

Agata Łuksza

Uniwersytet Warszawski

TRANSFER KULTUROWY A REPERTUAR POPULARNY Przypadek londyńsko-warszawski

Narodziny gatunków popularnych, zwanych niekiedy „podłymi”, form teatralnych i widowiskowych, które bez trudu przekraczały granice państw i stref wpływów, stanowią jeden z wyznaczników europejskiej kultury teatralnej w XIX wieku, w szczególności w odniesieniu do teatru muzycznego.¹ W tym samym czasie dzieła Shakespeare’a zyskują niekwestionowany status europejskich arcydzieł (w czym duża zasługa kampanii romantyków), stając się filarem kanonu teatralnego po obu stronach Atlantyku, więcej nawet, zaczynają służyć najznakomitszym aktorom i aktorkom epoki jako wehikuły do międzynarodowej sławy.² Biorąc pod uwagę te procesy, jak również fakt, iż XIX wiek to czas niebywałego wzrostu znaczenia politycznego, gospodarczego i kulturowego Wielkiej Brytanii, można by śmiało założyć, że scena popularna w Londynie – gdzie biło serce światowego imperium – przynajmniej w pewnym stopniu oddziaływała na praktykę teatralną w peryferyjnych regionach Europy, zlokalizowanych poza bezpośrednim wpływem owego imperium – jak Warszawa.

Czy faktycznie jednak istniała jakakolwiek forma przepływu kulturowego pomiędzy londyńskim a warszawskim repertuarem popularnym w XIX wieku? Czy brytyjskie gatunki popularne, które przeżywały bezprecedensowy rozkwit w czasach wiktoriańskich, na przykład niezliczone wariacje melo-

¹ Zob. *Popular Musical Theatre in London and Berlin 1890–1914*, red. L. Platt, Cambridge 2014; *Music, Theatre, and Cultural Transfer, Paris 1830–1914*, red. A. Fauser, M. Everist, Chicago 2009.

² Więcej na temat światowej recepcji Shakespeare’a w XIX wieku zob. *The Globalisation of Shakespeare in the Nineteenth-Century*, red. K. Kujawińska-Courtney, J. M. Mercer, New York 2003; zob. też *On Page and Stage: Shakespeare in Polish and World Culture*, red. K. Kujawińska-Courtney, Kraków 2000.

dramy, music-hall, burleska lub komedia muzyczna³ w jakikolwiek sposób determinowały również warszawską kulturę teatralną? Czy największe londyńskie „bomby” teatralne emocjonowały także warszawskich widzów, a nazwiska najpopularniejszych autorów dramatycznych Londynu trafiały na nasze afisze?

W artykule przyglądamy się pod tym kątem sezonom 1814/15–1900/01, badając nie tylko repertuar Teatru Narodowego i późniejszych Teatrów Warszawskich⁴, ale także ofertę teatrzyków ogródkowych, które od 1868 istotnie zmieniają warszawski pejzaż teatralny. Integralną częścią tekstu są statystyki oparte na repertuariach teatralnych wydawanych przez Instytut Sztuki PAN oraz informatorze *Dramat obcy w Polsce 1765–1965. Premiery, druki egzemplarze* (Kraków 2001, 2006), a także – w odniesieniu do ogródków – na prasie z epoki. Końcowa data (1900/01) ma charakter arbitralny i przesądziły o niej przede wszystkim względy praktyczne. Nie ma ona bowiem większego znaczenia ani dla historii teatru polskiego, ani brytyjskiego, wyznacza jedynie kalendarzowy początek XX wieku, ale przecież tzw. długi wiek XIX sięga roku 1914, a nawet 1918. A choć w 1901 umiera królowa Wiktoria, w brytyjskiej historiografii właściwy koniec ery wiktoriańskiej również pozostaje przedmiotem sporu.⁵ Z kolei lata 1814–1815, czyli lata Kongresu Wiedeńskiego, były brzemienne w konsekwencje zarówno dla Polski, jak i Wielkiej Brytanii. Powołanie Królestwa Polskiego, połączonego unią personalną z Imperium Rosyjskim, potwierdziło carskie rządy na rozległych polskich ziemiach i ukształtowało polityczno-ekonomiczne warunki funkcjonowania teatru polskiego w Warszawie. Natomiast jeśli chodzi o Wielką Brytanię, warto zacytować słowa Erica Hobsbawma z pierwszego tomu jego monumentalnej trylogii o XIX wieku:

Brytyjczycy byli usatysfakcjonowani. Do 1815 roku zdołali odnieść najpełniejsze zwycięstwo w dziejach świata i wyłonili się po 20 latach wojny przeciw Francji jako j e d y n a uprzemysłowio-

³ Anglosaska literatura dotycząca gatunków popularnych jest bardzo bogata, warto wymienić m.in. *The Performing Century. Nineteenth-Century Theatre's History*, red. T. C. Davis i P. Holland, New York 2007; P. Bailey, *Conspiracies of Meaning. Music-Hall and the Knowingness of Popular Culture*, „Past and Present” 1994 nr 144; R. Crone, *Violent Victorians: Popular Entertainment in Nineteenth-Century London*, Manchester 2002; L. Platt, *Musical Comedy on the West End Stage, 1890–1939*, New York 2004; S. Shepherd, *Blood, Thunder and Theory. The Arrival of English Melodrama*, „Theatre Research International” 1999 nr 2. Polska refleksja na temat anglosaskich gatunków popularnych jest jak dotąd skromna, zob. m.in. A. Jelewska-Michaś, *Wiktoriański modus melodramatyczny w kontekście teatru masowego epoki*, [w:] *Teatr masowy – teatr dla mas*, red. M. Leyko, Łódź 2011; J. Mikołajczyk, *Krewni „vaudeville’u”*. *Narodziny musicalu z ducha kabaretu*, [w:] *Jaki jest kabaret?*, red. D. Fox, J. Mikołajczyk, Katowice 2012. Nieoceniony jest też obszerny dorobek Dobrochny Ratajczakowej, poświęcony repertuariowi popularnemu, choć niekoniecznie o proveniencji anglosaskiej.

⁴ W artykule konsekwentnie stosuję nazwę Teatry Warszawskie (zamiast Warszawskie Teatry Rządowe) w oparciu o argumenty przedstawione przez Agnieszkę Wanicką w jej książce *Dramat i media Teatrów Warszawskich, 1868–1880*, Kraków 2011, s. 15–16.

⁵ D. Bell, *Victorian Visions of Global Order: an Introduction*, [w:] *Victorian Visions of Global Order. Empire and Relations in Nineteenth-Century Political Thought*, Cambridge 2007, s. 3. Zob. też: C. A. Bayley, *The Birth of the Modern World, 1780–1914*, Oxford 2004; J. Osterhammel, *Historia XIX wieku. Przeobrażenie świata*, przekł. J. Kałużny, Poznań 2003.

na gospodarka, j e d y n a potęga morska (flota brytyjska w 1840 roku miała prawie tyle okrętów, co wszystkie pozostałe floty razem wzięte) i praktycznie jedyne mocarstwo kolonialne na świecie. Wydawało się, że nic nie stoi na drodze realizacji jedyne go ważnego celu w polityce zagranicznej Wielkiej Brytanii: ekspansji handlu i inwestycji.⁶

ANGLOMANIA W WARSZAWIE

W połowie lat pięćdziesiątych XIX wieku Antoni Wieniarski, wybitny znawca życia ówczesnej Warszawy, które portretował zarówno w prozatorskich szkicach⁷, jak i obrazkach dramatycznych (np. *Szwaczka warszawska* czy *Ulicznik warszawski*) pokusił się o satyryczny opis „anglomani”, jaka miała już od kilku lat władać warszawską młodzieżą. W szkicu *Warszawa w czerwcu*, opublikowanym w 1858 w tomie zbiorowym z ilustracjami Franciszka Kostrzewskiego, Wieniarski od portretu „wełny”, czyli „obywateli wiejskich” ściągających do stolicy na doroczny jarmark wełniany, płynnie przechodzi do opisu najnowszej mody w zamownych warszawskich kręgach. Pretekstem okazuje się rzekomy list do „Kochanego Siostrzeńca”, który równie rzekomo Wieniarski znalazł, a jakże, w błocie podczas wyścigów konnych – zapewne najbardziej jaskrawego i żywotnego przejawu fascynacji kulturą angielską. W liście obyty z Warszawą wuj doradzał siostrzeńcowi, który szykował się do pierwszego pobytu w stolicy, jak wyrobić sobie w mieście „renomę”. Przede wszystkim modę na francuszczyznę zastąpiła moda na angielszczyznę.

Od kilku lat tedy niektórzy z najmłodniejszej młodzieży naszej wzięli sobie za wzór Anglików i coraz bardziej na angielską stopę urządzają życie, bo francuska już się przestarzała i zużyła

– czytamy w „liście”, który Wieniarski w całości włączył do swojego szkicu.⁸ Po kolejnych akapitach wyjaśniających, na czym „angielska stopa” polega (m. in. szczególnie wystrzyżony zarost, płaszcz typu „makintosh”, znajomość technicznych słów angielskich powiązanych z wyścigami), następuje pointa, która w najlepszej chyba oddaje ówczesny (a może i wciąż aktualny) stereotyp Anglika:

Pamiętaj jednak, żebyś zawsze i wszędzie i w każdym razie nie objawiał zbytniej wesołości, udawał znudzonego, poziewanie miał na ustach, a przede wszystkim niczemu się nie dziwił i nic nie chwalił zbyt często.⁹

Po raz pierwszy wyścigi konne odbyły się w Warszawie na Polu Mokotowskim w dniach 20–21 czerwca 1841, szybko zdobywając powodzenie, z czasem

⁶ E. Hobsbawm, *Wiek rewolucji, 1789–1848*, przekł. M. Stamański, K. Gawlicz, Warszawa 2014, s. 160.

⁷ A. Wieniarski, *Warszawa i warszawianie. Szkice towarzyskie i obyczajowe*, Warszawa 1857.

⁸ Idem, *Warszawa w czerwcu*, [w:] *Szkice i obrazki. Dzieło ilustrowane 48 rycinami wykonanemi przez F. Kostrzewskiego*, Warszawa 1858, s. 45.

⁹ Ibidem, s. 48.

coraz bardziej kosztem jarmarku, wokół którego do tej pory koncentrowało się życie Warszawy. Czy rzeczywiście największymi pasjonatami wyścigów byli młodzieńcy z wyższych sfer, trudno dziś ocenić. Niewątpliwie mogli oni sobie na udział w wyścigach pozwolić, a w kręgach konserwatywnych obsesja na punkcie wyścigów i angielskiego stylu bycia stała się synonimem upadku ówczesnej młodzieży. W tym samym czasie, kiedy Wieniarski z przekąsem portretował modę na angielszczyznę, w Krakowie ukazał się obrazek dramatyczny *Wyścigi konne w Warszawie*¹⁰ Konstantego Gaszyńskiego, jednego z przedstawicieli warszawskiego romantyzmu końca lat dwudziestych XIX wieku, który okupił udział w powstaniu listopadowym przymusową emigracją do Francji. Bohater utworu, młody szlachcic Marceli, człowiek rozumny, lecz nadto namiętny, na skutek kosztownego zamiłowania do wyścigów konnych wpędza rodzinę w długi (sprowadza klacz z Londynu, opłaca angielskich stajennych etc.). Wyścigi są dla niego znakiem nowoczesności Warszawy i całej Polski:

Jutro cały świat piękny pod Mokotów rusza,
Polska w drodze postępu kołem leci chyżem,
Stanęliśmy na równi z Anglią i Paryżem:
Mamy wyścigi konne – sport wzmaga się wszędzie
A jeśli rząd pozwoli, i Jockey Club będzie!¹¹

Działania młodzieńca z niepokojem obserwuje jego dziadek, Bonawentura, który przybył do Warszawy na jarmark. Wskutek jego interwencji udaje się uratować przed zatraceniem i majątek rodzinny, i samego Marcelego. Bonawentura zabiera wnuka do siebie na wieś, aby go oddalić od pokus miejskiego życia, a zamiast tego nauczyć gospodarowania ziemią, wpoić idee i wartości polskiego ziemiaństwa:

Marcelku, mnie odmładza ta błoga nadzieja,
Że modnego sportmana zmienię w grykosieja.¹²

Anglomania musiała zatem przybrać znaczne rozmiary, skoro Gaszyński w dalekiej Francji poczuł potrzebę, by przestrzec przed jej zgubnym wpływem i upomnieć się o tradycyjne szlacheckie wartości, które w przeobrażającej się Warszawie stopniowo traciły na znaczeniu. Co ciekawe, analiza warszawskiego repertuaru ujawnia jednak, że anglomania nie przełożyła się na fascynację angielską rozrywką teatralną. Odgrywanie Anglika, kształtowanie własnego wizerunku w oparciu o angielskiego wzorce, innymi słowy – performowanie angielskiej tożsamości, a raczej warszawskich wyobrażeń na jej temat, stanowiło najbardziej wyrazisty przejaw wpływu kultury angielskiej na codzienność stołecznych wyż-

¹⁰ K. Gaszyński, *Wyścigi konne w Warszawie. Obrazek dramatyczny w 2-ch częściach napisany wierszem*, Kraków 1858.

¹¹ Ibidem, s. 7.

¹² Ibidem, s. 56.

szych sfer. Właściwą sceną dla tego indywidualnego teatru, swoistym miejscem „premiery” przez dekady pozostawały wyścigi, które co roku ściągały tłumy na Pole Mokotowskie. To tu, nie na deskach warszawskich teatrów, uwidoczniło się oddziaływanie rosnącego w siłę imperium brytyjskiego na zamknięte w granicach innego imperium społeczeństwo warszawskie. Wyścigi konne, będące symptomem zainteresowania kulturą i cywilizacją angielską, choćby całkiem powierzchownego, o czym świadczą liczne dowcipy o nieznamomości języka angielskiego przez bywalców wyścigów, nie były zresztą modą przelotną. Prawie dwadzieścia lat po Wieniarskim i Gaszyńskim Henryk Sienkiewicz tak opisywał to doroczne wydarzenie w felietonie dla „Gazety Polskiej”:

Wyścigi! Ach, wyścigi. Mógłbym cały odcinek o nich napisać. Jest to także jarmark, ale jarmark próżności ludzkiej albo inaczej mówiąc: warszawsko-angielskiego szyku. [...] Przeszło sześćdziesiąt koni zapisało się do gonitw. All right! Ten angielski wykrzyknik, za którego ortografię nie zaręczam, ale którego sposób wymawiania szczęśliwie przez pilne uczęszczanie na wyścigi posiadłem, stanowi jedyny i całkowity zasób angielszczyzny większości naszych gentlemanów uczęszczających na wyścigi.¹³

W latach siedemdziesiątych XIX wieku, gdy młody Sienkiewicz pisywał felietony o stolicy, społeczeństwo polskie, w tym środowiska artystyczne i dziennikarskie, tak w Warszawie, jak i w Krakowie, spoglądało ku Wielkiej Brytanii z ciekawością rozbudzoną do tego stopnia, że publiczne dyskusje o „prawdziwej” angielskiej naturze bądź żarty z brytyjskiej polityki nie należały do rzadkości. Tę spotęgowaną obecność Wielkiej Brytanii – jako obiektu porównań, przedmiotu refleksji, a często i wzoru do naśladowania dla (przyszłej) Polski – widać wyraźnie w polemikach prasowych towarzyszących premierze sztuki Ignacego Maciejowskiego – Sewera *Pojedynek szlachetnych*, której akcja rozgrywała się w wiktoriańskiej Anglii.¹⁴ W komedii tej dowcip nieraz zasadza się na znajomości brytyjskiego kontekstu – jak choćby w krótkiej wymianie zdań między dwoma angielskimi lordami:

NORTH (z radością): Co za wymowa, co za wymowa! Ach! jaka szkoda, że to wig!

LORD: Widzę, że już jesteś w nim zakochany.

NORTH: Nie taję się z tym. Alboż nie dzielny? Za trzy lata musi wejść do parlamentu!¹⁵

Po premierze sztuki, którą wystawiono i w Warszawie, i w Krakowie, krytycy mieli mieszane uczucia. Spierano się, czy ekscentryczność postaci dowodziła

¹³ H. Sienkiewicz, *Jarmark próżności ludzkiej*, „Gazeta Polska” 1875 nr 128; cyt. za: *A jednak Warszawa podoba się cudzoziemcom. Alfabetyczny, humorystyczno-satyryczny przewodnik po Warszawie lat 1873–1875 na podstawie felietonów Henryka Sienkiewicza*, oprac. G. M. Lewandowska, Warszawa 2017, s. 102.

¹⁴ Sewer debiutował jako autor dramatyczny *Pojedynek szlachetnych*. Sztuka zdobyła II nagrodę na warszawskim konkursie dramatycznym w 1876 (pierwszej nagrody nie przyznano).

¹⁵ Sewer [I. Maciejowski], *Pojedynek szlachetnych*, Warszawa 1876, s. 57 (akt IV, scena 7).

głębokiej znajomości angielskich obyczajów przez autora (porównywano go wręcz do Thackereya), który – co przemawiało na jego korzyść – przez pewien czas mieszkał w Londynie, czy może usprawiedliwiała kiepską de facto intrygę i tym samym świadczyła jedynie o braku talentu i umiejętności dramatopisarskich. Nie szczędził Sewerowi słów pochwały Stanisław Koźmian, który sztukę wprowadził na krakowską scenę: „Znajomość dokładna stosunków, obyczajów, zwyczajów angielskich w najdelikatniejszych odcieniach, jest tu zdumiewającą, powiem nawet odurzającą”.¹⁶ Natomiast krytyka warszawska pisała o „komedii bzików” i znudzonej publiczności, która nie potrafiła sobie wytłumaczyć przedstawionych na scenie rzekomo angielskich „dziwactw”.¹⁷

Na marginesie warto zauważyć, że kariera literacka Sewera znacząco przyspieszyła, gdy zaczął nadsyłać do polskiej prasy „beletryzowaną” korespondencję z Londynu, przybliżającą społeczeństwu polskiemu londyńskie życie codzienne, praktyki i obyczaje, która później ukazała się w formie tomu *Szkice z Anglii* (1883).¹⁸ W tym samym czasie, jak przekonuje Maria Łukowska, brytyjska kultura, polityka i historia regularnie gościły na łamach polskich gazet i czasopism¹⁹, a wraz z przyjazdem Modrzejewskiej do Warszawy w 1869, Shakespeare powrócił na stołeczną scenę, szybko zyskując status najczęściej granego klasyka. Rosnące zainteresowanie Wielką Brytanią nie przekładało się jednak na repertuar popularny warszawskich teatrów. Okazjonalne – polskie bądź adaptowane – sztuki poruszające tematykę angielską i mocna pozycja Shakespeare’a stanowiły właściwie jedyne pokłosie tego zainteresowania na deskach teatralnych. Opór przed importowaniem teatralnych wzorców popularnych z Londynu wydaje się tym ciekawszy, że w sferze publicznej przez długie dekady anglomania współkształtowała obraz warszawskiej ulicy, stymulując zarówno indywidualne performanse tożsamościowe, jak i co roku odciskając wyraziste piętno na przestrzeni publicznej podczas wyścigów konnych.

ROMANTYCZNE PODRÓŻE

Ponieważ artykuł dotyczy wpływu brytyjskiej kultury teatralnej, a w szczególności londyńskiej sceny rozrywkowej na warszawską praktykę teatralną (a nie dramatopisarską) w zakresie przedstawień i widowisk o charakterze popularnym i, choć Shakespeare nieustannie nawiedza te badania, nie omawiam ówczesnej recepcji jego dzieł. Z analogicznych powodów pomijam wpływ brytyjskich roman-

¹⁶ S. Koźmian, *Listy o Galicji do „Gazety Polskiej”*, 1875–1876, Kraków 1877, s. 159.

¹⁷ Zob.: S. M. Rzętkowski, *Teatr*, „Kurier Warszawski” 1876, 25 XI, s. 1–2; F. Lewestam, *Przegląd teatralny*, „Kłosa” 1876, 30 XI–6 XII, s. 353–354; E. Lubowski, *Przegląd teatralny*, „Bluszcz” 1876 nr 49, s. 389–390; *Teatr*, „Czas” 1876, 8 X, s. 1.

¹⁸ Sewer [I. Maciejowski], *Dzieła wybrane*, t. 1, *Szkice z Anglii (wybór)*, Kraków 1955.

¹⁹ M. A. Łukowska, *Mit Wielkiej Brytanii w literackiej kulturze polskiej okresu rozbiorów. Studium wyobrażeń środowiskowych na podstawie zawartości wybranych periodyków*, Łódź 2016, s. 11.

tyków, nade wszystko Byrona i Waltera Scotta na naszych rodzimych twórców – choć warto przypomnieć za Stanisławem Windakiewiczem, iż

Twórczość Byrona odbiła się tak dokładnie w polskiej refleksji romantycznej, że można go prawie na podstawie polskiej literatury wystudiuować. Gdyby dzieła Byrona zaginęły, z refleksów polskich można by je w przybliżeniu odtworzyć.²⁰

Wspominam jednak o tej fascynacji Shakespearzem, Byronem, Scottem, a także szkocką literaturą i szkockim (bynajmniej nie londyńskim) krajobrazem, która łączyła polskich romantyków i ich entuzjastów w pierwszej połowie XIX wieku, ponieważ niewątpliwie musiała ona naznaczyć stosunek całego pokolenia do kultury brytyjskiej. Przykładowo, gdy Karol Sienkiewicz jako młody bibliotekarz księcia Adama Jerzego Czartoryskiego podróżował w latach 1820–1821 po Wielkiej Brytanii, interesowały go głównie miejsca związane bądź z Shakespearzem, bądź z poezją romantyczną. Wybrał się do Stratfordu, a także trzykrotnie oglądał w londyńskim Drury Lane występy Edmunda Keana (w *Ryszardzie III*, *Hamlecie* i *Otellu*). Spędził również wiele dni w szkockich górach, podążając śladami Osjana i tłumacząc poemat Waltera Scotta *Pani Jeziora*.²¹

Podobnie Krystyn Lach-Szyrma, również związany z rodziną Czartoryskich, we wspomnieniach z niemal czteroletniego pobytu w Wielkiej Brytanii (1820–1824), pisał:

Niewymownego doznaje się uczucia, wszedłszy do przybytku Melpomeny angielskiej, osobliwie, kiedy się wchodzi, jak my, z natężonym uczuciem, że mieliśmy słyszeć Szekspira we własnym jego języku i dla własnych jego ziomeków granego. Zdawało się, żeśmy wstępowali na największe w świecie widowisko.²²

Co ciekawe, Lach-Szyrma twierdził, że sztuka dramatyczna dzieli się w Europie między cztery narody: drama miała przyspaść Niemcom, komedia – Francuzom, opera – Włochom, a tragedia – Anglikom. Już to przekonanie zdradza, że angielskie widowiska popularne w dalece ograniczonym stopniu przykuwały uwagę Polaków, przynajmniej w pierwszej połowie XIX wieku.

Należy zresztą zauważyć, że potężne oddziaływanie niemieckiego i francuskiego teatru oraz włoskiej opery na warszawską praktykę teatralną częściowo wynikało z faktu, iż zespoły stamtąd często występowały w Warszawie. W roku 1805 przebywał w Polsce niejaki George Burnett, jako nauczyciel języka angielskiego u Zamoyskich w Zamościu. Oto jak postrzegał warszawski Teatr Narodowy:

²⁰ S. Windakiewicz, *Walter Scott i Lord Byron w odniesieniu do polskiej poezji romantycznej*, Kraków 1914, s. 88.

²¹ K. Sienkiewicz, *Dziennik podróży po Anglii 1820–1821*, Wrocław 2007.

²² K. Lach-Szyrma, *Anglia i Szkocja. Przypomnienia z podróży z roku 1820–1824 odbytej*, Warszawa 1981, s. 414. Wspomnienia Lacha-Szyrmy ukazały się po raz pierwszy w 1828.

Teatr w tym mieście jest niewielki, choć wcale zgrabny; na parterze – podobnie jak w Gdańsku – nie ma miejsc siedzących, wyjąwszy kilka obok pomieszczenia dla orkiestry. Miałem okazję być w nim jedynie latem, kiedy występowała tam jakaś wędrowną trupą niemiecką – widzowie zajmowali wówczas mniej niż jedną piątą miejsc. W zimie, kiedy wystawia się sztuki polskie, frekwencja jest większa, ale jak się dowiedziałem, nigdy nie panuje tam tłok.²³

Uderza kontrast pomiędzy obserwacją Burnetta, z której wyłania się pustawy i niepozorny (nawet jeśli „wcale zgrabny”) teatr warszawski a entuzjastycznymi opisami Karola Sienkiewicza i Krystyna Lacha-Szyrmy, będących pod wielkim wrażeniem przepychu londyńskich świątyń tragedii – Drury Lane i Covent Garden, w których tłoczyła się zaangażowana i podniecona publiczność. Dla młodych Polaków wizyta w Drury Lane stawała się niemal pielgrzymką, Burnett zajął do naszego Narodowego chyba z przyzwyczajenia, ale nie był nim na tyle zainteresowany, by ponownie wybrać się do Warszawy w sezonie.

Dzięki tym wspomnieniom z podróży możemy dostrzec w pełni ukształtowany w początkach XIX wieku dyskurs, dzielący Europę na Wschodnią i Zachodnią, którego genealogię badał Larry Wolff. W tym przypadku materialna kultura teatralna – architektura i wystawa – oraz upowszechnienie praktyki chodzenia do teatru wyznacza moment rozwoju każdego z narodów. Według Wolffa Europę Wschodnią wymyśliła Europa Zachodnia jako „swoją komplementarną połówkę” w dobie Oświecenia, wytyczywszy linię podziału wzdłuż polsko-pruskiej granicy. Co ważne, jak pisze Wolff:

Europa Wschodnia została zlokalizowana nie na antypodach cywilizacji, nie w odmętach barbarzyństwa, a raczej gdzieś na skali rozwoju odmierzającej dystans między cywilizacją a barbarzyństwem.²⁴

Tymczasem Wielka Brytania – uznana za najbardziej zaawansowane cywilizacyjnie państwo – stała się punktem odniesienia dla polskich reformatorów jeszcze w okresie Oświecenia, kiedy pierwsza fala anglomanii ogarnęła arystokratyczne rodziny²⁵, a w ciągu XIX wieku przekonanie, że Wielką Brytanię (a właściwie Anglię) należy traktować jako model do naśladowania, upowszechniło się w całym polskim społeczeństwie. Nie dotyczyło ono jednak teatru.

Ani Lach-Szyrma, ani Sienkiewicz – choć zachwycają się Shakespearzem i Keanem – nie poświęcają uwagi współczesnym angielskim dramatopisarzom czy innym gatunkom teatralnym, cieszącym się w Londynie wielkim wzięciem. Nawet jeśli Lach-Szyrma wzmiankuje, że w brytyjskiej stolicy są liczne pomniejsze teatry, gdzie „dają melodramy, pantomimy, balety, tańczenie na linach, sztuki konne. Na jednym dają nawet widowiska wodne na kształt rzymskich naumachii”²⁶,

²³ G. Burnett, *Obraz obecnego stanu Polski*, przekł. M. Urbański, wstęp S. Górzyński, Warszawa 2008, s. 52–53.

²⁴ L. Wolff, *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford 1994, s. 13. Przekł. cytatów, jeśli nie podano inaczej – A. Ł.

²⁵ Zob. np. Z. Gołębiowska, *W kręgu Czartoryskich. Wpływy angielskie w Puławach na przełomie XVIII i XIX wieku*, Lublin 2000.

²⁶ K. Lach-Szyrma, op. cit., s. 427.

to czytelnicy nie dowiedzą się już od niego, czym się wyróżniała angielska melodrama lub pantomima, a tym bardziej, jak wyglądały owe intrygujące „widowiska wodne” (w literaturze anglosaskiej funkcjonujące zwykle pod nazwą *nautical melodrama*, czyli morskich melodramatów). Nic poza Shakespearzem nie wydawało się godne opisu, bo też obaj podróżnicy najwyraźniej podzielali powszechną wśród Polaków opinię o upadku brytyjskiego dramatu.²⁷ Londyn – w przeciwieństwie do Wiednia, Berlina, Rzymu, Mediolanu, a nade wszystko Paryża, skąd w imponującym tempie ściągano farsy i komedie – nie znajdował się w kręgu zainteresowań warszawskiego środowiska teatralnego w zakresie poszukiwania wzorów i inspiracji dla przedstawień o charakterze rozrywkowym. A choć w teatrach warszawskich nie brakowało cudzoziemców (przypomnijmy Antoniego Sacchettiiego czy Maurice’a Piona), próżno byłoby szukać wśród nich Anglików. Niewątpliwie fakt, że teatralna Warszawa nie posiadała bezpośrednich kontaktów z teatralnym Londynem, musiał przyczynić się do znikomego zainteresowania londyńską sceną, zwłaszcza popularną.

REPERTUAR TEATRÓW WARSZAWSKICH

Od roku 1765, kiedy powstał teatr publiczny w Polsce, do końca XIX wieku warszawska publiczność mogła obejrzeć po polsku w sumie 15 dramatów Shakespeare’a oraz zaledwie 25 sztuk pióra innych brytyjskich autorów, co oznacza 40 tytułów w ciągu ponad 130 lat. Dodać należy, że szacunki te są lekko zaokrąglone, ponieważ część tytułów, które w nich uwzględniłam, to nie tyle dzieła brytyjskie, co ich niemieckie bądź francuskie adaptacje. Ponadto, pewne formy teatralne, które charakteryzowały wiktoriańską scenę popularną, nigdy nie przeniknęły na warszawski grunt, jak burleska czy melodrama kryminalna (*crime melodrama*)²⁸, a nazwiska, które tę scenę kształtowały i wówczas, i obecnie brzmią dla nas obco. W Warszawie nie wystawiono ani jednego utworu Jamesa R. Planché, czołowego twórcy londyńskiej burleski, podobnie stało się w przypadku Edwarda Fitzballa, specjalisty od rozmaitych wariantów angielskiej melodramy (zwłaszcza wojskowej, morskiej, sensacyjnej i nadnaturalnej), Douglasa Williama Jerroda pisującego tzw. *temperance melodramas*, czyli melodramy umoralniające i poruszające kwestie społeczne, na przykład problem alkoholizmu, a nawet Diona Boucicaulta, który cieszył się wielką popularnością po obu stronach oceanu.

²⁷ „Doniesienia prasowe o upadku dramatu w Anglii nie skłaniały ani do przekładania, ani do wystawiania współczesnych sztuk angielskich” – pisze Wanda Krajewska o przyswajaniu literatury angielskiej w pierwszej połowie XIX w. W. Krajewska, *Angielsko-polskie związki literackie*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 2009, s. 24.

²⁸ Na temat melodramy kryminalnej w Londynie zob. R. Crone, *Violent Victorians: Popular Entertainment in nineteenth-century London*, Manchester–New York 2012.

Warszawskiej publiczności znana była oczywiście idea trawestowania tematów wzniosłych, literackiego wywracania świata na opak, innymi słowy „burleska” jako określony styl przedstawiania, jednak nie jako odrębny gatunek teatralny²⁹, który rozwijał się w Wielkiej Brytanii, a następnie w Stanach Zjednoczonych. Kolejny wymowny przykład to *minstrelsy*, gatunek amerykański, który bawił w XIX stuleciu tłumy londyńczyków. Kiedy Sewer po raz pierwszy oglądał tego typu widowisko (w wykonaniu grupy Mohawk Minstrels) w połowie lat siedemdziesiątych XIX wieku, jego angielski przyjaciel (który, notabene, „płakał ze śmiechu”) musiał mu wytłumaczyć, na co właściwie patrzą. Wyjaśnienie było też niezbędne dla polskich czytelników Sewera. Idea białych artystów udających, że są czarni, wyśmiewających i parodiujących „czarne” piosenki i tańce nieszczerzej spodobała się Sewerowi, chociaż odnotował ogromne rozbawienie zgromadzonej publiczności. Wyraził przekonanie o fatalnym guście teatralnym Anglików:

Synowie Albionu – pomyślałem – nie podbijecie wy świata sztuką i gustem, na tym polu nie zwyciężycie, chociażby dlatego, że za dużo u was Mohawk minstrelów.³⁰

W istocie aż do ostatniego dwudziestolecia XIX wieku i warszawskich adaptacji oper Williama S. Gilberta i Arthura Sullivana oraz komedii muzycznych tandemu Owen Hall i Sidney Jones, zresztą staroświecko zwanych przez polskich krytyków „operetami”, trudno podać przykłady warszawskich realizacji brytyjskiego teatru popularnego. Co ciekawe, sytuacja wyglądała niewiele lepiej w odniesieniu do repertuaru ambitnego – na afiszach gościł przede wszystkim Shakespeare i *Szkoła obmowy* Richarda Sheridana. Byron czekał na premierę do 1892 (*Manfred*), tak wielkie nazwiska jak Percy Bysshe Shelley nie pojawiły się w Warszawie ani razu, pomimo że w 1887 ukazał się zbiór jego dramatów w polskim tłumaczeniu. Jeśli chodzi o Oscara Wilde’a, to trafił na scenę warszawską raz, w roku 1890, a i to za sprawą występującej gościnnie trupy rosyjskiej. Z kolei Arthur W. Pinero, jedno z największych nazwisk w dramaturgii angielskiej końca XIX wieku, został wprowadzony do warszawskiego teatru dość szybko (w latach dziewięćdziesiątych), ale okazał się tu wielkim rozczarowaniem. Jedno z jego najpopularniejszych dzieł, *Druga pani Tanqueray*, zakończyło karierę w Teatrze Rozmaitości po sześciu przedstawieniach.

W tym świetle nie dziwi ogólny obraz warszawskich scen, który wyłania się z ilościowej analizy repertuaru. Tabela 1. przedstawia autorów najczęściej wystawianych w latach 1814–1890, choć zawarte w niej dane nieco upraszczają rzeczywistość – uporządkowano je bowiem według liczby sztuk napisanych przez tego samego autora i granych w teatrach warszawskich. Oznacza to, że na liście nie mogli się znaleźć dramatopisarze mało płodni czy okazjonalni, a także autorzy

²⁹ Więcej o burlesce anglosaskiej zob. A. Łuksza, *Burleska, czyli alternatywna historia emancypacji*, „Dialog” 2013 nr 6.

³⁰ Sewer [I. Maciejowski], *Dziela wybrane*, op. cit., s. 90.

dawniejsi, którzy pod względem liczby tytułów nie mogą konkurować z piszącymi w zawrotnym tempie literatami dziewiętnastowiecznymi. Co więcej, tabela przesłania tendencje, które pojawiają się pod koniec XIX wieku w twórczości debiutantów. Zasadniczo jednak oddaje ducha epoki, kiedy na polu dramatycznym popularność szła w parze z „produkcyjnością”, co potwierdzają przypadki takich twórców, jak August Kotzebue, James R. Planché czy Eugène Scribe.

Sezony	Autor	Pochodzenie	Liczba tytułów	Gatunki
1814–1831	Kotzebue	Prusy	57	komedie, dramy
	Scribe	Francja	44	komedie, opery, opery komiczne
	Melésville	Francja	18	komedie, melodramy, opery komiczne
	Molière	Francja	16	komedie
	Sewrin	Francja	15	komedie, opery komiczne
1832–1862	Scribe	Francja	95	komedie, opery, opery komiczne
	Melésville	Francja	38	komedie, melodramy, opery komiczne
	Korzeniowski	Polska	32	komedie, tragedie
	Bayard	Francja	30	komedie, opery komiczne
	Kotzebue	Prusy	26	komedie, dramy
1863–1890	Labiche	Francja	34	komedie, wodewile, farsy
	Scribe	Francja	32	komedie, opery
	Halèvy	Francja	25	opery, opery komiczne (we współpracy z Meilhakiem)
	Meilhac	Francja	23	opery, opery komiczne (we współpracy z Halèwym)
	Sardou	Francja	22	komedie, romanse historyczne
	Fredro	Polska	22	komedie

Tabela 1. Autorzy na scenie warszawskiej według liczby wystawionych tytułów, 1814–1890.

Uderza absolutna dominacja francuskiej komedii i opery komicznej, a w szczególności przytłaczająca przewaga twórczości Scribe’a (chodzi zarówno o teksty dramatyczne, jak i libretta), który w Warszawie – inaczej niż w Krakowie – spotykał się z wielką przychylnością publiczności przez niemal cały wiek XIX. W latach 1814–1831 Teatr Narodowy wystawił 44 teksty Scribe’a, w kolejnych dekadach (1832–1862) na scenach teatrów warszawskich zagościło 95 utworów tego autora, bijąc wszelkie rekordy. Jeszcze po powstaniu styczniowym Scribe należał do najchętniej wystawianych twórców, zajmując z liczbą 32 dzieł drugie miejsce po Eugène Labiche’u.

Jak w całej Europie, włączając Wielką Brytanię, Iwiał część repertuaru wypełniały dramy Kotzebuego (czy teŝ melodramy). Przed wybuchem powstania listopadowego Teatr Narodowy z sukcesem sięgał po Shakespeare’a, wystawił teŝ kilka innych angielskich tytułów (międy innymi tragedię heroiczną Johna Banksa *Hrabia Essex, feldmarszałek angielski*, prawdopodobnie na podstawie niemieckiej przeróbki). W okresie „nocy paskiewiczowskiej”, wraz z zakazem grywania sztuk Szekspirowskich, brytyjska dramaturgia zniknęła z warszawskich afiszów. W latach 1832–1862 tylko jeden brytyjski tytuł zagościł w Warszawie – była to komedia *Ofiary* Toma Taylora w tłumaczeniu Aleksandra Przeddzieckiego, wystawiona w 1858. I chociaŝ od przyjazdu Modrzejewskiej do Warszawy Shakespeare powrócił do repertuaru, inni brytyjscy dramatopisarze zaczęli się w nim pojawiać dopiero ok. 1890, na przykład wspomniani juŝ Pintero czy Hall i Jones. W tym okresie repertuar warszawski ulegał znacznym przeobrażeniom.³¹ Dotychczasowe „pewniaki” – twórczość Sardou, Scribe’a czy Dumasa, francuskie operetki (zwłaszcza duetu Meilhac i Halévy) i polska komedia (Fredrowie – ojciec i syn, Bałucki) – trzymały się mocno, ale zdarzały się teŝ przykłady nowej, modernistycznej dramaturgii, jak utwory „niemieckiego Ibsena”, Hermanna Sudermanna, oraz z gruntu nowoczesne, międzynarodowe „hity” muzyczne, jak *Gejsza* Halla i Jonesa.

Sezon	Autor	Tytuł	Pochodzenie	Liczba przedstawień	Gatunek
1869/1870	Meilhac i Halévy/ Offenbach	<i>Piękna Helena</i>	Francja	38	operetka
	Taglioni	<i>Flick i Flock</i>	Polska/Francja	26	balet
	Fournier	<i>Partia pikiety</i>	Francja	18	komedia
	Clairville i Thiboust	<i>Czula struna</i>	Francja	17	komedia śpiewana
	Bałucki	<i>Radcy pana radcy</i>	Polska	17	komedia
	Shakespeare	<i>Romeo i Julia</i>	Anglia	15	tragedia
1899/1900	Feydeau	<i>Mąż pod kluczem</i>	Francja	40	krotochwila
	Hall/Jones	<i>Niewolnik grecki</i>	Anglia	39	komedia muzyczna
	Ordonneau/ Audran	<i>Lalka</i>	Francja	38	operetka
	Berton i Simone	<i>Zaza</i>	Francja	32	dramat
	Lindau i Krenn/ Ziehrer	<i>Piękny Rigo</i>	Austria	31	operetka

Tabela 2. Tytuły na scenie warszawskiej według liczby przedstawień w wybranych sezonach.

³¹ Zob. M. O. Bieńka, *Od zenitu do zmięrchu. Teatr warszawski 1880–1919*, Warszawa 2015.

Aby nieco barwniej odmalować warszawską scenę, przyjrzymy się teraz wybranym sezonom z bliska (tabela 2). W sezonie 1899/1900 trzy z pięciu najczęściej grywanych tytułów, *Niewolnik grecki*, *Lalka* oraz *Piękny Rigo*, reprezentowały „lekkie” gatunki muzyczne. Każdy z nich trafił jednak do Warszawy z innej europejskiej metropolii, odpowiednio z Londynu, Paryża i Wiednia. Owo „rozmnożenie” źródeł wzorców teatralnej rozrywki świadczy o wyłonieniu się na przełomie wieków „wspólnej kultury metropolitalnej”³² (wspólnej, czyli transnarodowej), której najbardziej połyksliwym, witalnym i ruchliwym symbolem stały się właśnie komedie muzyczne i zmodernizowane operetki bez trudu przekraczające granice narodów, państw, imperiów i kontynentów.

Len Platt zauważa jednak, że

jedną z głównych sprzeczności teatru muzycznego tego czasu było to, że pomimo swojego kosmopolitycznego statusu, z zasady podlegał on tłumaczeniu na lokalne wyobrażenia.³³

Scena warszawska, choć miała charakter peryferyjny, najwyraźniej również w tej kulturze uczestniczyła, nawet jeśli głównie jako naśladowczyni, a nie współtwórczyni, i tym samym zapewniała nowoczesną rozrywkę zróżnicowanej miejskiej publiczności. Albowiem Warszawa – pomimo wybitnie niekorzystnej sytuacji politycznej – pod koniec lat sześćdziesiątych XIX wieku zaczęła się intensywnie rozwijać, co prowadziło do przeobrażania się struktur społecznych³⁴ oraz kształtowania się nowoczesnej kultury miejskiej i stylu życia. Podczas gdy po upadku powstania styczniowego ludność stolicy nie przekraczała 270 tysięcy mieszkańców, tuż przed wybuchem pierwszej wojny światowej sięgała 900 tysięcy. Dynamika rozwoju była nadzwyczajna: od 1880 do 1910 populacja Warszawy zwiększyła się o 160%. Dla porównania ludność Paryża wzrosła o 28%, Londynu o 63%, a Berlina o 85%.³⁵

Zarazem jednak, chociaż Warszawa zajmowała w carskim imperium trzecie co do wielkości miejsce (po Moskwie i St. Petersburgu), należała do zupełnie innej ligi niż największe metropolie Europy, zwłaszcza pod względem skali przemysłu teatralnego. Pod koniec XIX wieku Londyn zamieszkiwało 6 milionów ludzi, każdej nocy miasto mogło zapewnić rozrywkę dla pół miliona osób, z czego 300 tysięcy pomieściłoby się na widowniach teatrów i music-halli.³⁶ Tymczasem dla Warszawy liczbę tę można by ostrożnie szacować na 6 do 8 tysięcy, a największy warszawski teatr, Teatr Wielki, mógł pomieścić niewiele ponad tysiąc widzów.

³² L. Platt, *Berlin/London: London/Berlin – an outline of cultural transfer 1890–1914*, [w:] *Popular Musical Theatre...*, op. cit., s. 35.

³³ Ibidem, s. 36.

³⁴ Zob. E. Kaczyńska, *Pejzaż miejski z zaściankiem w tle*, Warszawa 1999.

³⁵ M. Gawin, *Przemiany cywilizacyjne na ziemiach polskich w XIX wieku*, [w:] *Historie Polski w XIX wieku*, t. 1, *Kominy, ludzie i obłoki: modernizacja i kultura*, red. A. Nowak, Warszawa 2012, s. 188, 259.

³⁶ Zob.: M. R. Booth, *Theatre in the Victorian Age*, Cambridge 1991, s. 11; L. Platt, op. cit., s. 4.

W okresie 1880–1900 produkowane na West Endzie komedie muzyczne „cieszyły się wielką popularnością na kontynencie i wszędzie indziej”³⁷, pisze Marion Linhardt, a angielskie zespoły regularnie odwiedzały europejskie metropolie. W tym czasie „angielska operetka”, która była właściwie nowym gatunkiem teatru muzycznego, stała się tak wpływowa jak produkcje paryskie czy wiedeńskie. Przykładowo, berlińska scena importowała z Londynu: *A Gaiety Girl*, *Niewolnika greckiego*, *A Runaway Girl*, *San Toy*, czyli *Gwiazdę cesarską*, *A Chinese Honeymoon* oraz *The Silver Slipper*.³⁸ Warszawa była pod tym względem znacznie bardziej powściągliwa. Poza *Niewolnikiem greckim*, który spotkał się z dość umiarkowanym przyjęciem, mimo że premiera miała miejsce 29 kwietnia 1900 na otwarcie Teatru Nowości, pomyślanego jako siedziba lekkiej muzy – pokazano tu jedynie inscenizację innego spektakularnego „hиту” Halla i Jonesa, komedię muzyczną *Gejsza. Historia herbaciarni japońskiej* z Wiktoria Kawecką w roli Miży (prem. 1 VI 1898).

Co znaczące, z wachlarza komedii muzycznych, które często ukazywały wyidealizowaną metropolię końca wieku i dziewczynę *glamour* jako wytwór, a zarazem legitymizację optymistycznego projektu nowoczesności, na polskie sceny jako pierwszy dostał się tytuł, który choć nie porzuca tematu konfrontacji tradycji z nowoczesnością, to jednak rozgrywa się w scenerii egzotycznej, a zatem w polskim kontekście – inaczej niż w brytyjskim – w jakimś stopniu nienowoczesnej. Podobnie jest z *Niewolnikiem greckim*, osadzonym w starożytnym Rzymie. Oba importowane tytuły rozgrywały się zatem w egzotycznym lub antycznym świecie, podczas gdy istotnym rysem komedii muzycznej – w Anglii od razu rozpoznanej jako gatunek z gruntu nowy, odrębny i różny od operetki³⁹ – był zwrot ku tematowi i sceneriom nowoczesnym, ujmowanym z perspektywy mieszczaństwa i drobno-mieszczaństwa, co pokazują takie tytuły, jak *A Gaiety Girl*, *In Town* bądź *The Arcadians*, które nigdy nie trafiły na polskie sceny. Zresztą warszawska krytyka trzymała się uparcie terminu „operetka”, „opereta” bez względu na to, że twórcy gatunku konsekwentnie posługiwali się na egzemplarzach i drukach pojęciem „musical comedy”. Być może nad Wisłą nie dostrzegano nowatorstwa i hybrydyczności tego gatunku, a sama problematyka realiów nowoczesnej metropolii w wersji angielskiej nie budziła zainteresowania.

Ponadto obie sztuki zagościły w Warszawie dopiero po dwóch latach od londyńskich prapremier w Daly’s Theatre, co pokazuje, że oczy tutejszego śró-

³⁷ M. Linhardt, *Local contexts and genre construction in early continental musical theatre*, [w:] *Popular Musical Theatre...*, op. cit., s. 45.

³⁸ L. Platt, op. cit. s. 26–27.

³⁹ O różnicach formalnych i ideologicznych między komedią muzyczną a starszymi, podobnymi gatunkami, jak operetka, zob. L. Platt, op. cit., s. 1–25. Nieco odmienne stanowisko zajmuje w tej sprawie specjalistka od gatunków „kontynentalnych”, w tym wiedeńskiej operetki, Marion Linhardt, która podkreśla, że na kontynencie terminy „operetka”, „opereta” były w powszechnym użyciu również w odniesieniu do utworów angielskich; M. Linhardt, op. cit., s. 47.

dowiska teatralnego zwrócone były raczej w kierunku Paryża i Wiednia, a nie Londynu, i nowości znad Tamizy docierały nad Wisłę nieśpiesznie. Warszawskie przedstawienie *Gejszy* cieszyło się nadzwyczajną popularnością: w ciągu pierwszego sezonu grano je dla zapełnionej sali przez 62 wieczory, a do końca sezonu 1900/01 w sumie odbyło się 129 spektakli. *Niewolnik grecki* nie powtórzył sukcesu *Gejszy*: w sezonie premierowym gościł na afiszach 38 razy, a w kolejnym zaledwie trzykrotnie.

Historia *Mimozoy* nie wzbudziła jednak takiego entuzjazmu u krytyki, jak u publiczności. Prasa ogłosiła „operetkową” bombę Halla i Jonesa za winną dwóch grzechów teatralnych, które uznawano również za reprezentatywne dla kultury brytyjskiej w ogólności: rozwlekłości i niestosowności. Antoni Sygietyński drwił w „Kurierze Warszawskim”:

Sceny wloką się niemilosiernie długo, jak w powieści angielskiej, gdzie autor musi naprzód wygadać się za siebie, a następnie dopiero mówić za swojego bohatera, który zresztą nie miał nic ważnego do powiedzenia.⁴⁰

Anonimowy recenzent „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego” docenił wystawę i grę aktorską, zwłaszcza wysiłek związany z grą „japońską”:

Oczywiście ciężka scenicznie i nużąca scenicznie gra „japońska” dowodzi nie tylko uzdolnienia naszej rzeszy operetkowej, ale i – wytrwałości.⁴¹

Owa gra „japońska”, którą dziś moglibyśmy określić anglosaskim terminem *yellowface*, polegała zapewne na odtwarzaniu stereotypowych wyobrażeń o Japończykach przy pomocy ciała – ruchu, gestów, mimiki. Zarazem jednak wiarygodność reprezentacji uznawano jedynie w odniesieniu do gry aktorskiej, natomiast obraz szesnastowiecznej Japonii przedstawiony w *Gejszy* traktowano jako owoc wyobraźni twórców, a nie wierny portret obyczajowości tego kraju. Krytykom brakowało zresztą kompetencji, by takowy rozpoznać. Dekadę wcześniej, w 1887, z równą aprobatą powitano wysiłki aktorów w spektaklu *Mikado*. Oto jak „Gazeta Polska” zachęcała do obejrzenia przedstawienia:

Droga do Japonii daleka i uciążliwa, morska podróż nudzi. Kto się znudzenia lęka, a miałby ochotę widzieć żywego, choć udanego Japończyka, tego zapraszamy do Nowego Teatru.

I zwracała uwagę na Rufina Morozowicza w brawurowej roli Ko-Ko:

pozy, jakie przybierał, przypominały najprawdziwszych Japończyków, widywanych na wachlarzach.⁴²

Można zresztą zaryzykować tezę, że gdyby nie oszałamiający sukces światowy opery *Mikado*, pierwszej, która przełamywała czarodziejską konwencję, charakterystyczną dla wcześniejszych dzieł Gilberta i Sullivana, ale wciąż rozgrywała się

⁴⁰ A. Sygietyński, *Gejsza*, „Kurier Warszawski” 1898, 2 VI, s. 6.

⁴¹ *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1898, 4–11 VI, s. 269–270.

⁴² R. I., *Z teatru. Coś japońskiego*, „Gazeta Polska” 1887, 6 IX, s. 2.

„gdzieś indziej”, być może w ogóle polscy widzowie nie zetknęliby się w końcu XIX wieku z brytyjskim teatrem muzycznym. *Mikada* nie sposób było zignorować, wprowadzał nową scenerię i genialnie wyzyskiwał ówczesną fascynację dalekim orientem – a do tego, co logistycznie istotne, londyński zespół dawał występy w Pradze, gdzie udał się Rufin Morozowicz, by skrupulatnie skopiować oprawę i choreografię (zwłaszcza słynne ewolucje z wachlarzami), a następnie odtworzyć je na scenie warszawskiej. Stąd też *Mikada* promowano pod hasłem wierności londyńskiemu pierwowzorowi. Kopia okazała się na tyle udana, że po premierze Jan Kleczyński, tłumacz libretta, mógł z pełnym przekonaniem napisać:

ci, co widzieli *Mikada* za granicą, nie widzą wcale różnicy, a jeśli widzą, to na korzyść... sceny naszej.⁴³

Publiczność, jak się wydaje, oczekiwała tej premiery w wielkim podnieceniu. Światowy sukces *Mikada* intrygował, ale też wzbudzał niedowierzanie wśród sceptycznie nastawionych do angielskiego teatru Polaków. Warszawski *Mikado* miał rozstrzygnąć, jak pisała „Gazeta Polska”, „czy to, co zachwyca Anglików, ma się podobać Polakom”, a konkluzja brzmiała: „I trzeba przyznać Anglii górę”.⁴⁴ W premierowym sezonie 1887/88 *Mikado* doczekał się ponad 60 przedstawień, co jak na warszawskie realia stanowiło rekordowy wynik.

Frekwencyjny sukces *Mikada* nie pociągnął jednak za sobą mody na angielską rozrywkę sceniczną w Warszawie – czyżby tradycyjna niechęć polskiego środowiska teatralnego okazała się zbyt silna? Czy może warszawskie powodzenie tej operetki w żaden sposób nie wiązało się z krajem jej pochodzenia? Z obfitego dorobku Gilberta i Sullivana w Warszawie poza *Mikadem* wystawiono jedynie *Gondolierów*, w Teatrze Małym w 1891. W moim przekonaniu fakt, że dekadę później Warszawa mogła zobaczyć *Gejszę*, zawdzięczamy właśnie fenomenowi popularności *Mikada*. To raczej moda na Orient, na „japońszczyznę”, a nie zainteresowanie nową formą muzyczną, która podejmowała tematykę nowoczesności, co charakteryzowało poprzedzające *Gejszę* w Londynie komedie muzyczne, doprowadziła do warszawskiej, a wkrótce i lwowskiej premiery. W gruncie rzeczy dwie opery Gilberta i Sullivana i dwie komedie muzyczne na scenie warszawskiej w znikomym stopniu oddają ekspansywność i znaczenie londyńskiego teatru muzycznego w tamtym okresie. Sezon 1899/1900, kiedy wciąż grano *Gejszę*, a na afisze wszedł *Niewolnik grecki*, to szczytowy moment popularności londyńskich wpływów w Teatrach Warszawskich, które przy tym pozostały zupełnie obojętne na tak istotną dla brytyjskiej stolicy tematykę miejskiej nowoczesności. Inna sprawa, że problematyka ta znacznie częściej gościła w Warszawie w teatrzykach ogródkowych, niż na scenach rządowych.

⁴³ J. Kleczyński, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1887, 10 IX, s. 432.

⁴⁴ R. I., op. cit., s. 3.

REPERTUAR TEATRÓW OGRÓDKOWYCH

Może zatem w ogródkach, a nie na deskach Teatrów Warszawskich należy szukać śladów inspiracji londyńskim teatrem popularnym, może tu zamiast francuskich operetek grywano angielskie burlleski, a niemieckie melodramy przeplatały się twórczością brytyjskich mistrzów gatunku? Bynajmniej. Teatryki ogródkowe, choć zdominowane przez repertuar popularny, zwłaszcza w początkowych latach swojego istnienia, pozostały jeszcze bardziej odporne na angielski czar niż Teatry Rządowe. W latach siedemdziesiątych XIX wieku ogródki wabiły widzów głównie sztukami francuskimi i polskimi, przeważnie o charakterze muzycznym lub zawierającymi muzyczne wstawki. Przykładowo, latem 1876 swoją wyjątkową pozycję w warszawskim repertuarze popularnym potwierdził Jacques Offenbach – jego operetki *Piękna Helena* oraz *Życie paryskie* to jedyne tytuły, po które sięgnęły aż trzy (Alhambra, Alkazar i Eldorado) z czterech działających wówczas w Warszawie ogródków.

Największą liczbę przedstawień (37) osiągnęła dokonana przez Adolphe'a d'Ennery'ego adaptacja powieści Jules'a Verne'a *Podróż naokoło ziemi w 80 dniach*. Wystawiały ją Tivoli i Alkazar. Natomiast największy sukces odniosła polska komedia Władysława Anczyca *Emigracja chłopska* (24 przedstawienia z rządu), która kontynuowała dobrą passę dyrektorów Tivoli, wchodząc na afisz tuż po znakomicie przyjętym przez publiczność wodewilu Feliksa Szobera *Podróż po Warszawie* (zob. tabela 3). Trudno wskazać jakiegokolwiek wpływu angielskie w tym sezonie poza bliżej nieznaną próbą wystawienia *Otella* w Alkazarze oraz „nieprzyzwoitym” kankanem wykonywanym przez podobno „angielskie tancerki”, choć w ich „angielskość” mocno powątpiewano. Ponadto Eldorado kilka razy zagrało sztukę *Podróż na księżyc, czyli walka z żywiołami*, reklamując ją jako przeróbkę jakiejś angielskiej sztuki (tytułu nie podano); zapewne była to jednak wersja mniej znanej operetki Offenbacha *Podróż na księżyc*.

Sezon	Autor	Tytuł	Pochodzenie	Liczba przedstawień	Gatunek
1876	d'Ennery wg Verne'a	<i>Podróż naokoło ziemi w 80 dniach</i>	Francja	37	komedia
	Anczyc	<i>Emigracja chłopska</i>	Polska	29	komedia
	Kudlicz/Kurpiński	<i>Wesele w Ojcowie</i>	Polska	15	obrazek ludowy
	Meilhac i Halévy / Offenbach	<i>Piękna Helena</i>	Francja	13	operetka
	Costa/Suppé	<i>Lekka kawaleria</i>	Austria	13	operetka

1898	Leon i Waldberg/ Heuberger	<i>Bal w operze</i>	Austria	36	operetka
	Zapolska	<i>Małka Szwarcenkopf</i>	Polska	33	sztuka ze śpiewami i tańcami
	Zapolska	<i>Jojne Firulkes</i>	Polska	30	jw.
	Buchbinder/ Weinzerl	<i>Żonaty kawaler</i>	Austria	27	wodewil
	Juin i Hopp/Suppé	<i>Szatan na ziemi</i>	Austria	26	operetka fantastyczna

Tabela 3. Utwory w repertuarze warszawskich teatrów ogródkowych według liczby przedstawień w wybranym sezonie.

W kolejnych latach działalności ogródków sytuacja angielskiego repertuaru nie uległa zmianie. Latem 1887, kiedy trwały intensywne prace nad premierą *Mikada*, w teatrzykach ogródkowych nie odnajdujemy żadnych przejawów zainteresowania londyńską sceną. Najpopularniejsze premiery sezonu to: *Tajemnice Warszawy* Pawła Kościńskiego (obrazy sceniczne z kupletami), *Błazen nadworny*, austriacka operetka Adolfa Müllera, oraz komedia *Państwo Wackowie* Zygmunta Przybylskiego.⁴⁵ Taka konstelacja pokazuje wzrost znaczenia polskiej dramaturgii, w szczególności sztuk osadzonych w lokalnym, miejskim lub swojskim – ludowym kontekście, kosztem słabnącej pozycji autorów francuskich. Chodzi zresztą nie tylko o francuskie komedie, farsy, wodewile, ale też operetki, które stopniowo ustępują niemieckiemu i austriackiemu teatrowi muzycznemu. W latach dziewięćdziesiątych XIX wieku polskie tytuły stanowiły już 46% wystawionych w teatrzykach sztuk, a austriacka operetka zdobyła pozycję dominującą. Twórczość angielska na sceny ogródkowe nie wkroczyła pomimo światowej kariery komedii muzycznej i rozrastającego się imperium teatralnego jej czołowego producenta, George’a Edwardesa. Podobno w maju 1898 w Eldorado gościły ponownie angielskie tancerki, tym razem niejaki Sisters Mascottes. Chociaż w tym sezonie warszawiaci tłumnie chadzali na *Gejszę*, jedyne ślady angielskiej kultury teatralnej w ogródkach z tego czasu to dwie opery niemieckojęzyczne oparte na dziełach angielskich: *Wesołe kumoszki z Windsoru* z librettem Hermanna Mosenthala na podstawie komedii Shakespeare’a oraz *Diablik małżeński*, do którego libretto napisał Alfred Maria Willner, adaptując powieść Dickensa *Świerszcz za kominem*.

Teatrzyki ogródkowe, pomimo wyraźnie popularnego profilu, nie wykazywały żadnego zainteresowania londyńską sceną popularną, chociaż w tym cza-

⁴⁵ Tabela 3 nie uwzględnia sezonu 1887, gdyż dane pozyskane z prasy („Kurier Warszawski”, „Kurier Poranny”, „Gazeta Warszawska”), która jest właściwie jedynym źródłem wiedzy o ogródkowych repertuarach, okazały się zbyt fragmentaryczne.

sie Londyn stanowił węzłowe ogniwo metropolitalnej kultury teatralnej. Konstatacja ta jest o tyle zaskakująca, że ogródki uchodziły za przybytki znacznie bardziej otwarte na nowości i eksperymenty niż odporne na jakiegokolwiek zmiany, nieco skostniałe Teatry Warszawskie, które nie nadążały za nowymi tendencjami epoki. Historia inscenizacji *Balu w operze* doskonale oddaje tę dynamikę relacji pomiędzy sceną rządową a prywatnymi inicjatywami teatralnymi w Warszawie. Premiera tego operetkowego przeboju, skomponowanego przez Richarda Heubergera, miała miejsce w Wiedniu w styczniu 1898. Warszawska prapremiera odbyła się zaledwie pięć miesięcy później, ale nie w Teatrze Nowym. Wystawił ją zespół lwowskiej operetki, występujący gościnnie w Warszawie od połowy maja do połowy września w wynajmowanym budynku cyrkowym przy Ordynackiej. *Bal w operze* był zresztą największym przebojem sezonu wakacyjnego – grano go niemal 40 razy, w tym po premierze 20 wieczorów z rzędu. Zastanawia zatem fakt, że zespoły ściągające do Warszawy na wakacje tak sprawnie i ochoczo wystawiały nowe tytuły austriackie, francuskie czy niemieckie, udostępniały też scenę nieznanym polskim autorom (w ten sposób zresztą stymulując rozwój rodzimej dramaturgii), a pozostawały zupełnie obojętne na rosnącą popularność angielskiej rozrywki w głównych europejskich i amerykańskich miastach.

HISTORIA NIEOBECNOŚCI

Brak transferu kulturowego pomiędzy londyńską a warszawską sceną popularną stanowi niebagatelną zagadkę historyczną, zwłaszcza jeśli uwzględnimy pozytywny obraz brytyjskiego społeczeństwa, systemu politycznego i rozwoju cywilizacyjnego, który ukształtował się na ziemiach polskich w XIX wieku. Ważne ośrodki „anglomani” istniały już w dobie Oświecenia, a następnie w epoce romantycznej, jednak, jak podkreśla Maria Łukowska, dopiero w latach siedemdziesiątych XIX wieku „elitarny mit [Wielkiej Brytanii] stał się egalitarnym wyobrażeniem społecznym traktowanym jako punkt odniesienia w dążącej do uzyskania niepodległości ojczyźnie”.⁴⁶ Kluczowymi aspektami opisywanego przez Łukowską „mitu” były liberalizm i pragmatyzm we wszystkich aspektach życia społecznego, a także osiągnięcia naukowe i gospodarcze. Zapewne dla wielu mieszkańców Warszawy w początkach XIX wieku Wielka Brytania była krajem dalekim i tajemniczym, paradoksalnie – „egzotycznym”, ale wskutek głębokich przemian politycznych, społecznych i kulturowych, które zachodziły w burzliwym stuleciu, nie wspominając o dwóch wielkich falach emigracji polskiej do Wielkiej Brytanii, przed końcem wieku brytyjska, a w szczególności angielska kultura przeniknęła w rozmaite obszary warszawskiej codzienności.

⁴⁶ M. Łukowska, op. cit., s. 356.

Najbardziej spektakularnymi znakami tej kulturowej infiltracji były oczywiście wyścigi konne i angielski styl życia, ale przejawiała się ona też w sposób mniej widowiskowy, a różnorodny: regularne korespondencje z Londynu w warszawskiej prasie, popularność prozy Dickensa (niemal wszystkie jego powieści doczekały się polskich tłumaczeń przed rokiem 1900), wpływ brytyjskich nauk humanistycznych i społecznych na myśl pozytywistyczną, a nawet fragmenty anonimowych powieści sensacyjnych w gazetach codziennych. Dlaczego więc londyński repertuar popularny nie przebił się na warszawskie sceny?

Niewątpliwie fakt, że Warszawa znajdowała się poza strefą bezpośrednich wpływów Imperium Brytyjskiego, a pozostawała w obrębie innego imperium – carskiej Rosji, mógł mieć znaczenie, ale nie wyjaśnia tej zagadki. Wiele bowiem wskazuje na to, że geopolityczne położenie Warszawy nie miało decydującego wpływu na kształt repertuaru, czy też raczej ów wpływ był nieoczywisty, nawet paradoksalny. Podległość Rosji skutkowała bowiem bojkotem rosyjskiej dramaturgii, a nie jej wzmożonym oddziaływaniem na warszawskie środowisko teatralne. Chociaż zależność od rosyjskiego imperium determinowała polityczne, administracyjne czy wreszcie finansowe uwarunkowania działalności Teatrów Warszawskich, nie przekładała się ona na zależność artystyczną czy estetyczną – inspiracji szukano gdzie indziej niż w Petersburgu czy Moskwie. Dystans między Warszawą a Londynem nie stanowił przeszkody, by ówczesna kultura angielska oddziaływała na kulturę polską – a jednak wpływ ten nie sięgał popularnego dramatu i teatru.

Innym wytłumaczeniem mógłby być „argument jakościowy”: polscy dziennikarze i artyści trafnie diagnozowali upadek angielskiej praktyki teatralnej w dobie wiktoriańskiej i faktycznie londyńska scena nie miała warszawskiej nic do zaoferowania. Argument ten nie ma jednak większego sensu, gdy mowa o sztuce popularnej, szczególnie gdy skonfrontujemy go z pozostawiającą wiele do życzenia „jakością” niezliczonych francuskich czy niemieckich sztuk, które doczekały się warszawskiej inscenizacji. Ku utrapieniu krytyków dziewiętnastowieczna publiczność lubiła repertuar popularny – nie wzięła się on wyłącznie z ograniczeń cenzuralnych – i szukała w teatrze rozrywki, niekoniecznie najwyższej rangi. Może zatem warto jeszcze zapytać, jak to możliwe, że głęboko zakorzenione przekonanie, iż nie warto śledzić i naśladować londyńskiej sceny nie zniknęło, bądź choćby nie osłabło w ciągu XIX wieku, pomimo oszałamiającego wzrostu znaczenia Wielkiej Brytanii?

Na początku XIX stulecia dramaturgia angielska uchodziła za „barbarzyńską” – dynamicznie postępujący rozwój cywilizacyjny Anglii nie miał znaczenia, ponieważ ton w zakresie sztuki nadawał Paryż, a angielska twórczość dramatyczna i praktyka teatralna nie spełniały francuskich wymogów i konwencji, podążając odrębną ścieżką. Co ciekawe, z biegiem czasu opinia ta nie uległa wcale radykalnej zmianie (z wyjątkiem dzieł i aktorów szekspirowskich), lecz same pojęcia „barba-

rzyński” czy „wulgarny”⁴⁷ ewoluowały. W mniejszym zakresie odnosiły się już do konstrukcji sztuki czy gry aktorskiej, a w większym do inscenizacji i jej wpływu na walory intelektualne dzieła teatralnego. Londyn mógł się wówczas pochwalić najpiękniejszymi i najlepiej wyposażonymi budynkami teatralnymi na świecie, to tutaj powstawały imponujące scenografie, wyzyskujące nowoczesną maszynierię i niewiarygodne efekty sceniczne. A jednak londyński korespondent „Tygodnika Ilustrowanego” narzekał na „czczość sceny angielskiej”, przekonywał, że „na każdym kroku można stwierdzić nieudolne naśladownictwo, konwencjonalność i sztywność posuniętą do śmieszności”, lamentował, iż potomkowie Shakespeare’a „skarłowaciel”.⁴⁸ W końcu XIX wieku „wulgarność” angielskiego teatru była zatem pokłosiem jego nadmiernej komercjalizacji. Z polskiej perspektywy najbardziej cywilizowany naród świata był zarazem narodem teatralnych „barbarzyńców”. Kategorie, na których opierał się zachodni dyskurs „stwarzający” Europę Wschodnią (opisywany przez Wolffa), ulegały tu zaskakującym przekształceniom. Okazywało się, że o ile w niemal każdym innym aspekcie życia społecznego Wielka Brytania stanowiła model do naśladowania, o tyle jeśli chodzi o teatr – Londyn mógł pobierać lekcje od Warszawy. Z bogatej oferty teatralnej imperialnej stolicy korespondent „Tygodnika Ilustrowanego” doceniał jedynie Lyceum Theatre prowadzony przez Henry’ego Irvinga. Pochwały pod adresem jego czołowej aktorki, Ellen Terry, ukazują przyjęte przez niego hierarchie: „Jest to artystka, która nawet obok Sary Bernhardt i naszej Modrzejewskiej może budzić podziw”.⁴⁹

Londyńskie i warszawskie gusta teatralne zostały ukształtowane przez odmienne wydarzenia historyczne. Oba miasta miały różne struktury społeczne, przeobrażały się w innym tempie i w innych okolicznościach gospodarczo-politycznych. Być może te czynniki – niebezpośrednio powiązane ze światem teatru, lecz ów świat pod wieloma względami determinujące – przesądziły o nieprzystawalności londyńskiej i warszawskiej sceny popularnej. Jedynym dopuszczalnym transferem okazał się Shakespeare, ale przecież i jego dzieła przez dekady – do połowy XIX wieku – wystawiano na podstawie niemieckich i francuskich przeróbek. Jak jednak w takim razie wytłumaczyć tę warszawską pasję do wyścigów konnych i fascynację angielskim stylem życia, nie tylko modą, ale i sposobem bycia, które przez dziesięciolecia zapewniały obecność angielskich performansów na warszawskiej ulicy i w stołecznej kulturze codziennej? Żadne przedstawienie teatralne nie mogło się przecież równać z wszechogarniającym żywiołem tego największego warszawskiego widowiska – jarmarku – targowiska ludzi i zwierząt, jakim były wyścigi.

⁴⁷ Wulgarność czy niestosowność w jej wyjściowym znaczeniu należy sytuować w kontekście mieszanego stylów, języków, konwencji, która cechowała dramaturgię angielską, nie w odniesieniu do wątków erotycznych, bo pod tym względem w Anglii panowała większa prudencja – sztuki francuskie przerabiano tak, by aluzje seksualne i intrygi erotyczne nie raziły publiczności.

⁴⁸ *Kronika londyńska*, „Tygodnik Ilustrowany” 1885, 24–30 X, s. 270.

⁴⁹ Ibidem.

Wydaje się prawdopodobne, że niechęć, a może tylko obojętność wobec londyńskiego teatru popularnego wynikała z polskich tradycji teatralnych, głęboko osadzonych w lokalnych, francuskich oraz niemieckich wzorach kulturowych. W takim kontekście brytyjska rozrywka teatralna jawiła się jako swoiste kuriozum, a nie punkt odniesienia. Historia londyńskich wpływów na warszawską scenę popularną, w istocie historia braku i nieobecności, pokazuje, że takie przekonania, wzmacnianie przez codzienną praktykę i sieć kontaktów zawodowych, nie zmieniają się łatwo. Choć po roku 1918, w Polsce niepodległej, brytyjska dramaturgia współczesna (ale nie dzieła popularne) zawojowała warszawskie sceny, pustka w odniesieniu do repertuaru dziewiętnastowiecznego nigdy nie została zapełniona. Transfer kulturowy rzadko bowiem działa wstecz. W latach 1925–1939 Teatr Narodowy wystawił 23 sztuki, napisane przez 15 różnych brytyjskich (w tym irlandzkich) autorów. Liczby te dowodzą, że otworzył się wówczas nowy rozdział w polsko-brytyjskich relacjach kulturalnych, które cechowało wzajemne wzmożone zainteresowanie nie tylko w zakresie sztuki teatru. Czy jednak kiedykolwiek swoistość londyńskiej sceny popularnej stała się dla nas w pełni zrozumiała?