel) / 61

A. 3. ON MINIATURE HOME THEATRES / 77

A. 4. FROM OCCASIONAL CARDS TO SHEETS OF TOY
THEATRE FIGURES: applied graphics of the late 18th and
early 19th century / 93

NOTES TO PART A.1., A.2., A.3., A.4. / 131

PART B. 0. ON THE CONSTRUCTION OF TOY THEATRES / 193

B. 1. INTRODUCTION / 195

B. 2. ON THE IDEAL / 197

NOTES TO PART B.1., B.2. / 233

B. 3. ON THE CONSTRUCTION OF THE STAGE / 249

NOTES TO PART B.3. / 271

B. 4. ON THE STAGE FRONT / 285

NOTES TO PART B.4. / 309

B. 5. ON THE CURTAIN / 321

NOTES TO PART B.5. / 331

B. 6. ON THE ARRANGEMENT OF A TOY THEATRE STAGE
AND "AUDITORIUM" IN A RESIDENTIAL ROOM / 337

NOTES TO PART B.6 / 353

PART C. 0. ON TOY THEATRES IN CRACOW / 359

C. 1. ON THE THEATRICAL GRAPHIC SHEETS OF ADRYAN BARANIECKI / 361

NOTES TO PART C.1. / 391

C. 2. ON A CRACOW BOY PLAYING THEATRE GAMES / 409

NOTES TO PART C. 2. / 429

C. 3. ON LEON WYCZÓŁKOWSKI'S CRÈCHE / 443

NOTES TO PART C. 3. / 451

PART D. 0. ON TOY THEATRES IN FILM PRODUCTIONS / 455

D. 1. PREFACE / 457

D. 2. (*HAMLET*) / 459

D. 2. 1. LAURENCE OLIVIER IN A TOY THEATRE / 461

D. 2. 2. HAMLET IN SUSPENDERS / 479

D. 3. (*TEA WITH MUSSOLINI*) / 487

D. 3. 1. A VALKYRIE IN A TOY THEATRE / 489

D. 4. (*THE LEOPARD*) / 499

D. 4. 1. PARS PRO TOTO / 501

D. 5. (*FANNY AND ALEXANDER*) / 509

D. 5. 1. A LOVE CONFESSION TO LIFE / 511

D. 6. (*THE SECRET GARDEN*) / 523

D. 6. 1. ON GARDENS AND AN ANCIENT WALL MADE OF CARDBOARD / 525

D. 7. (*HOOR OF THE WOLF*) / 533

D. 7. 1. ON "THE BEST MUSICAL IN THE WORLD" IN A TOY THEATRE / 535

D. 8. (*GOETHE!*) / 547

D. 8. 1. ON A TOY THEATRE AVANT LA LETTRE / 549

NOTES TO PART D.1., D.2., D.3., D.4., D.5., D.6., D.7., D.8. / 557

PART E. 0. TOY THEATRE NOWADAYS / 593

E. 1. DURATION IN CHANGE / 595

ACKNOWLEDGEMENTS / 609

NOTES TO PART E / 611

APPENDIX / 617

LITERATURE ON THE SUBJECT / **619**

PUBLISHERS OF THE TOY THEATRES / **623**

RETURN OF THE THEATRE FOR CHILDREN (Albrecht Goes)
/ **627**

THE FLYING DUTCHMAN (Anna John) / **629**

ENGLISH LANGUAGE ABSTRACT / **637**

STRESZCZENIE / **638**

ZUSAMMENFASSUNG / **639**

TABLE OF CONTENTS / **640**

INHALTSVERZEICHNIS / **643**

PAPIERTHEATER

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG / 1

NACHTRAG ZUR EINLEITUNG / 17

ANMERKUNGEN: EINLEITUNG / 25

TEIL A. 0. URSPRÜNGE DES PAPIERTHEATERS / 35

A. 1. ÜBER GUCKKASTEN / 37

**A. 2. ÜBER „DAS MECHANISCHE KUNSTTHEATER“
(Karl Friedrich Schinkel) / 61**

A. 3. ÜBER SPIELZEUGTHEATER / 77

**A. 4. VON GLÜCKWUNSCHKARTEN BIS ZU
THEATERBILDERBOGEN
(Populäre Druckgraphik um die Wende vom 18. zum 19.
Jahrhundert) / 93**

ANMERKUNGEN: TEIL A.1., A.2., A.3., A.4. / 131

TEIL B. 0. ÜBER DEN BAU VON PAPIERTHEATERN / 193

B. 1. EINFÜHRUNG / 195

B. 2. ÜBER IDEAL / 197

ANMERKUNGEN: TEIL B.1., B.2. / 233

B. 3. ÜBER DEN BÜHNENBAU / 249

ANMERKUNGEN: TEIL B.3. / 271

B. 4. ÜBER DAS BÜHNENPORTAL / 285

ANMERKUNGEN: TEIL B.4. / 309

B. 5. ÜBER DEN BÜHNENVORHANG / 321

ANMERKUNGEN: TEIL B.5. / 331

**B. 6. ÜBER DIE EINRICHTUNG DER BÜHNE DES
PAPIERTHEATERS UND DES „ZUSCHAUERRAUMES“
IM WOHNZIMMER / 337**

ANMERKUNGEN: TEIL B.6. / 353

TEIL C. 0. ÜBER PAPIERTHEATER IN KRAKAU / 359

**C. 1. ÜBER DIE THEATERBILDERBOGEN
VON ADRYAN BARANIECKI / 361**

ANMERKUNGEN: TEIL C.1. / 391

**C. 2. ÜBER SPIELEN MIT DEM PAPIERTHEATER EINES
KRAKAUER KNABEN / 409**

ANMERKUNGEN: TEIL C.2. / 429

**C. 3. ÜBER DIE WEIHNACHTSKRIPPE
VON LEON WYCZÓŁKOWSKI / 443**

ANMERKUNGEN: TEIL C.3. / 451

TEIL D. 0. ÜBER PAPIERTHEATER IN FILMEN / 455

D. 1. VORWORT / 457

D. 2. (*HAMLET*) / 459

D. 2. 1. ÜBER LAURENCE OLIVIER IM PAPIERTHEATER / 461

D. 2. 2. ÜBER HAMLET IN HOSENTRÄGERN / 479

D. 3. (*TEE MIT MUSSOLINI*) / 487

D. 3. 1. ÜBER WALKÜRE IM PAPIERTHEATER / 489

D. 4. (*Der LEOPARD*) / 499

D. 4. 1. PARS PRO TOTO / 501

D. 5. (*FANNY UND ALEXANDER*) / 509

D. 5. 1. ÜBER EINE LIEBESERKLÄRUNG AN DAS LEBEN / 511

D. 6. (*DER GEHEIME GARTEN*) / 523

D. 6. 1. ÜBER GÄRTEN UND ALTE KARTONWAND / 525

D. 7. (*DIE STUNDE DES WOLFS*) / 533

**D. 7. 1. ÜBER "DAS BESTE MUSICAL DER WELT"
IM PAPIERTHEATER / 535**

D. 8. (*GOETHE!*) / 547

D. 8. 1. ÜBER EIN PAPIERTHEATER AVANT LA LETTRE / 549

ANMERKUNGEN: TEIL D.1., D.2., D.3., D.4., D.5., D.6.,
D.7., D.8. / 557

TEIL E. 0. DAS PAPIERTHEATER HEUTE / 593

E. 1. DAUER IM WANDEL / 595

DANK / 609

ANMERKUNGEN: TEIL E / 611

ANHANG / 617

LITERATUR (in kleiner Auswahl) / 619

HERAUSGEBER DER PAPIERTHEATER / 623

RÜCKKEHR DES KINDERTHEATERS (Albrecht Goes) / 627

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER (Anna John) / 629

ABSTRACT (ENGLISCH) / 637

STRESZCZENIE / 638

ZUSAMMENFASSUNG / 639

TABLE OF CONTENTS / 640

INHALTSVERZEICHNIS / 643

