

TORT MARCELLO

Agata Łuksza



KULTURY FANOWSKIE
W TEATRZE XIX WIEKU

universitas



TORT
MARCELLO

Agata Łuksza

TORT MARCELLO

KULTURY FANOWSKIE
W TEATRZE XIX WIEKU

Kraków

Publikacja powstała w ramach projektu badawczego „Polska publiczność teatralna w XIX wieku – rewizje. Historia widzów teatralnych w perspektywie studiów fanowskich”, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki, nr 2017/26/D/HS2/00003

Wyniki badań zostały opublikowane w monografii: Agata Łuksza, *Polish Theatre Revisited: Theatre Fans in the Nineteenth Century*, University of Iowa Press, Iowa City 2023. Niniejsza książka, *Tort Marcello*, stanowi nieznacznie zmienioną polskojęzyczną wersję tej publikacji.

© Copyright by Agata Łuksza and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2023

ISBN 978-83-242-3973-3
e-ISBN 978-83-242-6735-4
TAiWPN UNIVERSITAS

Recenzje
prof. dr hab. Wiesław Godzic
prof. dr hab. Halina Waszkiel

Opracowanie redakcyjne
Barbara Cabata

Projekt okładki i stron tytułowych
Paweł Sepielak

Fotografia na okładce
Portret Heleny Marcello, 1890, Biblioteka Narodowa
za.polona.pl

Franusi i Stasiowi

Wstęp

TORT MARCELLO

Słodki początek

Przyrządzenie tortu Marcello wymaga kulinarnego kunsztu i czasu. Zaleca się wręcz podzielenie pracy nad tortem na dwa dni. Składa się on bowiem z kilku – zazwyczaj ośmiu – biszkoptowych warstw przełożonych intensywnie czekoladowym kremem Russel na bazie masła. Biszkopty warto nasączyć obficie likierem wiśniowym. W zależności od przepisu, na tort Marcello potrzeba nawet do pół kilograma czekolady, czyli aż pięć standardowych tabliczek. A przynajmniej taką formułę tort Marcello posiada dzisiaj. Choć jego nazwa pochodzi od dziewiętnastowiecznej aktorki Heleny Marcello, z domu Chraszczewskiej, po mężu Palińskiej, formuła ta nieodparcie przypomina tradycyjny przepis na tort czekoladowy autorstwa Lucyny Ćwierczakiewiczowej, wyprzedzający o lata błyskotliwą karierę Marcello w Warszawie.

Ćwierczakiewiczowa napisała najpoczytniejszą na ziemiach polskich książkę kucharską drugiej połowy XIX wieku, *365 obiadów za 5 złotych*. Podobno książka ta stała na półce w każdym polskim domu, „tuż obok modlitewnika”, ale była „bardziej zaczytana”¹. Nazywana „królową polskiej kuchni”², Ćwierczakiewiczowa stała się postacią legendarną już za życia. Była ekscentryczną miejscową celebrytką, warszawską *la femme terrible*, która nadawała ton życiu towarzyskiemu stolicy i słynęła z ostrego języka oraz przysadzistej sylwetki³. Ćwierczakiewiczowa nie stroniła od

¹ M. Sztokfisz, *Pani od obiadów. Lucyna Ćwierczakiewiczowa: historia życia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018, s. 11.

² Tamże, s. 9.

³ I. Mucha, *Kucharka niepospolita, czyli życie i twórczość Lucyny Ćwierczakiewiczowej*, w: *Historia zwyczajnych kobiet i zwyczajnych mężczyzn*, Państwowa Wyższa Szkoła Wschodnioeuropejska w Przemyśle, Przemyśl 2007, s. 7. Zob. też I. Wodzińska, *Lucyna Ćwierczakiewiczowa. Kobieta nie-*

autopromocji i zbiła fortunę na swoich publikacjach kulinarnych, przyćmiewając nawet największą gwiazdę literacką epoki – Henryka Sienkiewicza. Prowadziła salon w centrum Warszawy przy ulicy Królewskiej 3, gdzie podejmowała gości skomponowanymi przez siebie daniami.

Pół funta cukru ubić mocno z 12 żółtkami, wsypać pół funta mąki, lekko wymieszać i dodać pianę sztywną z owych 12 białek; (...) upiec osiem cienkich blacików (...) upieczone blaciki smarować następującym kremem: 20 łutów masła młodego wyborowego, 20 łutów cukru mialkiego (pudru), ćwierć funta tartej czekolady ubić razem, dodać ćwierć funta tartych, przesianych tureckich orzechów i wszystko dobrze wymieszać...⁴.

Nie udało mi się ustalić, kiedy tort Marcello przyrządzono po raz pierwszy i jak brzmiała „oryginalna” receptura. Jeśli wierzyć Wojciechowi Herbaczyńskiemu, sto lat temu, w Warszawie międzywojennej, tort Marcello mógł smakować zgoła inaczej niż sugerowałyby wskazówki Ćwierczakiewiczowej z połowy XIX wieku i dzisiejsze przepisy:

Na tort „Marcello”, z bitą śmietaną, wypiekano najpierw trzy delikatne blaciki, których fundament stanowiły żółtka utarte z cukrem bez mąki i dodatkiem kakao – do smaku. Ostudzone, przekładano równie delikatnym kremem z ubitej słodkiej śmietanki⁵.

Taki tort serwowano w kawiarni Ziemiańska, gdzie zbierała się elita intelektualna i artystyczna Warszawy międzywojnia, jednak Marcello największe triumfy święciła w stolicy końca XIX wieku. Wówczas to – w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX stulecia – urzekała warszawską publiczność swoją południową urodą i namiętym temperamentem scenicznym, zwłaszcza w rolach bohaterskich. W tym też okresie portretowali ją wybitni polscy artyści, jak Tadeusz Ajdukiewicz czy Jacek Malczewski. Jeśli wierzyć „sylwetce wierszowanej” artystki na łamach *Albumiku teatralnego* wydanego w 1902 roku, to w początkach XX wieku Marcello cieszyła się już ugruntowaną pozycją na warszawskiej scenie:

konwencjonalna, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2014, s. 65–70; oraz J. Galewski, L.B. Grzeniewski, *Warszawa zapamiętana. Ostatnie lata XIX stulecia*, PIW, Warszawa 1961, s. 109–111. Galewski jako dziecko mieszkał w tym samym budynku, co Ćwierczakiewiczowa.

⁴ L. Ćwierczakiewiczowa, *Baby, placki i mazurki. Praktyczne przepisy pieczenia chleba, bułek, placków, mazurków, tortów, ciastek, pierników itp.* przez Lucynę Ćwierczakiewiczową, autorkę 365 obiadów, Jan Fiszer, Warszawa 1908, s. 74.

⁵ W. Herbaczyński, *W dawnych cukierniach i kawiarniach warszawskich*, Wydawnictwo Veda, Warszawa 2005, s. 167.

Zakład Fotograficzny Karoli & Pusch,
Helena Marcello w kostiumie scenicznym, *carte de visite*, Warszawa,
przed 1892. Biblioteka Narodowa
w Warszawie.



Dziś artystka to, na którą
Z uwielbieniem każdy zerka
Pierwsza w pośród pięknych grona –
Pierwszej sceny bohaterka
(...)
Sama piękna, w grę wspaniałą
Wlewa dziwny czar podniety...
Szkoda tylko, że nie może
Bodaj co dzień grać – niestety⁶.

Albumik zawierał graficzne i rymowane portrety aktorów i aktorek Teatrów Warszawskich⁷, czyli głównej instytucji teatralnej w mieście. Jak pisał we wstępie wydawca, był to „kompletny” zbiór wizerunków „wszystkich naszych kapła-

⁶ *Albumik teatralny*, Druk Lepperta i Spółki, Warszawa 1902, s. 84.

⁷ Teatry Warszawskie, znane też jako Warszawskie Teatry Rządowe (WTR), niekiedy Teatry Rządowe, stanowiły konglomerat teatralny podległy władzom rosyjskim i częściowo finansowany ze środków rządowych. Powstały stopniowo w toku XIX w. z Teatru Narodowego. W jego skład w różnych momentach XIX i XX w. wchodziły: Teatr Wielki, Teatr Rozmaitości, Teatr Letni, Teatr Nowy, Teatr Mały i Teatr Nowości. W książce konsekwentnie stosuję nazwę Teatry Warszawskie, idąc za rozpoznaniem Agnieszki Wanickiej, wyłożonym w jej książce *Dramat i komedia Teatrów Warszawskich, 1868–1880*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 15–16.

nów Thalii, Melpomeny i Terpsychory” okraszony wstawkami narracyjnymi na temat historii warszawskiego teatru. Stanowi sam w sobie fascynujący dokument kultury celebryckiej i teatromanii Warszawy przełomu XIX i XX wieku. Warszawy – „szczerze i gorąco rozmiłowanej w sztuce scenicznej”⁸.

Czy to wtedy jeden z warszawskich cukierników złożył hołd aktorce, wymyślając tort Marcello? Czy sam był jej miłośnikiem? Czy chciał wykorzystać jej popularność dla własnego zarobku, zakładając, że fani aktorki skuszą się na takie ciasto? A może żaden z tych wariantów się nie wyklucza? Torty są charakterystyczne dla kuchni środkowoeuropejskiej – szczególnie znane przysmaki pochodzą z Austrii, Niemiec i Węgier – ale niewątpliwie są to ciasta pracochłonne i czasochłonne, odświeżne, luksusowe, przygotowywane na specjalne okazje, cechuje je bowiem pewien eksces. Może tort Marcello podano po raz pierwszy podczas jednego z wielu benefisów artystki w cukierence Semadeniego, która mieściła się pod filarami budynku Teatru Wielkiego – w samym sercu teatralnego krajobrazu Warszawy – gdzie publiczność ciągnęła, by zobaczyć artystów „w cywilu”? Cukiernia Semadeniego była tak blisko związana z historią warszawskiego teatru, że mieszkańcy stolicy nazywali ją po prostu Teatralną. Słyszała z pięknych dekoracji, ciastek niewyrabianych i niespotkanych gdzie indziej w mieście, wybornych owoców w cukrze i kunsztownych bombonierek. Bombonierki te mężczyźni przynosili w antrakcie swoim towarzyszkom, używając specjalnego wewnętrznego przejścia, które łączyło cukiernię z salą teatralną⁹.

A może tort Marcello powstał w eleganckiej i wytwornej cukierni Lourse’a, która ulokowała się kilkaset metrów dalej w wykwintnym Hotelu Europejskim? Do Lourse’a, zwanego „gieldą plotek”, wpadała śmietanka Warszawy, by się „pokazać” i zjeść wyborne ciastka półfrancuskie, popijając znakomitą kawę¹⁰. A może jego twórca (twórczyni? – o ile to w ogóle możliwe) pracował w cukierni Bliklego, która na przełomie XIX i XX wieku pełniła funkcję nieoficjalnej „gieldy aktorskiej”? To w jej wnętrzach aktorzy walczyli o angaż zarówno do teatrów warszawskich, jak i prowincjonalnych, zając się (podobno) najlepszymi pączkami w mieście. Zważywszy na fakt, że Helena Marcello otrzymała kontrakt w Teatrach Warszawskich w 1879 roku, a na emeryturę odeszła w roku 1923, równie dobrze tort Marcello mógł powstać dopiero w roku 1909, gdy obchodziła jubileusz trzydziestolecia pracy artystycznej lub nawet w roku 1922, właśnie we wspomnianej przez Herbaczyńskiego

⁸ *Albumik teatralny*, dz. cyt., s. III.

⁹ W. Herbaczyński, *W dawnych cukierniach i kawiarniach warszawskich*, dz. cyt., s. 96–98. Zob. też J. Waydel-Dmochowska, *Dawna Warszawa*, PIW, Warszawa 1959, s. 176–178.

¹⁰ W. Herbaczyński, *W dawnych cukierniach i kawiarniach warszawskich*, dz. cyt., s. 90.

w tym kontekście Ziemiańskiej – na czterdziestą piątą rocznicę jej działalności scenicznej. Źródła milczą.

Historia tortu Fedora, również uznawanego za klasyczny deser polskiej kuchni, którego nie należy mylić z sycylijskim ciastem Fedora, wydaje się niewiele mniej pokrętna i urywkowa. Jak donosił 15 maja 1883 roku dziennikarz „Kuriera Porannego”, w Paryżu już od kilku miesięcy publiczność nieustająco entuzjazmowała się najnowszą premierą z Sarą Bernhardt – *Fedorą* przedstawiającą sensacyjne i tragiczne losy tytułowej rosyjskiej księżniczki. Melodramat ów powstał specjalnie dla francuskiej gwiazdy powracającej do Paryża po wielomiesięcznym zagranicznym tournée i zapoczątkował długą i owocną współpracę między jego autorem – Victorienem Sardou a czołową artystką paryskiej sceny. *Fedora* miała premierę 12 grudnia 1882 roku w Théâtre du Vaudeville i z marszu odniosła kolosalny sukces.

Znany dramat W. Sardou: *Fedora* dał paryżanom sposobność ochrzczenia tą nazwą rozmaitych artykułów mody. Toalety balowe, wachlarze, mydła, perfumy, kosmetyki, wszystko tam teraz *à la Fedora*. Pod tą nazwą podają ciastka w cukierniach, kotlety w jadalniach, papierosy w dystrybucjach. Jakaś fabryka wyrobów z drzewa ogłasza wykałaczki do zębów *à la Fedora*. Lecz co dziwniejsza, wiele urodzonych w tym czasie dzieci płci żeńskiej miano zapisać w merostwach pod nazwą ... Fedora¹¹.

Jak się okazało z rozlicznych „artykułów mody”, które rychło zaczęły się też pojawiać w polskich sklepach i czasopismach dla kobiet, to kapelusz, wkrótce zwany po prostu „fedorą”, zrobił najbardziej zawrotną, choć nieoczekiwaną karierę. Pod koniec XIX wieku fedora uchodziła za kobiece akcesorium, szczególnie popularne wśród emancypantek, jednak w toku XX wieku stała się jednym z czytelnich atrybutów „twardej” męskości, znakiem rozpoznawczym postaci grywanych przez Humphreya Bogarta w filmach *noir*, czy później Indiany Jonesa odtwarzanego przez Harrisona Forda. Pomimo że prasa polska wspomniała o ciastach i ciasteczkach *à la Fedora*, podobnie jak w przypadku tortu Marcello, nie znalazłam źródeł z epoki potwierdzających powtarzaną współcześnie wernakularną opowieść o początkach ciasta zwanego w Polsce tortem Fedora, który jakoby miał zostać zaserwowany po raz pierwszy na cześć Sary Bernhardt w dniu premiery *Fedory*, w jednej z paryskich restauracji.

Tort Fedora odegrał szczególną rolę w latach niemieckiej okupacji – jako jeden z nielicznych słodkich przysmaków możliwych wówczas do nabycia bądź zrobienia.

¹¹ „Kurier Poranny” nr 133, z 5 maja 1883, s. 5.

To właśnie kawałek tortu Fedora, kupiony za całe pięć złotych, miał w kieszeni (!) Jerzy Andrzejewski, gdy pod koniec września 1943 roku przyszedł do jednego z warszawskich szpitali zobaczyć po raz pierwszy swojego nowo narodzonego, trzydniowego syna, Marcina¹². Wśród wielu dostępnych dziś w Internecie przepisów na ten tort znaleźć można recepturę Beaty Tyszkiewicz, opatrzoną jej komentarzem:

Ten naprawdę pyszny urodzinowy tort znany jest z czasów okupacji. Co nie znaczy, że ja te czasy pamiętam. Znam ten przepis od mojej ciotki, która nie tylko je pamiętała, ale też wspominała, że zamiast migdałów używano w trudnych czasach fasoli z esencją migdałową¹³.

Podobnie Maria Iwaszkiewicz, córka Jarosława, pisze, że tort Fedora („masa migdałowa z czekoladą”), tak jak tort mokka, stał się popularny podczas okupacji i wraz z nią zniknął¹⁴. Przepis na takie ciasto pojawia się jednak w znacznie starszych książkach kucharskich, na przykład u Róży Makarewiczowej, autorki poczytnej *Praktycznej kuchni*, w jej kolejnym kulinarnym tomie 335 *recept*, poświęconym deserom i wydanym staraniem autorki w 1900 roku we Lwowie. Makarewiczowa zamieściła pod tą nazwą dwa zupełnie różne przepisy i tylko jeden z nich przypomina dzisiejszy tort Fedora, znany ze wspomnień Tyszkiewicz czy Iwaszkiewicz – złożony z kolejnych warstw masy czekoladowej, masy migdałowej i lukru czekoladowego ułożonych u Makarewiczowej na biszkoptowo-migdałowym spodzie, a w wariantcie późniejszym na zwykłym waflu, andrucie lub zgoła na niczym, dzięki czemu ciasto w ogóle nie wymagało pieczenia¹⁵. Podobnie jak w przypadku tortu Marcello, odmiany tortu Fedora z biegiem czasu nakładały się na siebie i zwielokrotniały się. Z jednej strony historyczne anegdoty, plotki i mistyfikacje piętrzyły się, a z drugiej – zacierały w coraz bardziej odległej przeszłości.

Pamięć o aktorkach i ich rolach przetrwała w nazwach odświeżonych deserów – rarytasów celebrowanych podczas specjalnych okazji i wzbudzających niecodzienne doznania smakowe – ale sama treść wspomnień, tak jak smaki tortu, okazuje się zmienna, nieuchwytna, migotliwa. To, co pozostało po pulsujących życiem, oddychających i odczuwających ciałach aktorek, ciałach, które na scenie stawały się wehikułami postaci dramatycznych, a poza sceną służyły za ekran, na który

¹² Zob. W. Śmieja, *Kawałek tortu Fedora. Męskocentryczna wyobraźnia Jerzego Andrzejewskiego, Rekonstrucje badawcze*, „Teksty Drugie” 2015, nr 2, s. 120–141.

¹³ *Gwiazdy gotują dla „Claudii”*, <https://www.kobieta.pl/galeria/gwiazdy-gotuja-dla-claudii#2-gwiazdy-gotuja-dla-claudii>, dostęp: 6 grudnia 2022.

¹⁴ M. Iwaszkiewicz, *Kuchnia Iwaszkiewiczów. Przepisy i anegdoty*, Znak, Kraków 2019, s. 151.

¹⁵ R. Makarewiczowa, 335 *recept. Przepisy praktyczne ciast drożdżowych, tortów, ciastek, cukierków, lodów i likierów*, wyd. 2, Nakładem Autorki, Lwów 1900, s. 91–92.

publiczność projektowała własne fantazje, to udomowione słowa o niejasnej genezie i jeszcze bardziej wątpliwym znaczeniu, słowa, które uparcie trwają w języku i materializują się na kuchennych blatach, jadalnianych stołach i cukiernianych ekspozycjach w nieustannie zmieniających się powtórzeniach. Wielkie aktorki i ich nie mniej wielkie kreacje, które rozpałały serca i wyobraźnię dziewiętnastowiecznych publiczności, istnieją i odnawiają się w jakiejś niebywalej i nieoczekiwanej formie, z dala od sceny teatralnej, archiwów teatralnych i książek historycznych. To właśnie namiętność, pasja, uwielbienie, jakie wywoływały u swoich widzów i widzerek, a nie znarratywizowana pamięć o konkretnych artystkach i kobietach, pozostaje kulturowo obecna. To afektywne wspomnienie reaktualizowane w sensorycznym uniesieniu.

Fani

Zrodzone z zamiłowania do teatru i zainteresowania aktorami i aktorkami „cukry”, by użyć słowa z epoki, jak tort Marcello czy tort Fedora, jakiegokolwiek by one dzisiaj były, stanowią dla mnie historyczne ślady, znaczące resztki, słodkie pozostałości, które umożliwiają refleksję nad publicznością teatralną Warszawy drugiej połowy XIX wieku, a w szczególności nad kształtującymi się wówczas równolegle w polu teatralnym i literackim kulturami fanowskimi i celebryckimi. Te cukiernicze specjalności inspirowały do podjęcia próby odwzorzenia wczesnych doświadczeń i praktyk fanowskich – w ich wymiarze lokalnym (tort Marcello) i transnarodowym (tort Fedora) – które mogły wiązać się z wielorakimi potrzebami, od pragnienia osiągnięcia osobistej przyjemności, po chęć przeprowadzenia społecznej interwencji¹⁶.

Słowa „fan”, „fanka”, „fandom”, „fanowski”, których używam w odniesieniu do dziewiętnastowiecznych miłośników teatru, nie są ani niewinne, ani przypadkowe, choć może nieoczekiwane w studium historycznoteatralnym. Książka ta jednak nie tyle jest poświęcona historii teatru, ile historii fanów, ich „prehistorii” czy też „archeologii”. Teatrowi przyglądam się zatem w szerokim kontekście kulturowym, zgodnie z postulatami wyrażonymi w ważnej dla mnie książce pod znamienitym tytułem *Nowe historie 1. Ustanawianie historii*, inicjującej rewizję usankcjonowanych narracji historycznoteatralnych. Postrzegam teatr jako „przestrzeń negocjacji pomiędzy różnymi siłami społecznymi”, jako „pole ścierania się walczących o dominację dyskursów, sposób opowiadania, a zatem ustanawiania świata”¹⁷. Połączy-

¹⁶ M. Duffett, *Fan Practices*, „Popular Music and Society” 2015, vol. 38, nr 1, s. 5.

¹⁷ A. Adamiecka, *Wstęp*, w: *Nowe Historie 1. Ustanawianie historii*, red. A. Adamiecka, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, Warszawa 2010, s. 16.

nie studiów fanowskich z refleksją historycznoteatralną prowadzi do wybicia na pierwszy plan historycznych fanów teatru kosztem obiektów ich wzmożonego zainteresowania – szczególnie, choć nie wyłącznie, gwiazd teatralnych, takich jak Helena Marcello lub Sarah Bernhardt. Aczkolwiek nie sposób pisać o pierwszych inaczej jak w cieniu drugich. Chociaż moim celem są rozważania nad fanami teatru, a nie jego celebrytami, to źródła historyczne na temat tych ostatnich dostarczają podstawowego wglądu w kręgi fanowskie. Różnica pomiędzy moim stanowiskiem a podejściem wypracowanym w polu studiów celebryckich, sprowadza się więc do kąta spojrzenia badawczego i założeń dotyczących wytwarzania wiedzy historycznej – do zamiaru, aby rzucić światło raczej na fanów, niż na gwiazdy.

Fenomen *celebrity* wyłaniał się równolegle w różnych obszarach kulturowych, czego pozostałością jest zróżnicowana terminologia odnosząca się do tego zjawiska – obok gwiazd teatralnych, można wskazać „wirtuozów” w muzyce czy „mistrzów” w sporcie¹⁸. Kultury celebryckie mają też lokalne trajektorie czasowe. Przykładowo, w kontekście londyńskim panuje względny konsensus co do tego, że formy i praktyki właściwe tej kulturze sięgają co najmniej scen georgiańskich, a może nawet teatru czasów Restauracji Stuartów¹⁹. A jednak, o ironio, wydaje się, że jak dotąd najczęściej omawianym w anglosaskiej akademii historycznym celebrytą jest Lord Byron. Studia mu poświęcone wydobywają z jednej strony związek między celebryctwem i rozwijającym się w XIX wieku rynkiem literackim, a z drugiej – zależność kultury celebryckiej od uprzemysłowionej kultury druku²⁰.

Istnieje wiele analiz historycznych, które warunkują powstanie *celebrity* rozwojem społeczeństw demokratycznych, gospodarek kapitalistycznych i właściwych im nowoczesnych mechanizmów sławy, takich jak prasa popularna czy powszechny obieg reprodukcji fotograficznych²¹. Według P. Davida Marshalla wzrost kulturo-

¹⁸ T. Mole, *Introduction*, w: *Romanticism and Celebrity Culture, 1750–1850*, red. T. Mole, Cambridge University Press, New York 2009, s. 7.

¹⁹ *Theatre and Celebrity in Britain, 1660–2000*, red. M. Luckhurst i J. Moody, Palgrave Macmillan, New York 2005; J. Roach, *It*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2007; D. Worrall, *Celebrity, Performance, Reception: British Georgian Theatre and Social Assemblage*, Cambridge University Press, Cambridge 2013.

²⁰ Zob. T. Mole, *Byron's Romantic Celebrity: Industrial Culture and the Hermeneutic of Intimacy*, Palgrave Macmillan, Basingstoke & New York 2007; C. Throsby, *Flirting with Fame: Byron's Anonymous Female Fans*, „The Byron Journal” 2004, vol. 32, nr 2, s. 115–123; C. Tuite, *Lord Byron and Scandalous Celebrity*, Cambridge University Press, Cambridge 2014.

²¹ Obszernie na temat kategorii *celebrity* piszę w książce *Glamour, kobiecość, widowisko. Aktorka jako obiekt pożądania*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, WUW, Warszawa 2016, s. 65–77. Zob. też studium Wiesława Godzica, które zawiera omówienie podstawowej literatury anglosaskiej: *Znani z tego, że są znani. Celebryci w kulturze tabloidów*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.

wego znaczenia celebryctwa zależy od „jego powiązań zarówno z kapitalizmem, gdzie *celebrity* funkcjonuje jako skuteczny środek utowarowienia «ja», jak i z demokratyczną uczuciowością, gdzie celebryta staje się ucieleśnieniem kultury dostępności”²². Natomiast Milly Williamson, która skupia się na ekonomicznym aspekcie kultury celebryckiej, nazywa *celebrity* po prostu „formą sławy współbieżną ze społeczeństwem kapitalistycznym”²³. W książce *Tort Marcello* przyjmuję jednak przede wszystkim stanowisko Simona Morgana, który kwestionuje zakładaną jednokierunkową relację między *celebrity* a nowoczesnością:

Stymulując wytwarzanie dóbr konsumpcyjnych, reprodukcję drukowanych obrazów i literaturę periodyczną, kultury celebryckie odegrały kluczową rolę w rozwoju sfery publicznej, powstaniu społeczeństwa konsumpcyjnego i globalnej ekspansji kultury zachodniej. *Celebrity* nie jest więc po prostu efektem nowoczesności, ale jednym z kluczowych motorów samego procesu modernizacji²⁴.

W celu uhistorycznienia zarazem kultur celebryckich i fanowskich, a także odtworzenia ich roli w narodzinach nowoczesności, kluczowe jest zbadanie sposobów, w jakie zwykli ludzie próbowali „wprowadzać sławnych ludzi do swojego życia”, na przykład poprzez nabywanie ich wizerunków, oraz postawienie pytań o społeczne i polityczne ramy takich praktyk²⁵.

Oczywiście samo pojęcie „fana” jest młodsze niż zjawisko, do którego się odnosi. Toteż, co zauważa Mark Duffett, łatwo byłoby „powiedzieć, że dawniej nie istniały prototypowe formy fandomu. Byłby to jednak błąd, polegający na pomieszaniu pojawienia się etykiety i samego zjawiska”²⁶. Różne praktyki i zachowania dawnych „lubowników” teatru rozpoznajemy dziś jako fanowskie, nawet jeśli wówczas nie funkcjonował taki termin. Nazwanie najbardziej, powiedzmy, entuzjastycznych widzów „fanami teatru” to z mojej strony gest celowo prowokacyjny i z istoty swojej polityczny. Umożliwia mi skonstruowanie takiej ramy analitycznej, w której dominujące wyobrażenia zarówno o publicznościach historycznych, jak i współczesnych fanach przestają być przezroczyste, podobnie jak społeczna rola teatru na ziemiach polskich w XIX wieku. Wprowadzenie pojęcia „fana” do narracji his-

²² P.D. Marshall, *Celebrity and Power: Fame in Contemporary Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis & London 2014, s. 25–26 [wszystkie cytaty, jeżeli nie zaznaczono tego inaczej, w tłumaczeniu autorki].

²³ M. Williamson, *Celebrity: Capitalism and the Making of Fame*, Polity Press, Cambridge 2016, s. 1.

²⁴ S. Morgan, *Celebrity*, „Cultural and Social History” 2011, vol. 8, nr 1, s. 96.

²⁵ Tamże, s. 102.

²⁶ M. Duffett, *Understanding Fandom: An Introduction to the Study of Media Fan Culture*, Bloomsbury, New York 2013, s. 5.

torycznoteatralnej skutkuje zakwestionowaniem rzekomej przepaści pomiędzy sztuką a rozrywką, a przy tym demaskuje, jak gust klasowy przesądza o tym, co jest kulturowo szanowane, pożądane, akceptowane, także w obrębie pola naukowego.

W języku polskim słowo *fan* pojawiło się stosunkowo niedawno – nieobecne w słownikach z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, Doroszewskiego czy Szymczaka zostało włączone dopiero do *Słownika Języka Polskiego. Suplementu* w 1992 roku, importowane z języka angielskiego, w znaczeniu ‘entuzjasty, wielbiciela, sympatyka, zwolennika’ opatrzonego przymiotnikami takimi, jak „zapalony”, „zagorzały” czy (co znamienne) „zwariowany”²⁷. W Narodowym Korpusie Języka Polskiego pojawiają się przykłady użycia z lat 1993 i 1994, choć większość cytatów pochodzi już z pierwszej dekady XXI wieku. Niemniej jednak słowo musiało stopniowo przenikać do polszczyzny już w latach sześćdziesiątych XX wieku, ponieważ takie hasło znalazło się w *Słowniku wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych* Władysława Kopalińskiego już w wydaniu z 1970 roku: ‘miłośnik(-iczka), entuzjast(k)a, zwariowany(-a) amator(ka); sport. kibic’.

W języku angielskim słowo *fan* datuje się na późny wiek XVII jako skrót od *fanatic* (czyli ‘fanatyka religijnego’ lub politycznego, ‘gorliwego wyznawcy’). Następnie, dwa wieki później uzyskało ono swoje współczesne znaczenie – namiętnego entuzjasty, oddanego wielbiciela – w prasie amerykańskiej piszącej w ten sposób o kibicach baseballu pod koniec XIX wieku²⁸. Wkrótce, inaczej niż w Polsce, wkroczyło również do świata amerykańskiego teatru, jak przekonuje Caroline Heim, wraz ze spektakularnym pojawieniem się na teatralnej widowni tzw. *matinée girl*, młodej fanki teatralnej²⁹. Według Sharon Marcus, przed pierwszą wojną światową dziennikarze amerykańscy powszechnie stosują już słowo *fan* w odniesieniu do najbardziej zagorzałych wielbicieli artystów i artystek scenicznych, jednak wciąż jeszcze umieszczają je w cudzysłowie jako neologizm i pojęcie żargonowe³⁰. Wcześ-

²⁷ Por. K. Długosz-Kurbaczowa, hasło ‘fan’, *Wielki słownik etymologiczno-historyczny*, PWN, Warszawa 2008, s. 191–192.

²⁸ N. Abercombie, B. Longhurst, *Audiences: A Sociological Theory of Performance and Imagination*, Sage, London 1998, s. 122. W kontekście sportowym warto dopowiedzieć etymologię synonimicznego wobec fana w polszczyźnie pojęcia „kibica”, będącego datowanym na wiek XIX zapożyczeniem z języka niemieckiego (*Kiebitz*, znaczenie przenośne – ‘kibic’; znaczenie dosłowne – ‘ptak, czajka’). Początkowo ‘kibic’ odnosił się do mężczyzny obserwującego grę w karty, a także ‘eleganta, faceta’, z czasem rozszerzając znaczenie na wszelkie gry sportowe. W. Boryś, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 228.

²⁹ C. Heim, *Broadway Theatre Fans: Communities of Narrators and Translators*, „Popular Entertainment Studies” 2016, vol. 7, nr 1–2, s. 42.

³⁰ Sh. Marcus, *The Drama of Celebrity*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2019, s. 75.

niej w języku angielskim funkcjonowały przede wszystkim takie terminy, jak *admirers, enthusiasts, followers*, podobnie jak w języku polskim, gdzie była mowa o *lubownikach* czy *miłośnikach* teatru, a wreszcie o *teatromanach*.

Genealogia tego pojęcia wydaje się znamienna. Łaciński przymiotnik *fanaticus* (upowszechnia się w językach europejskich w XVI wieku: pol. 'fanatyczny', nm. 'fanatisch', fr. 'fanatique', ang. 'fanatic') pochodzi, podobnie jak *profanum*, od *fanum*: 'świątynia', powiązany jest z *fanare* 'poświęcać bogu' i *fanari* 'szaleć'. Pierwotnie oznaczał 'należący do świątyni' i 'należący do boga', wreszcie 'szalony, oszalały'. W słownikach dziewiętnastowiecznych „fanatyk”, „fanatycznie” łączą się z przesadną, nadmierną gorliwością, żarliwością, a przy tym z zaślepieniem i działaniem „przeciwko rozumowi”. W samym jądrze pojęcia „fan” lokują się zatem zabarwione pejoratywnie eksces i szaleństwo, ale też głęboko ukryty pierwiastek religijny przekuty w parareligijny stosunek fana do jego obiektu admiracji³¹.

Na eksces i szaleństwo, może nawet bardziej bezpośrednio, wskazuje inny termin, który choć znany od XVI wieku, właśnie w XIX stuleciu upowszechnia się, również w Polsce, w odniesieniu do praktyk fanowskich – „mania”, dosłownie z greckiego 'szał, szaleństwo', za Lindem 'zapalczywość albo szaleństwo, pochodzące z gorącości mózgu, bez gorączki, mieszące imaginacją', a wraz z nią 'maniacki' ('wariacki') i 'maniak' ('mianią cierpiący, wariat'). Inaczej niż „fanatyk”, „mania” przynależała (i do dziś zresztą przynależy, choć niewyłącznie) do rejestru medycznego. Na wzór mnożących się w XVIII i XIX wieku „manii”, w związku z rozpoznaniem w szaleńcu chorego i poddaniem go wiedzy klinicznej – nimfomanii, kleptomanii etc. – Heinrich Heine ukuł w 1844 roku termin *Lisztomanie*. Określił w ten sposób „chorobliwy”, jego zdaniem, stan umysłu i ducha miłośniczek Ferencza Liszta, ich wybujałą emocjonalność, rozedrganie, podniecenie i relegował ten fenomen z obszaru estetyki w domenę wiedzy medycznej o patologiiach³².

W polskim języku zdomowiają się z kolei „aktoromania” i „teatromania”, oceniane jeśli nie negatywnie, to przynajmniej krytycznie, w których kliniczna diagnoza szaleństwa pobrzmiewa już może mniej donośnie, ale przesada, eksces, cielesność, wreszcie emocjonalność o skutkach zaślepiających są jak najbardziej obecne. W początkach XX wieku, około roku 1907–1908, wraz z wyłonieniem się kina jako nowego segmentu branży rozrywkowej, pojawia się z kolei „kinomania” lub też „kinematografomania”, opisana na łódzkim przykładzie przez Łukasza Bis-

³¹ Zob. P. Siuda, A. Koralewska, *Japonizacja. Anime i jego polscy fani*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2014, s. 116–117.

³² D. Golley, *The Virtuoso Liszt*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, s. 203–204.

kupskiego³³. Aktoromanię piętnował z pozycji pozytywistycznych, w skądinąd nadzwyczaj paternalistycznym wobec widzów, aktorów, ale też innych dziennikarzy, artykule Aleksander Świętochowski³⁴. Trudno przynajmniej częściowo nie przyznać racji Dariuszowi Kosińskiemu, gdy pisze, iż „napastliwy ton” tego wystąpienia „stanowi dowód na to, że atakowane przezeń wyobrażenia o wyższości «artystów dramatycznych» były w owym czasie powszechnie akceptowane przez kulturalny i intelektualny establishment”³⁵. Tu jednak aktoromania rozumiana jest bardzo szeroko jako ogólnie przesadne zainteresowanie aktorami, które jednak nie musi przekładać się na nienormatywne zachowania i upośledzać władz rozumowych. Związki wczesnych kultur fanowskich z ekscysem zakrawającym o szaleństwo, również w znaczeniu klinicznym, widoczne w dziewiętnastowiecznym uzusie językowym, wydają mi się bardzo znaczące, ujawniają bowiem nienormatywność i pewną anarchiczność zachowań fanów i fanek (choć co ważne, wcale nie świadczą o ich ówczesnej marginalności czy rzadkości – wprost przeciwnie!).

Metoda

Jak słusznie podkreśla jeden z ojców założycieli studiów fanowskich, Henry Jenkins, „nie ma nic wiecznego i niezmiennego”, jeśli chodzi o kultury fanowskie, a „fandom wyłania się w odpowiedzi na określoną sytuację historyczną” i „pozostaje w ciągłym ruchu”³⁶. Choć kultury fanowskie nieustannie przekształcają się w relacji ze zmieniającym się konkretem społecznym, badania historyczne pomagają zidentyfikować powracające wzory i mechanizmy, a także kierunki zmian oraz dawno zapomniane, a niekoniernie nieuniknione, zwroty akcji. Zatem mariaż historiografii teatralnej i studiów fanowskich, zwanych również w polskiej literaturze „fantropologią”³⁷, nie tylko ożywia opowieść o przeszłości teatru – umożliwia również głębsze zrozumienie współczesnych kultur fanowskich i celebryckich, ponieważ

³³ Ł. Biskupski, *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku. Kino w systemie rozrywkowym Łodzi*, Narodowe Centrum Kultury, Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej w Warszawie, Warszawa 2013, s. 197–288.

³⁴ Anonim [Aleksander Świętochowski], *Aktoromania*, „Przegląd Tygodniowy” nr 27, 2 lipca 1871, s. 213–214.

³⁵ D. Kosiński, *Sztuka aktorska w polskim piśmiennictwie teatralnym XIX wieku – główne problemy*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003, s. 90.

³⁶ H. Jenkins, *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*, Routledge, London 1992, s. 3.

³⁷ Taki termin proponuje Aldona Kobus, rozumiejąc przez fantropologię, odrębną dziedzinę badań w ramach medioznawstwa i kulturoznawstwa. A. Kobus, *Fandom. Fanowskie modele odbioru*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2018, s. 20.

upomina się o ich wymiar historyczny. Taka transdyscyplinarna perspektywa, uwzględniająca dwa pola naukowe, tylko pozornie do siebie nieprzystające, oświetla historyczne przypadki żarliwego uczestnictwa w kulturze, które poprzedzały współczesne praktyki fanowskie³⁸, nawet jeśli rażący niedostatek źródeł bezpośrednich radykalnie ogranicza możliwość opisanie i zrozumienia takiego uczestnictwa, a niekiedy nawet jego jednoznacznego zdefiniowania jako fanostwa. Nie wszystkie bowiem historyczne przypadki pełnego pasji zaangażowania w kulturę teatralną podpadają pod tę etykietę w sposób niebudzący wątpliwości. Stąpam więc po tym polu ostrożnie, co nieuchronnie prowadzi do okazjonalnego zanikania fandomu w mojej narracji. Wczesne formy fanostwa różniły się od dzisiejszych, niektóre z nich ewoluowały do współczesności, inne – bezpowrotnie przepadły. Często trudno jest wyznaczyć wyraźny podział między historycznymi fanami a „zwykłymi” widzami. Okazało się to dla mnie szczególnie problematyczne w rozdziale *Ojczyzna (jeszcze nie) utracona*, w którym omawiam wydarzenia rozgrywające się od lat trzydziestych do sześćdziesiątych XIX wieku, a więc w czasach przejściowych, kiedy procesy społeczne i kulturowe związane z powstaniem fandomu już się rozpoczęły, ale miały w pełni rozkwitnąć dopiero u schyłku tego okresu.

Znakomita większość badaczy z kręgu studiów fanowskich koncentruje się na analizie współczesnych fenomenów. Nie inaczej jest w przypadku polskiej literatury przedmiotu. Co prawda Małgorzata Lisowska-Magdziarz przedstawia w książce *Fandom dla początkujących* zwięzłą historię praktyk i zbiorowości, które można rozumieć jako fanowskie³⁹, podkreśla jednak wielokrotnie, że zajmuje się kulturami fanowskim z perspektywy medioznawczej. Tym samym, chociaż zauważa takie zjawiska, jak dziewiętnastowieczny kult gwiazd czy wyłaniające się równoległe do niego fandomy literackie (zwłaszcza chodzi o twórczość Williama Shakespeare’a, Lewisa Carrolla czy Jane Austen), to jej optyka uprzywilejowuje współczesne praktyki fanowskie powiązane z nowymi technologiami komunikowania. Lisowska-Magdziarz pisze wprost, że „[f]andom w dzisiejszym rozumieniu tego terminu jest produktem technologii interaktywnych i mediów społecznościowych”⁴⁰. Proponuję radykalnie inne ujęcie, w którym istotą fanostwa jest sposób uczestnictwa w kulturze i charakter interakcji z szeroko rozumianymi tekstami kultury wyzyskujący aktualnie dostępne media i technologie (niekoniecznie „ma-

³⁸ Zob. D. Cavicchi, *Fandom Before „Fan”. Shaping the History of Enthusiastic Audiences*, „Receptions: Texts, Readers, Audiences, History” 2014, vol. 6, nr 1, s. 70.

³⁹ M. Lisowska-Magdziarz, *Fandom dla początkujących*, cz. 1, *Społeczność i wiedza*, Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2017, s. 32–38.

⁴⁰ Tamże, s. 38.

sowe” i niekoniecznie „nowe”). Z kolei Aldona Kobus w publikacji *Fandom. Fanowskie modele odbioru* wymienia przykłady historyczne, lecz omawia przede wszystkim fenomeny współczesne, zwłaszcza realizowane w środowisku internetowym praktyki fanek takie jak *slash*, będący odmianą *fanfiction* – literackiej twórczości fanowskiej, wyrastającej z tekstu właściwego („kanonicznego”) – który w centrum narracji umieszcza relację homoseksualną, nieobecną w źródle lub obecną w nim nie wprost.

W obszarze anglosaskim ukazały się jednak prace z zakresu historii fanostwa, które miały kluczowy wpływ na moją własną perspektywę metodologiczną, na przykład badania Caroline Heim nad historią amerykańskich fanów teatralnych czy rozważania Sharon Marcus nad Sarą Bernhardt i jej wielbicielami; analizy fanów wczesnego kina, zwłaszcza młodych fanek, autorstwa Diany Anselmo-Sequeira, Shelley Stamp lub Kathryn Fuller-Seeley; ponadto wpływowa książka Daniela Cavicchi o miłośnikach muzyki w Stanach Zjednoczonych połowy XIX wieku⁴¹. Fantropologia przez długi czas uprzywilejowywała refleksję nad fanowskimi użyciami nowych mediów, wydawało się bowiem, że to najlepszy sposób, aby wreszcie zakwestionować utrwalone za sprawą szkoły frankfurckiej wyobrażenie fanów, a mówiąc szerzej, odbiorców kultury rozrywkowej, jako *cultural dupes*, „kulturowych naiwniaków”, podatnej na ideologiczną manipulację, bezrozumnej i bezradnej masy⁴². Krytyka tego wyobrażenia stanowiła samo sedno publikacji założycielskich dla studiów fanowskich⁴³, twórczo rozwijających perspektywę badawczą wypracowywaną od końca lat sześćdziesiątych XX wieku przez brytyjskie kulturoznawstwo, a konkretnie ośrodek Centre for Contemporary Cultural Studies w Birmingham (CCCS). Osiągnięcia i rozpoznania tej „pierwszej fali” refleksji nad fanami na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku, charakteryzującej się podejściem etnograficznym i obserwacją uczestniczącą, ustanowiły

⁴¹ C. Heim, *Broadway Theatre Fans*, dz. cyt.; zob. też C. Heim, *Audience as Performer: The Changing Role of the Theatre Audiences in the Twenty-First Century*, Routledge, New York 2016; S. Marcus, *The Drama of Celebrity*, dz. cyt.; D. Anselmo-Sequeira, *Screen-Struck: The Invention of the Movie Girl Fan*, „Cinema Journal” 2015, vol. 55, nr 1, s. 1–28; K. Fuller-Seeley, *At the Picture Show. Small-Town Audiences and the Creation of Movie Fan Culture*, Smithsonian Institution Press, Washington 1996; Sh. Stamp, *Movie-Struck Girls: Women and Motion Picture Culture after the Nickelodeon*, Princeton University Press, Princeton 2000; D. Cavicchi, *Listening and Longing: Music Lovers in the Age of Barnum*, Wesleyan University Press, Middletown 2011.

⁴² Syntetyczne omówienie tego zagadnienia można znaleźć w: M. Duffet, *Fan Practices*, dz. cyt., s. 2–3.

⁴³ Literatura ta nie została przetłumaczona na język polski. Zob. zwłaszcza H. Jenkins, *Textual Poachers*, dz. cyt.; *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, red. L.A. Lewis, Routledge, London 1992; *Enterprising Women: Television Fandom and the Creation of Popular Myth*, red. C. Bacon-Smith, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1992.

owocny fundament metodologiczny do badań nad aktywnością fanowską w Internecie, która wkrótce zdominowała kształtującą się dyscyplinę. Twórczość współczesnych fanów jest bowiem w sieci bardzo widoczna, łatwa do znalezienia i stosunkowo dostępna – mowa o takich formach, jak wspomniane już *fanfiction*, wideo montowane przez fanów (*fanvidding*) czy po prostu dyskusje fanowskie, z którymi można zapoznać się w różnych mediach społecznościowych, na rozmaitych platformach, portalach, stronach o profilu ogólnym bądź wyraźnie fanowskim. Badania nad dzisiejszymi fandomami toczą się oczywiście również offline, jak w czasach „pierwszej fali”, a przestrzenia szczególnie uprzywilejowaną są tzw. konwenty i wszelkie inne miejsca spotkań grup fanowskich, które stwarzają okazję do obserwacji zachowań fanów i wywiadów z nimi. Co jednak zrobić w przypadku fanów żyjących w XIX wieku? Jak odzyskać i zrekonstruować „proto-fandomowe mikrohistorie”⁴⁴?

O ile badania nad kulturami fanowskimi przeszłości stanowią niewielką część anglosaskich studiów historycznoteatralnych, o tyle refleksja nad szerzej rozumianymi publicznościami teatralnymi jest dość bogata i dostarcza nieocenionych materiałów źródłowych i narzędzi metodologicznych (inaczej jest w przypadku polskiej teatrologii, gdzie opracowania dotyczące dawnych publiczności pozostają raczej skąpe i cokolwiek zakurzone)⁴⁵. W tej książce, w której opowiadam o dziewiętnastowiecznej kulturze polskiej przez pryzmat kultury fanowskiej i celebryckiej, staram się podążać metodologiczną ścieżką wskazaną przez Daniela Cavicchiego w jego przełomowej monografii *Listening and Longing*. Nawiązując do pojęcia „etnograficznej historii” wprowadzonego przez Rhysa Isaaca, Cavicchi proponuje, aby „patrzyć na przeszłość jak na teren”⁴⁶. Oznacza to, że historyczka musi odbyć podróż w przeszłość na wzór antropolożki udającej się w teren, a następnie znaleźć informatorów i informatorki, ustalić ich pozycję społeczną i światopogląd ideowy, jednocześnie kwestionując własne założenia oraz system norm i wartości. Źródła, które napotka, będą jednak ograniczone, często fragmentaryczne, nieczy-

⁴⁴ K. Fuller-Seeley, *Archaeologies of Fandom: Using Historical Methods to Explore Fan Cultures of the Past*, w: *The Routledge Companion to Media Fandom*, red. M.A. Click, S. Scott, Routledge, New York–London 2018, s. 27–35. Bibliografia artykułu zawiera wiele pozycji omawiających konkretne przypadki przeszłych kultur fanowskich.

⁴⁵ Należy wymienić w porządku chronologicznym prace: J. Szczublewski, *Publiczność teatralna w Warszawie, 1868–1883*, w: *Teatr warszawski drugiej połowy XIX wieku*, red. T. Sivert, Zakład im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1957, s. 45–132; J. Got, *Gwiazdorstwo i aktoromania w teatrze polskim w XIX wieku*, „Pamiętnik teatralny” 1970, t. 19, nr 3, s. 294–310; *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*, pr. zbior., red. H. Dziechcińska, PWN, Łódź–Warszawa 1985; A. Tuszyńska, *Gwiazdy i gwizdy. Z dziejów publiczności teatralnej 1765–1939*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2002.

⁴⁶ D. Cavicchi, *Listening and Longing*, dz. cyt., s. 11.

telne i niezrozumiałe, będą przypominały przerwana rozmowę lub kilka wyrwanych z kontekstu słów zasłyszanych w przelocie, niewyraźnych, zagłuszonych przez wiatr czy ludzki gwar. Natychmiast wyłonią się również pytania o wytwórców zachowanych do dziś źródeł, które jakkolwiek dotyczą tematyki teatru i jego widzów w XIX wieku. Z kim będzie mogła porozmawiać o ówczesnym chodzeniu do teatru? Z dbającymi o swój wizerunek aktorami, pełnymi nostalgii pamiętnikarzami, snującymi historie dziennikarzami, autorami antyteatralnych pamfletów i reformatorami społecznymi...⁴⁷. Innymi słowy, zasiądzie do rozmowy z twórcami i producentami teatralnymi oraz kulturowymi pośrednikami, a nie z fanami teatru.

Podstawą, w istocie niesatysfakcjonującą, odzyskiwania kultur fanowskich XIX wieku jest zatem analizowanie źródeł, które miały na celu ograniczenie widoczności i faktycznej wagi tych właśnie zjawisk. Być może najbardziej dostępne i rozpowszechnione dokumenty to artykuły prasowe pisane przez dziennikarzy i krytyków prowadzących kampanię przeciwko fanom oraz materiały satyryczne wyśmiewające doświadczenia i praktyki fanów. Ponadto w archiwach znajdują się wspomnienia artystów i artystek scenicznych pisane raczej w celu wykreowania „szacownego” autowizerunku niż utrwalenia spotkań i relacji z fanami; druki lotne wytwarzane przez instytucje i zespoły teatralne, na przykład afisze, które stanowiły „kluczowy element w podtrzymywaniu dialogu między teatrami i ich publicznościami”⁴⁸ i jako takie w ostatniej ćwierci XIX wieku stały się podstawowym narzędziem dyscyplinowania widzów przez władze teatralne.

Paradoks ten odzwierciedla zderzenie dwóch przeciwstawnych sił kształtujących życie teatralne nowoczesności – procesów dyscyplinujących widzów z jednej strony oraz wyłaniania się fanowskich kultur teatralnych z drugiej strony. W rezultacie nastąpiła radykalna przemiana paradygmatu teatru w model dominujący do dziś. Napięcie między tymi dwoma kulturowymi wektorami stanowi wątek przewodni historii dziewiętnastowiecznych publiczności teatralnych w Europie i Stanach Zjednoczonych i w związku z tym powraca pod wielorakimi postaciami w różnych fragmentach tej książki.

Wczesne kultury fanowskie na ziemiach polskich, zwłaszcza jeśli wytwarzali je ludzie młodzi, kobiety, odmienicy, uznawano za niewarte archiwizacji i tym samym nie podlegały one historycznemu zapisowi, a w konsekwencji pozostały

⁴⁷ Zob. V. Gardner, *The Invisible Spectatrice: Gender, Geography and Theatrical Space*, w: *Women, Theatre and Performance: New Histories, New Historiographies*, red. M.B. Gale, V. Gardner, Manchester University Press, Manchester 2001, s. 26.

⁴⁸ C.B. Balme, *Playbills and the Theatrical Public Sphere*, w: *Representing the Past: Essays in Performance Historiography*, red. C.M. Canning, T. Postlewait, University of Iowa Press, Iowa City 2010, s. 46.

„nieznane kolejnym pokoleniom i niepoznawalne dla nich”⁴⁹. Świadczenia i osobiste przedmioty fanów i fank z XIX wieku, takie jak dzienniki, listy, sztambuchy, albumy, pocztówki czy inne efekty ich twórczego uczestnictwa w kulturze fanowskiej są bardzo nieliczne. Można również podejrzewać, że fani wywodzący się z klas uprzywilejowanych, a więc jedyni, którzy dysponowali środkami dokumentacji własnych doświadczeń, zgodnie ze swoim klasowym habitusem, nie postrzegali tych doświadczeń za właściwy temat tworzonych ku potomności autonarracji. Podczas gdy dziesiątki aktorów i aktorek, bez względu na kraj pochodzenia i aktywności zawodowej, napisało wspomnienia, a wiele z tych wspomnień zostało wydanych drukiem, często jako forma promocji i kreowania wizerunku publicznego, znany jest mi zaledwie jeden dziennik polskiej fanki teatralnej, krakowianki Elżbiety Kietlińskiej, który omawiam w rozdziale *Kobiece grupy fanowskie*. Jeszcze głębiej w odmętach historii giną postacie fanów pochodzących z klas niższych, zazwyczaj pozbawionych podstawowych narzędzi, które umożliwiłyby im rejestrację własnych praktyk i doświadczeń. Pod koniec XIX wieku wciąż około 50% mieszkańców Warszawy nie potrafiło czytać i pisać.

Punktem wyjścia dla badań nad polskimi fanami teatralnymi w przeszłości jest dotkliwy deficyt zapisów bezpośrednich. Jak zatem można wyobrazić sobie doświadczenia fanowskie poprzednich pokoleń, skoro nie ma prawie żadnych źródeł wytworzonych przez fanów i fanki, nie ma jak usłyszeć ich głosów? Sytuacja ta stawia historyczkę w pozycji zdecydowanie różnej od tej, jaką zajmuje fantropolozka współczesności, która może odwołać się do rozlicznych bezpośrednich wypowiedzi fanowskich i zмага się raczej z problemem nadmiaru i selekcji niż niedoboru. W polskim kontekście niedobór ten jest istotnie porażający, co częściowo wynika z sugerowanych już przyczyn ideologicznych, a częściowo – materialnych, czyli niemal całkowitego zniszczenia archiwów teatralnych w rozległych pożarach budynków teatralnych i druzgoczących w skutkach działaniach wojennych, zwłaszcza w Warszawie. Jeśli uwzględnić te lokalne uwarunkowania, okazuje się, że nie jest możliwe napisanie książki historycznej o polskich kulturach fanowskich XIX wieku, która odwoływałaby się do zadowalającej i reprezentatywnej liczby źródeł bezpośrednich, jak ma to miejsce w wielu anglosaskich opracowaniach dotyczących fandomów historycznych⁵⁰. Pytanie brzmi, jak poradzić sobie z tymi niełatwymi

⁴⁹ A. de Kosnik, *Rogue Archives: Digital Cultural Memory and Media Fandom*, The MIT Press, Cambridge 2016, s. 17.

⁵⁰ Jako godny pozazdrosczenia przykład można podać badania Corin Throsby nad fankami Byrona, oparte po prostu na licznych, zachowanych listach, które Byron masowo otrzymywał od swoich wielbicielek, oraz kolekcji sztambuchów, w których fanki twórczo „przerabiały” jego poezję. C. Throsby, *Flirting with Fame*, dz. cyt.; Byron, *Commonplacing and Early Fan Culture*, w: *Roman-*

okolicznościami pracy badawczej, a nawet jak je wyzyskać na poziomie wertowania archiwów, lektury źródeł i wreszcie konstruowania narracji historycznej. Czy można przekroczyć tę wysoce problematyczną sytuację wyjściową i wyprowadzić z niej nowe, alternatywne, ale bezsprzecznie ryzykowne sposoby pisania historii?

Istotne jest, aby w ramach odtwarzania przeszłych kultur fanowskich, czerpiąc z rozpoznania już dokonanych w obrębie studiów nad historycznymi publicznościami teatralnymi, uwzględniać rozmaite źródła, nie tylko materiały tekstowe, ale też wizualne – zdjęcia, ryciny, rysunki satyryczne, albumy, obrazy – a także przedmioty związane z życiem teatralnym, które mogą zawierać bezcenne wskazówki na temat doświadczenia fanowskiego w XIX wieku. „Geografia kulturowa” Viv Gardner⁵¹, koncepcja „mapowania” spektaklu, zarówno w znaczeniu dosłownym – przestrzennym, jak i metaforycznym Joanne Robinson⁵² czy „demografia społeczna” Jima Davisa i Victora Emeljanova⁵³, to przykłady propozycji metodologicznych, które do pewnego stopnia pomagają przezwyciężyć przeszkody, z jakimi mierzy się historyczka kultury fanowskiej, zwłaszcza brak źródeł prymarnych⁵⁴. Osadzenie doświadczenia teatralnego w społecznym i materialnym krajobrazie miejskim oraz włączenie tego doświadczenia w codzienne życie mieszkańców miasta to wraz z ustaleniem składu społecznego widowni pierwsze kroki do okreś-

ticism and Celebrity Culture, 1750–1850, red. T. Mole, Cambridge University Press, New York 2009, s. 227–244.

⁵¹ V. Gardner, *The Invisible Spectatrice*, dz. cyt.

⁵² J. Robinson, *Mapping Performance Culture: Locating the Spectator in Theatre History*, „Nineteenth Century Theatre & Film” 2004, vol. 31, nr 1, s. 3–17.

⁵³ J. Davis, V. Emeljanow, *Reflecting the Audience: London Theatergoing, 1840–1880*, University of Iowa Press, Iowa City 2001.

⁵⁴ Inne ważne publikacje z tego obszaru, istotne dla mojej własnej perspektywy metodologicznej, to m.in. rozważania o angielskiej publiczności Fredericka Burwicka, refleksje Dennisa Kennedy’ego na temat amerykańskich publiczności, a także studium Jeffreya Ravela o paryskiej osiemnastowiecznej widowni parterowej, wydobywające polityczny wymiar teatralnej publiczności. Ponadto: monografia Lisy Merrill o amerykańskiej aktorce Charlotte Cushman i jej grupie fanek, analiza Amy Hughes dotycząca recepcji i społecznego wykorzystania melodramatów oraz omówienie przez Douglasa A. Jonesa czarnej widowni z okresu antebellum. Zob. F. Burwick, *Playing to the Crowd: London Popular Theatre, 1780–1830*, Palgrave Macmillan, New York 2011; D. Kennedy, *The Spectator and the Spectacle: Audiences in Modernity and Postmodernity*, Cambridge University Press, Cambridge 2009; J.S. Ravel, *The Contested Parterre: Public Theatre and French Political Culture*, Cornell University Press, Ithaca 1999; L. Merrill, *When Romeo Was a Woman: Charlotte Cushman and Her Circle of Female Spectators*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1999; A.E. Hughes, *Spectacles of Reform: Theatre and Activism in Nineteenth-Century America*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2012; D.A. Jones, Jr., *The Captive Stage: Performance and the Proslavery Imagination in the Antebellum North*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2014.

lenia modusów historycznej recepcji teatralnej oraz sposobów uczestnictwa w kulturze teatralnej. Inspirując się wymienionymi historiograficznymi przedsięwzięciami, w próbie odtworzenia historii polskich miłośników teatru przywołuję m.in. afisze, zdjęcia, karykatury, *cartes de visite*, pocztówki, obrazy, mapy, album fotograficzny oraz około sto pięćdziesiąt artykułów prasowych różnego rodzaju i niemal czterdzieści innych źródeł tekstowych, takich jak listy, wspomnienia i dzienniki (nie tylko artystów sceny), powieści, dramaty, poradniki, książki kucharskie, pieśni, a nawet podręcznik dobrych manier, raport sądowy i cenzus ludności.

Rozpoznanie wagi kontekstualizacji doświadczeń widzów teatralnych w przeszłości w celu nabrania o nich bardziej wyrazistego wyobrażenia silnie rezonuje z podstawowymi założeniami metodologicznymi studiów fanowskich, w których uznaje się za bardziej istotne niż sam tekst kultury to, co odbiorcy z nim robią, i jak przebiega proces negocjacji znaczeń. Nawet jeśli tekst sytuuje się w centrum analizy, to celem jest ustalenie, w jaki sposób jego struktura umożliwia publiczności zabawę i grę ze znaczeniami, które ów tekst generuje. Odwołania do historycznego, kulturowego, ekonomicznego i społecznego kontekstu, w którym te gry i zabawy zachodzą, nie mogą być bagatelizowane. Z tego też powodu nie opowiadam o historycznych publicznościach teatralnych w ogóle, lecz skupiam się konkretnie na widowni teatrów polskich drugiej połowy XIX wieku, przede wszystkim w Warszawie. Dzięki takiemu zawężeniu pola mogę odpowiednio zrekonstruować bogate i złożone tło historyczne, a kiedy jest to uzasadnione i konieczne, sięgnąć po przykłady z innych krajów lub z innych „polskich” miast – szczególnie Krakowa i Lwowa.

Zakres geograficzny uprzywilejowujący warszawską publiczność oznacza, że zajmuję się lubownikami teatru, którzy z perspektywy dziewiętnastowiecznych metropolii europejskich, konstituowali fandom peryferyjny. Peryferyjność – rozumiana tu jako pochodna relacji przestrzennych – bezpośrednio warunkuje dostęp do obiektów fanowskich i ich widoczność, wpływa zatem na twórczość własną fanów. Należy jednak zauważyć, że o ile warszawscy fani znajdowali się w pozycji podporządkowanej w odniesieniu do Paryża czy Londynu, które reprezentowały centrum w transeuropejskiej perspektywie, o tyle w porównaniu z innymi polskimi miastami, konstituowali „fanowskie jądro” (*core fandom*), będące „ośrodkiem władzy i dominacji” oraz „nieustającym źródłem statusu”⁵⁵. Warszawa – polskie cen-

⁵⁵ V. Botorić, *Periphery Fandom: Contrasting Fans' Productive Experiences across the Globe*, „Journal of Consumer Culture” 2021, vol. 22, nr 4, <https://doi.org/10.1177/14695405211026054>, dostęp: 4 sierpnia 2023. Choć Botorić pisze w perspektywie globalnej o fandomie Lego, będącym współczesnym fandomem marki (*brand fandom*), uważam jej rozróżnienie na peryferia i jądro fanowskie (*periphery fandom*, *core fandom*) za użyteczne dla odmiennych geograficznie i czasowo przypadków kultury fanowskiej.

trum fanowskie – stanowi więc raczej wyjątkowy, a nie typowy przypadek. Trudno uznać go za reprezentatywny dla ziem polskich również z tego powodu, że dominowały na nich wsie i miasteczka, gdzie życie biegło innym torem niż w przeludnionej, dynamicznie rozwijającej się i przechodzącej uprzemysłowienie stolicy. Dlatego nie można założyć, że istniała bezpośrednia korelacja pomiędzy teatralnym doświadczeniem w Warszawie a doświadczeniem widzów, potencjalnie fanów, scen prowincjonalnych.

Zważywszy na to, że interesują mnie głównie warszawscy fani, przyglądam się zjawiskom zachodzącym przede wszystkim, choć nie wyłącznie w dekadach 1860–1910, w moim przekonaniu najistotniejszych w historii stołecznej teatromanii, która kształtowała się w warunkach instytucjonalnego i politycznego podporządkowania władzom rosyjskim i eskalowała od końca lat sześćdziesiątych XIX wieku. Jak zauważa Agnieszka Wanicka, w Warszawie tego czasu, największym polskim mieście szczycącym się najdłuższą tradycją zawodowego teatru, które właśnie weszło w fazę dynamicznej modernizacji, teatromania i jej wariant – aktoromania, miały po prostu szczególnie korzystne warunki do rozwoju. Silnie sprzyjały kulturze fanowskiej i celebryckiej upowszechnienie się i demokratyzacja nowoczesnych mediów i sposobów rejestracji – prasy, fotografii i drzeworytu sztorcowego, dzięki którym do tysięcy domów trafiały wizerunki gwiazd w formie zdjęć, ilustracji w pismach ilustrowanych, takich jak „Kłosa” i „Tygodnik Ilustrowany”, a nawet ściennych kalendarzy fotograficznych wydawanych przez firmę Konrad Brandel i Spółka⁵⁶.

Od lat sześćdziesiątych wzmagają się procesy, zjawiska, praktyki konstytutywne dla kultur fanowskich i celebryckich, ale nie oznacza to, że nie występowały one w życiu teatralnym stolicy już we wcześniejszych dekadach XIX wieku. Możliwa jest zatem narracja historyczna o warszawskich fanach teatru umocowana w bardziej całościowym spojrzeniu na XIX stulecie niż ta, którą proponuję w *Torcie Marcello*. Uwzględniałyby ona w większym stopniu fandomy i stronnictwa teatralne z pierwszej połowy XIX wieku, takie jak starcia ideowe klasyków z romantykami, historie fanów i fanek Wojciecha Bogusławskiego, Alojzego Żółkowskiego (ojca) i Wojciecha Piaseckiego, czy w okresie międzypowstaniowym – Leontyny Żucz-kowskiej-Halpertowej⁵⁷. W końcu według Jerzego Gota źródła „kultu gwiazd” należy sytuować już na początku XIX wieku, kiedy w związku z modą na role wielopostaciowe, zawiązała się symbiotyczna relacja między teatralnym wykonawcą

⁵⁶ A. Wanicka, *Inne spojrzenie na „epokę gwiazd”*, w: *Nowe Historie 1. Ustanawianie historii*, red. A. Adamiecka, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, Warszawa 2010, s. 159.

⁵⁷ Wiele znakomitych przejawów wczesnych warszawskich kultur fanowskich pojawia się w książce Haliny Waszkiel, *Trudne lata: teatr warszawski 1815–1868*, Teatr Narodowy, Warszawa 2015.

i widzem: podczas gdy aktor starał się ze wszystkich sił zrobić wrażenie na publiczności, to publiczność nie szczędziła wysiłku, by nagrodzić uzyskany przez niego „efekt”⁵⁸. Zresztą za Gotem dwie kolejne dekady po powstaniu styczniowym w historii teatru warszawskiego nazywa się „epoką gwiazd”. Jej rozkwit przypada na okres stołecznego angażu Heleny Modrzejewskiej, czyli lata 1868–1875, a spazmatyczna faza końcowa – na późne lata 80.

U Gota jednak pojęcie „epoki gwiazd” ma charakter pejoratywny. Historyk przeciwstawił je bowiem „szkole krakowskiej”, którą uznał za najważniejsze zjawisko w polskim teatrze XIX wieku, ustanawiając w ten sposób legendę szkoły krakowskiej w historiografii polskiego teatru jako progresywnego modelu teatru zespołowego, dopiero niedawno zakwestionowaną przez Jana Michalika i Agnieszkę Wanicką. W pismach Gota „szkoła krakowska” oznaczała „zespół doświadczeń na scenie teatru w Krakowie w latach 1866–1885, z których wywodzi się znaczna część praktyki nowoczesnego teatru polskiego”⁵⁹. Charakteryzując „szkołę krakowską”, Got – „prawdopodobnie, by uzyskać większą wyrazistość”⁶⁰, jak sugeruje Michalik – porównywał ją do rzekomo konserwatywnego warszawskiego systemu gwiazdorskiego, który miał się wyróżniać samowolą aktorów, wyzyskujących scenę przede wszystkim do indywidualnych, wirtuozerskich popisów. Tymczasem Wanicka dowodzi, że do dziś nieopisaną „szkołę warszawską” cechowały: „wieloetapowy proces pracy nad przedstawieniem pod kierunkiem reżysera oraz przykładanie wagi do pamięciowego i sytuacyjnego przygotowania ról tworzących całość przedstawienia”⁶¹, a zatem – zespołowość i „jednolitość” przedstawienia. Co ciekawe, o ile pojęcie „szkoły krakowskiej” funkcjonuje w piśmiennictwie już w ostatnich czterech dekadach XIX wieku, choć w odniesieniu do określonego stylu gry, a nie metody pracy teatralnej, o tyle wedle ustaleń Michalika, sformułowanie „epoka gwiazd” pojawia się po raz pierwszy dopiero w tekście Józefa Kotarbińskiego w 1924 roku⁶². Współcześni najwyraźniej takiego określenia nie znali, choć – co dla mnie istotne – mówili o teatromanii i aktoromanii. W tym czasie warszawska prasa obsesyjnie pisała o teatrze. Stołeczna publiczność ekscytowała się wszystkim, co dotyczyło sceny, a zwłaszcza jej artystów i artystek, bowiem tak jak

⁵⁸ J. Got, *Gwiazdorstwo i aktoromania*, dz. cyt.

⁵⁹ J. Got, *Teatr i teatrologia*, Tow. Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 1994, s. 190. Niekiedy mowa też o „szkole koźmiańskiej” od nazwiska Stanisława Koźmiana kierującego w tym okresie teatrem krakowskim.

⁶⁰ J. Michalik, *Gawęda o „szkole krakowskiej”*, w: *Nowe Historie 1. Ustanawianie historii*, red. A. Adamiecka, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2010, s. 139.

⁶¹ A. Wanicka, *Inne spojrzenie na „epokę gwiazd”*, dz. cyt., s. 190.

⁶² J. Michalik, *Gawęda o „szkole krakowskiej”*, dz. cyt., s. 132.

życie społeczne Warszawy kręciło się wokół teatru, tak jej życie teatralne – wokół najpopularniejszych aktorów i aktorek.

„Epokę gwiazd” chciałabym zatem rozumieć nie jako lata podporządkowania wewnętrznego życia Teatrów Warszawskich, organizacji pracy i kształtu przedstawień partykularnym interesom gwiazd, lecz przez pryzmat wzmożonej teatromanii i aktoromanii publiczności warszawskiej – czyli heterogenicznych, niejednoznacznych, dynamicznych kultur fanowskich integralnie splecionych z nowoczesną kulturą celebrycką, na które w równym stopniu składały się imponująca kaplica nagrobna Wiktoryny Bakałowiczowej z napisem „Publiczność Warszawska Wiktorynie Bakałowicz” stojąca na Powązkach, codzienne, mniej spektakularne przejawy uwielbienia okazywane artystom i artystkom sceny, zabiegi marketingowe podejmowane przez ludzi teatru czy wybory konsumpcyjne ich wielbicieli i wielbicielek.

Chociaż linearna konceptualizacja czasu pomaga w uporządkowaniu poszczególnych epizodów rzucających światło na historię fanostwa, skłaniam się ku modelowi „czasu performatywnego”, tak jak rozumie go Tracy C. Davis lub Joseph Roach. W takim ujęciu metodologicznym chodzi o dostrzeżenie alternatywnego potencjału analitycznego w nielinearności i nieseryjności, w myśleniu o czasie poprzez kategorie anachroniczności, asynchroniczności czy też polichroniczności⁶³. W książce *It* Roach wprowadza pojęcie „głębokiego wieku” na określenie nie tyle odcinka czasu, ile rodzaju czasu, „wieku”, który się nigdy nie skończył, a wprost przeciwnie, trwa jako „repertuar długookresowych performansów”⁶⁴. Dla Roacha w odniesieniu do historii Wielkiej Brytanii takim szczególnym wiekiem jest długie XVIII stulecie, natomiast w kontekście polskim wskazałabym długi wiek XIX, który zaczyna się rozbiorami Rzeczypospolitej Obojga Narodów i kończy pierwszą wojną światową. To właśnie ten „czas” wzmożonych procesów narodotwórczych, prześycony retoryką i symboliką romantyczną, w szczególny sposób pozostaje obecny w polskiej kulturze w formie będących zawsze na wyciągnięcie ręki performansów: władzy i oporu, tożsamości – zbiorowej i indywidualnej, religijnych i patriotycznych, celebryckich i fanowskich.

⁶³ T.C. Davis, *Performative Time*, w: *Representing the Past*, dz. cyt., s. 149.

⁶⁴ J. Roach, *It*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2007, s. 13.

Naród

„Naród” i „nacjonalizm”, inherentnie powiązane z XIX stuleciem, to wysoce kontrowersyjne pojęcia, szeroko teoretyzowane i dyskutowane. Ważnym punktem odniesienia pozostają dla mnie refleksje Ernesta Gellnera, który łączy narodziny narodu i nacjonalizmu z europejską nowoczesnością; Erica Hobsbawma, podkreślającego, że narody i ich tradycje zostały „wynalezione”; czy Benedicta Andersona, autora powszechnie znanej koncepcji narodu jako „wspólnoty wyobrażonej”⁶⁵. Jak przekonuje Hobsbawm, narody to „były historycznie nowe, dopiero powstające, zmieniające się i, nawet obecnie, dalekie od powszechności”, a co ważniejsze, „[n]arody nie tworzą państw i nacjonalizmów, ale odwrotnie”⁶⁶. Podążam za tym tokiem myślenia – właściwym modernistycznej (lub też konstruktywistycznej) teorii narodu – zakładając, jak to ujął Geoff Eley, że „narody nie tyle zostały odkryte czy przebudzone, ile wynalezione w toku pracy intelektualistów”. Niemniej jednak, podobnie jak Eley, nie lekceważę znaczenia „faktycznie istniejących kultur” dla „poszczególnych historii, z którymi wiązało się budowanie narodu”⁶⁷.

Przez dziewiętnastowieczną Europę przetoczyła się bezprecedensowa fala ruchów narodowych, które uznając swoje nacje i racje za naturalne dokonywały, nie rzadko brutalnych, aktów społecznej standaryzacji i homogenizacji. Działo się tak dlatego, że pomimo swoich roszczeń do przemawiania w imieniu całego narodu, nacjonalizm w swej istocie jest „selektywny i wykluczający”⁶⁸, a nowoczesny projekt narodowy ograbił grupy podporządkowane (pod względem klasowym, płciowym, językowym, etnicznym) z ich sprawczości i historii⁶⁹. Podczas długiego wieku XIX tożsamości narodowe wciąż jeszcze się rodziły i kształtowały, a odrębne systemy reprezentacji kulturowych oraz praktyk językowych i wizualnych, werbalnych i nie-

⁶⁵ Zob. E. Gellner, *Narody i nacjonalizm*, tłum. T. Hołówka, wyd. 2, Wydawnictwo Difin, Warszawa 2009; E. Hobsbawm, *Narody i nacjonalizm po 1780 roku. Program, mit, rzeczywistość*, tłum. J. Maciejczyk i M. Starnawski, Wydawnictwo Difin, Warszawa 2010; E. Hobsbawm, *O nacjonalizmie*, tłum. A. Wojtasik i in., wstęp, wybór i oprac. D. Sassoon, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2022; B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, Fundacja im. Stefana Batorego, Kraków–Warszawa 1997.

⁶⁶ E. Hobsbawm, *Narody i nacjonalizm po 1780 roku*, dz. cyt., s. 14, 18.

⁶⁷ G. Eley, *Culture, Nation and Gender*, w: *Gendered Nations: Nationalism and Gender Order in the Long Nineteenth Century*, red. I. Blom, K. Hagemann, C. Hall, Berg, Oxford–New York 2000, s. 30–31.

⁶⁸ S.E. Wilmer, *Herder and European Theatre, w: Staging Nationalism. Essays on Theatre and National Identity*, red. K. Gounaridou, McFarland & Company, Jefferson, North Carolina–London 2005, s. 79.

⁶⁹ Zob. G. Prakash, *Subaltern Studies as Postcolonial Criticism*, „American Historical Review” 1994, vol. 99, nr 5, s. 1475–1490.

werbalnych, które „wytwarzają i odtwarzają znaczenia narodu”, a tym samym „spajają naród”⁷⁰ i wpisują go w jednostkę, były na etapie (re)konstrukcji.

W tych burzliwych czasach w Europie gorzały gwałtowne walki i konflikty, które przybierały rozmaite formy relacji kolonialnych. Kolonialne uwikłania wytwarzały się wzdłuż „intraeuropejskiej osi różnicy”, która przebiegała między państwami terytorialnymi powstałymi przed nowoczesnym nacjonalizmem, jak Wielka Brytania czy Rosja, a podporządkowanymi im „mniejszymi” narodami buntującymi się przeciwko imperialnym rządóm mocarstw⁷¹. W przeciwieństwie do narodów „przebudzających się”, które w toku XIX wieku po raz pierwszy domagały się własnej suwerenności, Polacy – redefiniujący się zgodnie z nowymi konceptualizacjami narodu, pod kierunkiem ziemiaństwa i inteligencji – walczyli o odzyskanie politycznej niezależności⁷². Polski projekt narodowy inspirowany był zatem nie tylko chęcią stworzenia niepodległego państwa narodowego, ale przede wszystkim traumatycznym doświadczeniem utraty suwerenności politycznej. W konsekwencji u podstaw rodzącej się polskiej (nie)świadomości narodowej leżała nieakceptowalna „śmierć”, niekończąca się żałoba, niemożliwa do opłakania, melancholijna strata znajdująca swój wyraz w wyobrażeniach Polonii jako pogwałconej, udręczonej i upokorzonej, martwej i złożonej w grobie matce-dziewicy⁷³.

Ambiwalentność polskiej pozycji – ani po stronie starych, ustabilizowanych państw terytorialnych (pomimo kultywowanej pamięci o suwerenności), ani po stronie przebudzonych narodów (pomimo wspólnej walki z władzą imperialną) – odzwierciedla się w innych zestawach sprzeczności, poczynwszy od geograficznej nieokreśloności Polski. Jak ironizował Sławomir Mrożek, położenie Polski jest zachodnio-wschodnie, „na wschód od Zachodu i na zachód od Wschodu”⁷⁴. Co istotne, choć Zachód i Wschód „mają czysto fantazmatyczną zawartość”, jak pisze Jan Sowa, i nie odpowiadają żadnej rzeczywistej sytuacji, są jak najbardziej rzeczywiste, za takie się je bowiem uważa. Razem tworzą „niereczywistą rzeczywistość”

⁷⁰ S. Wenk, *Gendered Representations of the Nation's Past and Future*, w: *Gendered Nations*, dz. cyt., s. 63.

⁷¹ G. Eley, *Culture, Nation and Gender*, dz. cyt., s. 27–28.

⁷² Zob. omówienie przednowoczesnej konceptualizacji polskości, która była osadzona w ideologii sarmatyzmu i utożsamiała polską narodowość ze szlacheństwem: N. Baldyga, *Reconstructing the Nation: Conflicting Cultural Imaginaries in Eighteenth-Century Poland*, w: *Staging Nationalisms*, dz. cyt., s. 11–31.

⁷³ M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 267.

⁷⁴ Tamże, s. 11.

i definiują to, co pomiędzy nimi⁷⁵. Polacy dzielili tę kondycję rozdarcia pomiędzy Wschodem a Zachodem z innymi społeczeństwami żyjącymi w „szarym pasie” ziemi „niczyjej” i „nijakiej”, pomiędzy dobrze zdefiniowanymi biegunami Zachodu i dwóch rodzajów Wschodu, czyli Rosji jako „Wschodu europejskiego” i Orientu jako „Wschodu obcego”⁷⁶. Region ten, który można z grubsza nazwać Europą Środkowo-Wschodnią, zasiedlają według Sowy społeczeństwa po Gombrowiczowsku społecznie-kulturowo niedojrzałe, „nie potrafiące określić swojego habitusu w sposób autonomiczny, bez oglądania się na Innego, który byłby dla nich punktem pozytywnej lub negatywnej idealizacji”. To sprawia, że pozostają wiecznie uwięzione w „logice doganiania-uciekania”⁷⁷.

W tym samym duchu Maria Janion zauważa, że „wschodnio-zachodnia” Polska zwykle próbowała „myślą swych intelektualistów i potocznym wyobrażeniem – przeważać szalę na rzecz «Zachodu» i odciąć się od «Wschodu»”⁷⁸. W efekcie nawet we współczesnej Polsce, Zachód funkcjonuje jako „zastępczy hegemon”⁷⁹. Społeczeństwo polskie zinternalizowało orientalizujące spojrzenie Zachodu (choć nadal uważa się za moralnie lepsze od Zachodu) i zorientalizowało – zbarbaryzowało i dogłębnie zdeprecjonowało – rzeczywistego hegemoną, Rosję⁸⁰.

To podwójne uwikłanie we współzależności Wschód/Zachód wskazuje też na kolejną, konstytutywną dla narodu polskiego, parę przeciwieństw: jego dwuznaczny status w relacjach kolonialnych z sąsiadami. O ile już w 2003 roku Clare Cavanagh wpisała polską sytuację w ramy postkolonialne⁸¹, o tyle to Janion w wydanej trzy lata później *Niesamowitej Słowiańszczyźnie* gruntownie zdekonstruowała polskość za pomocą postkolonialnych narzędzi. Janion twierdzi, że swoista polska „mentalność postkolonialna” została ukształtowana nie tylko przez doświadczenie bycia skolonizowanym podmiotem w okresie zaborów, ale w tym samym stopniu przez głęboko zakorzenione marzenie o kolonizowaniu, głównie sąsiednich wschodnich narodów. Marzenie to wynikało z historycznej polskiej dominacji na

⁷⁵ J. Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Universitas, Kraków 2011, s. 12–13.

⁷⁶ Tamże, s. 13–14.

⁷⁷ Tamże, s. 17–18.

⁷⁸ M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna*, dz. cyt., s. 11.

⁷⁹ E. Thompson, *Whose Discourse? Telling the Story in Post-Communist Poland*, „The Other Shore: Slavic and East European Cultures Abroad, Past and Present” 2010, vol. 1, nr 1, 2010, s. 1–15. Zob. też J. Jedlicki, *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują. Studia z dziejów idei i wyobraźni XIX wieku*, wyd. 2, W.A.B., Warszawa 2002.

⁸⁰ M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna*, dz. cyt., s. 211–256.

⁸¹ C. Cavanagh, *Postkolonialna Polska. Biała plama na mapie współczesnej teorii*, tłum. T. Kunz, „Teksty Drugie” 2003, nr 2/3, s. 60–71.

ziemiach dzisiejszej Białorusi, Ukrainy i Litwy sięgającej końca XIV wieku⁸². Przybrało ono kształt mitu kresowego, zakorzenionego w przekonaniu o wyższości polskiej cywilizacji i kultury – nostalgicznego i idealizującego dyskursu, który w XIX wieku był pielęgnowany i podsycany przez tak wpływowe osoby publiczne, jak Henryk Sienkiewicz. Analizując kolonialny charakter polskiej obecności na Ukrainie, Daniel Beauvois wprost porównał relacje między polskimi szlachcicami a miejscową ludnością do stosunków niewolniczych na amerykańskich plantacjach bawełny czy francuskiej Martynice⁸³. Według Janion polska mentalność postkolonialna wyrastająca z takiej podwójnej tożsamości – kolonizowanego i kolonizatora – obejmuje jednocześnie kompleks niższości wobec Zachodu i mesjanistyczną dumę z wyjątkowej misji historycznej narodu polskiego, polegającej na cywilizowaniu Wschodu i odkupieniu Zachodu. Skutkuje to „zamkniętym kołem niższości i wyższości, które przeradza się w narodową figurę totalnej niemożności i wiecznej szarpaniny między «europejskim pozorem» (który może wcale nie jest pozorem) a «polską prawdą» (którą podejrzewa się o to, że nie jest absolutem)”⁸⁴.

Jeszcze bardziej wzmacnia ten postkolonialny wzorzec skomplikowana relacja między polskością a słowiańszczyzną. Przymusowa latynizacja i chrystianizacja ludów słowiańskich we wczesnym średniowieczu nosiła wszelkie znamiona brutalnej i bezwarunkowej kolonizacji, doprowadzając do całkowitej eradykacji słowiańskich praktyk kulturowych i wierzeń oraz wyzysku ludów słowiańskich jako darmowej siły roboczej. Janion przekonuje, że wydarzenia te doprowadziły do „swoistej traumy słowiańskiej” i późniejszej amnezji narodowej, która została w jakiś sposób odkryta przez polskich romantyków próbujących wykorzystać lokalny folklor i mity do „moralnej odnowy” narodu⁸⁵. Ostatecznie udało się polskiej literaturze romantycznej wyzyskać słowiańskość do wzmocnienia tożsamości narodowej⁸⁶, jednak trauma łacińskiej kolonizacji nieuchronnie naznaczyła słowiańskie imaginarium. Z tych wszystkich powodów, aby zrozumieć polską tożsamość narodową, analizy zarówno współczesnych, jak i dziewiętnastowiecznych idei polskości i inności powinny sytuować społeczeństwo polskie w potrójnej relacji: jako społeczeń-

⁸² Te wątki polskiej historii, a także polityczną osobliwość Pierwszej Rzeczypospolitej błyskotliwie analizuje w perspektywie postkolonialnej i lacanowskiej Jan Sowa w przywoływanej już książce *Fantomowe ciało króla*.

⁸³ D. Beauvois, *Trójkąt ukraiński. Szlachta, carat i lud na Wołyniu, Podolu i Kijowszczyźnie 1793–1914*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2005, s. 725.

⁸⁴ M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna*, dz. cyt., s. 12.

⁸⁵ Tamże, s. 18–29.

⁸⁶ M. Rudaś-Grodzka, *Sfinks słowiański i mumia polska*, IBL PAN, Fundacja Akademia Humanistyczna, Warszawa 2013, s. 10.

stwo skolonizowane, jako byłego kolonizatora i wreszcie w relacji do zachodnich hegemonów⁸⁷.

Za Moniką Rudaś-Grodzką można uznać słowa Cypriana Kamila Norwida z dramatu *Kleopatra i Cezar*: „między Sfinksem a mumią naród wychowany” za najcelniejszy opis wyobrazonego polskiego narodu, historycznie i ontologicznie zawieszonego „między nieokreślonością a śmiercią”. Jak wyjaśnia badaczka:

Z jednej strony mamy zagadkę słowiańskiego pochodzenia, a z drugiej – niesprawiedliwy i okrutny, przynoszący całemu narodowi cierpienie akt dziejowy, czyli utratę niepodległości. Zgon ojczyzny doświadczany jest przez jej żyjących obywateli jako ich własna śmierć. Wyjaśnienie tych bolesnych wydarzeń w życiu polskiego narodu przynosi projekt mesjanistyczno-słowiański, który pozwala zmu-
mifikowanie odczytywać jako nadzieję na odrodzenie⁸⁸.

W takich okolicznościach historycznych – gdy istnienie narodu nie ma oparcia w strukturach politycznych – łatwo przyjąć, że tożsamość narodowa stanowi jedyny sposób przetrwania narodu i dlatego należy ją chronić za wszelką cenę. W rezultacie w dziewiętnastowiecznej Polsce rozwija się i przybiera na sile po powstaniu styczniowym, „zamknięta postawa narodowa”⁸⁹. Postawa taka odrzuca podwójne tożsamości narodowe i konwersje narodowe, wytwarza negatywne stereotypy innych nacji, głosi uniwersalną wyższość własnej kultury narodowej, przejawia brak troski wobec innych kultur oraz zawsze i bez wyjątku uprzywilejowuje interesy własnego narodu⁹⁰. Prowadzi to również do wyłonienia się szczegółowego kodeksu patriotycznych obowiązków i nakazów, które regulują wszystkie aspekty życia codziennego pod groźbą oskarżenia o zdradę narodową i wynikającego z niego ostracyzmu społecznego.

W ten sposób można tłumaczyć pewną „zaborczość” polskości oraz krystalizację kultury XIX wieku – czasu rozbiorów naznaczonego krwawymi i nieudanymi powstaniem – w polskiej wyobraźni w głęboko splecione ze sobą kwestie narodowego wyzwolenia i dzieła romantyków. Doświadczenie XIX wieku miało fundamentalne znaczenie dla polskiej narracji historycznej, również historycznoteatralnej. Z tego powodu romantyzm i ideologia narodowego mesjanizmu, którą

⁸⁷ L. Mayblin, A. Piekut, G. Valentine, „Other” Posts in „Other” Places: Poland Through a Postcolonial Lens?, „Sociology” 2014, vol. 50, nr 1, s. 61.

⁸⁸ M. Rudaś-Grodzka, *Sfinks słowiański i mumia polska*, dz. cyt., s. 41.

⁸⁹ A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2019.

⁹⁰ M. Micińska, *Zdrada. Córką nocy. Pojęcie zdrady narodowej w świadomości Polaków w latach 1861–1914*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 1998, s. 159.

promował, pozostaje nieustannie w tle mojej refleksji nad dziewiętnastowieczną kulturą fanowską i celebrycką, choć bezpośrednio odnoszę się do tych zagadnień jedynie w rozdziale *Ojczyzna (jeszcze nie) utracona*. Konceptualizacja narodu polskiego i właściwego mu systemu norm i wartości dokonała się właśnie w tym czasie. To wtedy wyłoniło się – wciąż aktualne – wyobrażenie o tym, co definiuje polską kulturę i co to znaczy być Polakiem.

Klasa

Na początku transformacji ustrojowej Maria Janion ogłosiła kres paradygmatu romantycznego⁹¹, jednak jej kolejne badania, chyba ku jej własnemu utrapieniu, pokazywały, że ów paradygmat wciąż konstytuuje głęboką strukturę kultury polskiej i podstawową dla niej narrację tożsamościową. Jak ujmuje to Agata Bielik-Robson: „Każdy Polak obudzony w środku nocy, zanim jeszcze ocknie się w nim podmiotowość, budzi się jako ofiara gotowa przemówić językiem niskiego romantyzmu. To pierwszy odruch”⁹². Zgodnie z koncepcją „głębokiego wieku” Roacha, XIX stulecie, a konkretnie – uformowany wówczas paradygmat romantyczny – do dziś istotnie kształtuje polskie życie publiczne, politykę historyczną i kulturę polityczną⁹³. Brian Porter-Szűcs zauważa w książce *Całkiem zwyczajny kraj* demistyfikującej polski dyskurs martyrologiczny, że:

Polska historia, tak jak się ją zwyczajowo przedstawia, to marsz z jednego pola bitwy na drugie, z jednej opresji w drugą, od masakry do masakry, z Polską jako nieuchronną zbiorową ofiarą. Taka historia wytwarza narodową martyrologię – wyniesienie całej wspólnoty do roli uświęconej męczennicy⁹⁴.

Redukcyjność tej perspektywy w kontekście historii polskiego teatru została obnażona w takich publikacjach, jak *Wiek XIX. Przedstawienia* Ewy Partygi, pierwszym bodaj obszernym studium nad polską kulturą teatralną XIX wieku, które w ogóle nie porusza wprost tematyki romantycznej; czy *Trudne lata. Teatr warszawski 1815–1860* Haliny Waszkiel, w której autorka omawia zmarginalizowany w literaturze przedmiotu okres międzypowstaniowy, kiedy repertuar miał charak-

⁹¹ M. Janion, *Romantyzm blaknący*, „Dialog” 1993, nr 1–2, s. 150.

⁹² Bielik-Robson, *Żyj i pozwól żyć. Rozmawia Michał Sutowski*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2021, s. 289.

⁹³ Zob. T. Plata, *Pośmiertne życie romantyzmu*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2017.

⁹⁴ B. Porter-Szűcs, *Całkiem zwyczajny kraj. Historia Polski bez martyrologii*, tłum. A. Dzierzgowska i J. Dzierzgowski, rozdz. *Wstęp*, Wydawnictwo Filtry, Warszawa 2021, wersja epub bez paginacji.

ter właściwie wyłącznie rozrywkowy⁹⁵. Książki te pokazały, że polskie życie teatralne toczyło się swoim własnym torem, a tor ów niekoniecznie zbiegał się z modelem romantycznym bądź centralizował tematykę narodowościową, co zresztą przynajmniej częściowo wynikało ze względów prawnych, cenzuralnych i politycznych. Niewątpliwie jednak kwestie narodowe – zwłaszcza gdy mowa o życiu teatralnym klas uprzywilejowanych – stanowiły rodzaj wiecznie obecnego podtekstu.

Dlatego też zaczynam tę książkę rozdziałem poświęconym relacji między rodzącymi się tożsamościami – narodową i fanowską, w czasach wyłaniania się na ziemiach polskich formacji nowoczesnej. Jest to jedyna partia książki, która zasadniczo zamyka się w okresie do powstania styczniowego, natomiast wszystkie kolejne części analizują już fenomeny z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku oraz pierwszej dekady wieku XX, kiedy wraz z zachodzącymi przemianami gospodarczymi, politycznymi i kulturalnym, rozkwitały kultura fanowska i celebrycka. Zestawienie tożsamości narodowej i fanowskiej wielokrotnie powraca w moich rozważaniach – różne przypadki dziewiętnastowiecznego fanostwa w polskim społeczeństwie pokazują bowiem, że konflikt między tymi dwiema matrycami doświadczania i definiowania rzeczywistości społecznej i własnego „ja” nie miał charakteru absolutnego i nieuchronnego. Niekiedy tożsamość fanowska formuje się w oderwaniu od narodowej, a nawet w ostrożnej opozycji do niej bądź też wskutek nowego rozwoju wydarzeń wykształca się między nimi relacja antagonistyczna; a niekiedy obie tożsamości wcale ze sobą nie konkurują i wzajemnie się nie wykluczają, a wprost przeciwnie, wchodzą ze sobą w jakąś kompromisową konwergencję.

Narracja historyczna ufundowana na paradygmacie romantycznym i uprzywilejowująca tematykę narodowowyzwoleńczą jest *de facto* historią klas wyższych, która marginalizuje doświadczenie większości populacji zamieszkującej ziemie polskie w długim wieku XIX. Pod pojęciem „klas wyższych” kryje się jednak nie tyle arystokracja, która często m.in. ze względu na swój kosmopolityczny tryb życia uchodziła za niedostatecznie polską, ile środowiska szlachecko-inteligenckie, które modelowały i pielęgnowały paradygmat romantyczny. Szczególnie należy podkreślić rolę miejskiej inteligencji, która rekrutowała się w znacznym stopniu ze szlachty zubożałej w następstwie zniesienia pańszczyzny i procesów uwłaszczeniowych. To ta warstwa społeczna, stanowiąca bez dwóch zdań mniejszość mieszkańców ziem polskich, stała się głównym ośrodkiem generowania ideologii narodowej. Sformuławszy swoją opowieść, narzuciła ją pozostałym segmentom społeczeństwa –

⁹⁵ E. Partyga, *Wiek XIX. Przedstawienia*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, PIW, Warszawa 2016; H. Waszkiel, *Trudne lata: teatr warszawski*, dz. cyt.

znakomitej większości. W ostatnim czasie nasiliły się i zwielokrotniły próby opowiedzenia historii polskiej z innej perspektywy, przede wszystkim z perspektywy chłopskiej. Niebywała poczytność *Ludowej historii Polski* Adama Leszczyńskiego, a także kolejne, szeroko dyskutowane, wydawnictwa utrzymane w tym duchu, jak *Chamstwo* Kacpra Pobłockiego czy *Pańszczyzna. Prawdziwa historia polskiego niewolnictwa* Kamila Janickiego, zdają się wskazywać na palącą potrzebę przemyślenia samych fundamentów polskości⁹⁶.

Jakkolwiek w swoich badaniach dystansuję się od dominującej narracji historycznej, to nie skupiam się na doświadczeniu teatralnym polskich czy nawet warszawskich niższych klas społecznych, a raczej staram się zdemistyfikować koncepcje i reprezentacje, które klasy wyższe zbudowały na temat samych siebie i „swojego” teatru. Nie tyle zatem próbuję wypełnić wciąż istniejącą, a symptomatyczną dla polskiej refleksji kulturoznawczej, lukę dotyczącą historycznych ujęć rodzimej kultury popularnej czy masowej, rozumianej jako rewers bogato opracowanej elitarnej kultury wysokoartystycznej⁹⁷, ile usiłuję pokazać na przykładzie praktyk z porządku kultury fanowskiej i celebryckiej, jak to, co społecznie oznaczone jako „niskie” bądź „wysokie” przenikało się w codziennym doświadczeniu warszawskich publiczności.

Historia Teatrów Warszawskich – głównej, a przez pewien czas jedynej instytucji teatralnej w dziewiętnastowiecznej Warszawie – jest bowiem historią teatru przede wszystkim klas uprzywilejowanych, ponieważ z rozmaitych względów to ich przedstawiciele dominowali na widowni. Próbuję jednak rozbroić tę historię, przywołując kategorię fana i szukając w ten sposób tego, co nieostre i nieoczywiste w kulturze głównego nurtu oraz jej historycznej reprezentacji. Pokazuję, że wpływ na to, jak wyglądała kultura teatralna, miały również klasy niższe, na przykład środowiska rzemieślnicze, ale – co dla mnie nawet ważniejsze – same klasy uprzywilejowane były heterogeniczne, a ich rozmaici przedstawiciele i przedstawicielki niekoniecznie przestrzegali zunifikowanego skryptu zachowania widza teatralnego. Wiek, płeć, status społeczny, pozycja zajmowana w obrębie hierarchii klasowej miały kolosalne znaczenie dla recepcji i sposobów partycypacji w kulturze teatralnej i fanowskiej, wyznaczały też granice tej partycypacji i repertuar dostępnych praktyk fanowskich. Te czynniki społeczne determinowały również medialną

⁹⁶ A. Leszczyński, *Ludowa historia Polski*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2020; K. Janicki, *Pańszczyzna. Prawdziwa historia polskiego niewolnictwa*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2021; K. Pobłocki, *Chamstwo*, Czarne, Wołowiec 2021.

⁹⁷ Zob. Ł. Biskupski, *Miasto atrakcji*, dz. cyt., s. 21. Zob. też T. Majewski, *Wstęp*, w: J. Dunin, *W Bi-Ba-Bo i gdzie indziej*, Wydawnictwo Oficyna, Łódź 2010.

reprezentację widzów i widzek teatralnych, która dziś stanowi podstawowe źródło dla badań historycznokulturowych.

W tym miejscu warto zauważyć, że o ile propozycje metodologiczne Davisa i Emeljanova, Gardner czy Robinson pomagają usytuować fanów teatru w szerszym kontekście społecznym i w ten sposób stwarzają możliwość odzyskania doświadczenia fanowskiego, o tyle wskazówek, jak przeprowadzać analizę reprezentacji fanów i fanek w celu identyfikacji i dekonstrukcji ram ideologicznych, w jakich owe reprezentacje powstawały, dostarczają badania historyczne Richarda Butscha na temat publiczności amerykańskich. W książce *The Citizen Audience* autor wyróżnia trzy zasadnicze modele publiczności: po pierwsze, gwałtowny tłum (*crowd*), który odnosił się głównie do widowni teatralnej pierwszej połowy XIX wieku, z okresu poprzedzającego procesy udomowienia i feminizacji teatru amerykańskiego; po drugie, masę (*mass*) wyizolowanych jednostek, odsyłającą do wczesnej publiczności mediów masowych; i wreszcie, po trzecie, publiczność preferowaną, czyli przeciwstawianą tłumowi i masie publikę (*public*), łączącą się z ideą obywatela. Przyglądając się tym trzem konstruktom amerykańskiej publiczności, Butsch dochodzi do wniosku, że wszystkie one wyłoniły się z dyskursu burżuazyjnego, który zasadzał się na hierarchicznym rozróżnieniu na „dobrą” publiczność – złożoną z euroamerykańskich białych mężczyzn z klasy średniej i wyższej, oraz „złą” publiczność – konstituowaną przez resztę społeczeństwa, w tym kobiety, przedstawicieli innych „ras”, osoby przynależące do klasy pracującej i ogólnie klas niższych. Studia fanowskie u swojego zarania zakwestionowały i rozmontowały ten dyskurs w odniesieniu do współczesnych fandomów. Historyczne publiczności zasługują na podobną szansę. To, co jest na szali, to wyobrażenia na temat kultury XIX wieku, zwłaszcza kultury popularnej. Wyobrażenia te bez wątpienia przeobraziłyby się, gdyby zaczęły padać pytania w kontrze do dyskursu hegemonicznego, w szczególności w związku z rolą instytucji teatralnych w codziennym życiu grup społecznie podporządkowanych (również w obrębie klas wyższych).

Wychodząc od rozpoznania Butscha dotyczącego usilnych i uwieńczonych sukcesem zabiegów dyscyplinowania publiczności teatralnej, wpisuję historię fanów teatru – którzy w najbardziej radykalny sposób rozsadzali hegemoniczne decorum – w szerszy kontekst zachodzącego wówczas procesu reformy teatru. Proces ten, który omawiam w rozdziale *Fantagonizmy*, Dennis Kennedy ujmuje jako podporządkowanie kultury teatralnej burżuazyjnemu systemowi norm i wartości (*embourgeoisement*)⁹⁸. Choć może w polskim kontekście nie jest to najbardziej

⁹⁸ D. Kennedy, *The Spectator and the Spectacle: Audiences in Modernity and Postmodernity*, Cambridge University Press, Cambridge 2009, s. 156.

trafne sformułowanie, bo nie tyle o burżuazję *per se* chodzi, ile o warstwę inteligentką. Takie zabiegi stanowiły reakcję na rozszczelnienie ładu feudalnego i dążenie do podtrzymania społecznych hierarchii. Jako takie wyrastały z obawy elit przed tłumem, który za wszelką cenę należało wziąć w karby. Jak już wspominałam, ta tendencja zderzała się z wyłaniającymi się w tym samym czasie kulturami fanowskimi, które hołdowały – obecnie niepokojącej dla elit kulturowych – nieskrępowanej wolności recepcji teatralnej. Podstawowym mechanizmem dyscyplinującym było więc projektowanie normy na realne zachowania publiczności, uporczywe powtarzanie i cytowanie tej normy, tak by się urzeczywistniła i zmateriałizowała w ciałach i umysłach widzów i widzek. Wykorzystywano w tym celu nie tylko media, jak wpływowe dzienniki czy prasa satyryczna, ale też druki ulotne. W sytuacji, gdy źródła pierwotne wytworzone przez samych fanów są bardzo nieliczne, jednym z możliwych rozwiązań jest sięgnięcie właśnie po te dokumenty, które powstały jako krytyczne wobec praktyk fanowskich, i czytanie ich „z ukosa”. Przykładowo, afisze teatralne stanowią świetne źródło na temat „niewłaściwych”, często fanowskich, zachowań publiczności, które zdarzały się najczęściej lub też najsilniej naruszały promowany scenariusz zachowania w teatrze⁹⁹.

Oto na afiszu z 8 września 1898 roku, informującym o czwartym przedstawieniu *Otella* w Teatrze Letnim z kultowym odtwórcą tytułowej roli – Bolesławem Leszczyńskim, jednym z bożyszczy Warszawy, który grał *Otella* z wielkim powodzeniem w latach siedemdziesiątych XIX wieku – zamieszczono uwagę: „Dyrekcja Teatrów Rządowych Warszawskich uprasza uprzejmie damy i panów, zajmujących miejsca w krzesłach, aby raczyli zdejmować kapelusze”. Kapelusze na widowni stanowiły, jak się zdaje, problem transnarodowy, o czym może świadczyć wcześniejsza o dwa lata kampania Bernarda Shawa przeciwko tzw. *matinée hats*, okryciom głowy widzek zasiadających w teatrach londyńskich¹⁰⁰. Jak donosiło pismo branżowe „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”, komentując prośbę dyrekcji Teatrów:

W Niemczech służba pilnuje zdejmowania kapeluszy, we Francji drukowane i przyklepane u kas przepisy uprzedzają o formie ubrania, w jakiej można uczęszczać na parter większych teatrów. Chcemy wierzyć, że uprzejma prośba dyrekcji wywrze skutek pożądany, w braku którego nastąpić powinno rozporządzenie dla służby, aby w garderobach żądała zdejmowania kapeluszy¹⁰¹.

⁹⁹ Więcej na temat historii, formatu, estetyki i sposobów dystrybucji warszawskich afiszy piszą: A. Waniczka, *Dramat i komedia Teatrów Warszawskich*, dz. cyt., s. 159–164; oraz Z. Raszewski, *Warszawski afisz dzienny. Teatr Narodowy i jego kontynuacje, 1765–1915*, PAN IS, Warszawa 1987.

¹⁰⁰ Tamże, s. 65–67.

¹⁰¹ *Odgłosy*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” nr 5, z 29 stycznia 1898, s. 56.

kiewicz utyskiwał, że widzowie warszawscy przychodzą i wychodzą, kiedy im się żywnie podoba.

Niektóre (...) zwyczaje naszej publiki prawdziwie można by nazwać barbarzyńskimi. Do takich zaliczamy przede wszystkim zwyczaj wychodzenia z teatru przed końcem sztuki, a wchodzenia po jej zaczęciu. Podobne *sans façon* nie istnieje nigdzie za granicą¹⁰³.

To ostatnie zdanie, przynależne do porządku dyscyplinowania poprzez zawstydzenie, nie było szczególnie trafne, ponieważ takie zachowanie charakteryzowało widzów z wyższych sfer towarzyskich nie tylko w Warszawie¹⁰⁴. Publiczność często chodziła do teatru na „gwiazdy”; innymi słowy, fani przychodzili na występy swoich ulubieńców. W latach siedemdziesiątych XIX wieku ten „zwyczaj” szczególnie mocno wpływał na inscenizacje szekspirowskie z wybitnymi kreacjami lokalnych gwiazd. Jak pisze Józef Szczublewski:

Publiczność chodziła na te arcydzieła prawie wyłącznie dla wielkich kreacji Modrzejewskiej, dla Bolesława Leszczyńskiego w roli Otella, dla Królikowskiego w *Kupcu weneckim*. Nic więc dziwnego, że np. z *Hamleta* w marcu 1871 wielu widzów wyszło przed końcem sztuki, bo Ofelia (Modrzejewska) już utonęła¹⁰⁵.

Inną powszechną praktyką – zaiste fanowską – było przychodzenie później jedynie na wybrane partie przedstawienia. Z tego powodu kasy były otwarte co najmniej do godziny 21, pomimo że przedstawienia zaczynały się najpóźniej o godzinie 20. Przykładowo, Stefan Żeromski, wówczas młody i biedny student, pozostając pod dużym urokiem Heleny Marcello, zanotował w dzienniku pod datą 8 lutego 1887 roku: „Zrobiwszy korepetycje, wyrwałem się z domu o ósmej i poszedłem na trzeci naturalnie akt, *My się kochamy*. Miłość tej Natalii jest nad wyraz prawdziwą. Ach, graż ta Marczello!...”¹⁰⁶.

¹⁰³ H.S. [Henryk Sienkiewicz], *Bez tytułu*, „Gazeta Polska” nr 269, z 1 grudnia 1873, s. 2.

¹⁰⁴ Przykładowo, zobacz jak Caroline Heim opisuje publiczność zasiadającą w łóżach nowojorskich teatrów, która traktowała wizytę w teatrze jako okazję do „pokazania się”. Grupa ta pojawiała się zatem w teatrze specjalnie już po rozpoczęciu przedstawienia lub też wychodziła przed jego końcem, aby przyciągnąć spojrzenia pozostałych widzów i zaprezentować swoje kreacje. Z tego też powodu Heim określa tę publiczność mianem *the fashionables*, czyli „modnymi”. C. Heim, *Audience as Performer*, dz. cyt., s. 52.

¹⁰⁵ J. Szczublewski, *Publiczność teatralna w Warszawie (1868–1883)*, dz. cyt., s. 88.

¹⁰⁶ S. Żeromski, *Dzienniki. 2: 1886–1887*, red. W. Borowy, S. Adamczewski, Czytelnik, Warszawa 1954, s. 123. *My się kochamy* to komedia autorstwa Edwarda Lubowskiego, która miała premierę 1 lutego 1887 roku w Teatrze Rozmaitości w Warszawie.

Wątpię, czy ktokolwiek przede mną nazwał Żeromskiego fanem Marcello, a przecież, jak pokazuje ten fragment, czuła i wnikliwa lektura kopiastych dziewiętnastowiecznych pamiętników i dzienników oraz szukanie w nich choćby króciutkich wzmianek o fanach teatru czy pozornie mało znaczących uwag o przeżyciach, które noszą znamiona doświadczeń fanowskich, można uznać za kolejną owocną taktykę badawczą. Pomaga ona przezwyciężyć brak źródeł pierwotnych wyraźnie oznaczonych jako wytworzone przez osoby, które same określały się jako fani (miłośnicy, wielbicie etc.).

Piractwo

O ile fanowski sposób uczestnictwa w kulturze teatralnej nie był bynajmniej rzadkością w Warszawie i innych dużych polskich miastach, o tyle narracja o teatrze, konstruowana przez przedstawicieli inteligencji, historyków, ludzi teatru i w znacznym stopniu podporządkowana dyskursowi narodowemu, całkowicie ten zespół praktyk marginalizowała. Jak ujął to Michel-Rolph Trouillot w rozważaniach o „uciszaniu przeszłości”: „Historia jest zawsze wytwarzana w określonym kontekście historycznym. Aktorzy historyczni są zarazem narratorami i odwrotnie”¹⁰⁷. Doświadczenie fanowskie nie trafiało do rzeczywistych archiwów, nie mieściło się też w „archiwach conceptualnych”, brakuje go zatem zarówno w wymiarze materialnym, jak i konstrukcjach myślowych służących jako kulturowe repozytoria¹⁰⁸. Przemilczenia dotyczące tego doświadczenia zachodziły w takiej czy innej formie we wszystkich kluczowych momentach wytwarzania historii wskazanych przez Trouillota: na etapie powstawania źródeł, powstawania archiwów, powstawania narracji i wreszcie powstawania samej historii¹⁰⁹. Co gorsza, jeśli jakiegokolwiek istotne zapisy trafiły do archiwów, z dużym prawdopodobieństwem uległy później zniszczeniu. Zasadniczo rzecz jednak w tym, że pomimo swojej widoczności i znaczenia w kulturze teatralnej końca XIX wieku, historyczne grupy i praktyki fanowskie zostały po prostu sprowadzone do przypisu, a w najlepszym razie – zabawnej anegdoty. Uznane za niegodne dokumentacji, stały się w końcu prawie w ogóle nie do pomyślenia.

Odzyskiwanie historii fanowskiej oznacza namysł nad tym, co zostało odrzucone bądź przeoczone przez dominującą historiografię teatralną, zmierza do de-

¹⁰⁷ M.-R. Trouillot, *Silencing the Past. Power and the Production of History*, Beacon Press, Boston 2015, s. 22.

¹⁰⁸ A. de Kosnik, *Rogue Archives*, dz. cyt., s. 273.

¹⁰⁹ M.-R. Trouillot, *Silencing the Past*, dz. cyt., s. 26.

konstrukcji różnego rodzaju „przemilczeń” konstytutywnych dla tej historiografii, a tym samym pozwala na stawianie pytań o znaturalizowaną genealogię teatru. W odwołaniu do pojęcia „kultur pirackich”, które wprowadza Jack Halberstam w *Przedziwnej historii porażki*, proponuję, aby ujmować ten ślepy zaułek jako piracką historię teatru. Pojawia się ona na obrzeżach dominującej historii teatru i zaburza ją. Aby napisać taką piracką historię, trzeba bezlitośnie „plądrować” zachowane teksty konstytuujące dyskurs hegemoniczny w poszukiwaniu odrzuconych alternatyw, tropić trajektorie sieci władzy, grasować między wierszami. Źródła, które mamy do dyspozycji, to przecież w przeważającej większości materialne ślady kultury przegranej zachowane przez grupy dążące do jej stłumienia, takie jak teksty wojujących z nią krytyków czy afisze służące dyscyplinowaniu widowni. Historię teatralnego fanostwa można też rozpatrywać jako historię teatralnego piractwa, ponieważ odnosi się ona do tych aspektów uczestnictwa w kulturze teatralnej, które zasadzały się na odmiennym od finalnie zwycięskiego systemu wartości, zostały zatem uznane za nieakceptowalne i w rezultacie – zapoznane, utracone, porzucone i zapomniane. Takie podejście otwiera drzwi do alternatywnych wymiarów i nieziszczonych modalności kultury teatralnej. Wiąże się z wkraczaniem na „terytorium porażki”, niekiedy dość mroczne i ponure, ale to właśnie porażka umożliwia „odkrycie konturów światów, które zaproponowano, a następnie porzucono”¹¹⁰. Tak rozumiana pirackość nie jest bezwzględnie oporowa, subwersywna, wyzwalająca, ponieważ jest relacyjna i definiuje się wobec konkretnego zestawu norm, wartości i narracji tożsamościowych, odnosi się do określonej kategorii osób, które tylko w niektórych aspektach mogą doświadczać jakiejś formy podporządkowania i dyskryminacji.

Halberstam wyprowadza kategorię „piractwa” z rozważań Petera Linebaugha i Marcusa Redikera nad historią wielorakich form antykapitalistycznego oporu w XVII i XVIII wieku, w tym rzeczywistego piractwa. Ten antykapitalistyczny podtekst ujęcia Halberstama koresponduje z historycznymi i współczesnymi kulturami fanowskimi w dość paradoksalny sposób. Historyczna trajektoria tortu Marcello, w równym stopniu uwikłanego w kapitalistyczne mechanizmy konsumpcji i generowania zysku, co napędzanego nierynkową logiką przyjemności, potrzeby eksperymentowania i dzielenia się, odsyła do tej wewnętrznej sprzeczności. Z jednej strony, fanostwo ze swojej istoty pozostaje uzależnione od mechanizmów kapitalistycznych, ponieważ opiera się na konsumpcji i komercjalizacji kultury; z drugiej jednak strony, zarówno współcześni, jak i historyczni fani na rozmaite sposoby

¹¹⁰ J. Halberstam, *Przedziwna sztuka porażki*, tłum. M. Denderski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018, edycja na Kindle, bez paginacji.

przekraczają ekonomiczny wymiar swojej relacji z uwielbianym obiektem. Akceptując nieuchronne utowarowienie własnego uczestnictwa w kulturze, mają skłonność do kontestowania ustalonych granic konsumpcji – konsumpcja ta często staje się nienormatywna, nieoczekiwana¹¹¹. Na przykład przestrzennie i czasowo ograniczone doświadczenie zakupione w ramach biletu do teatru było niewystarczające dla warszawskich fanek Heleny Modrzejewskiej (o których piszę w rozdziale *Kobiece grupy fanowskie*). Młode wielbicielki gwiazdy dwu kontynentów próbowały usankcjonowaną i uregulowaną przez transakcję ekonomiczną relację ze swoim obiektem fanowskim rozszerzyć i pogłębić za pomocą środków innych niż finansowe. Ich przypadek odsłania również queerowy potencjał historycznych kobiecych kręgów fanowskich, co koresponduje z Halberstamowską koncepcją piractwa na jeszcze odmiennym poziomie, fanki tworzyły bowiem bliskie relacje między sobą i namiętne paraspołeczne relacje z artystkami.

Emocje

Cechą wyróżniającą konsumpcję fanowską – często, choć nie zawsze, mającą wywrotowy, a nawet buntowniczy wydźwięk – jest jej wymiar emocjonalny. Aby zrozumieć wzorce afektywne reprezentatywne dla fanów wczesnego teatru, konieczne jest zastosowanie takiej perspektywy badawczej, która nie definiuje emocji jako dyspozycji psychologicznych, lecz stawia pytania o to, jak emocje działają¹¹². W całej książce przyjmuję ontoformatywne i relacyjne podejście do emocji rozumianych jako praktyki społeczne i kulturowe, a nie jako indywidualne stany psychiczne, które ulegają fetysyzacji i zdają się stałymi właściwościami jednostek¹¹³. Ian Burkitt argumentuje, że emocje „istnieją jedynie w działaniu ramowanym przez relacje władzy, współzależności i komunikacji”¹¹⁴. Według Burkitta emocje mają zatem charakter stricte relacyjny – powstają ze „wzorów relacji” i prowadzą do kształtowania się „wzorów działania”, które z kolei mogą stać się „dyspozycjami”¹¹⁵. W tej perspektywie konstytutywna cecha emocji i afektów zawiera się już w samym

¹¹¹ Zob. D. Cavicchi, *Listening and Longing*, dz. cyt., s. 184.

¹¹² S. Ahmed, *Affective Economies*, „Social Text” 2004, vol. 22, nr 2, s. 119.

¹¹³ S. Ahmed, *The Cultural Politics of Emotions*, 2nd ed., Edinburgh University Press, Edinburgh 2014, s. 9. Książka Ahmed jak dotąd nie ukazała się w całości w języku polskim. Przetłumaczono jedynie jej fragmenty: S. Ahmed, *Performatywność obrzydzenia*, tłum. A. Bardz, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 169–191; *Wstyd w obliczu innych*, tłum. J. Misun, „Teksty Drugie” 2016, nr 4, s. 169–191; *Odmieńcze uczucia*, tłum. S. Królak, „Dialog” 2018, nr 10, s. 51–75.

¹¹⁴ I. Burkitt, *Bodies of Thought: Embodiment, Identity and Modernity*, Sage, London 1999, s. 127.

¹¹⁵ I. Burkitt, *Emotions and Social Relations*, Sage, Los Angeles 2014, s. 6.

słowie *emocja*, które wywodzi się z łacińskiego czasownika *emovere*, *movere* oznaczającego ‘poruszać się’ i wskazuje, że emocje można uznać za „sam ruch w polu relacji i interakcji”¹¹⁶. Tym samym dystansuję się od tych teorii afektu, które odróżniają go od kulturowo skontekstualizowanych emocji jako swego rodzaju żywej, autonomicznej, wirtualnej siły (zwłaszcza w wydaniu Briana Massumiego), ponieważ podzielałam w tym względzie wątpliwości Margaret Wetherell, która pyta: „Nie można dokonać łatwego rozróżnienia między wisceralnym a kulturowym tworzeniem znaczeń, i dlaczego w ogóle mielibyśmy go dokonywać – gdzie jest korzyść?”¹¹⁷.

Tym, co oferuje wyraźną korzyść dla badaczy *fan studies*, biorąc pod uwagę znaczenie doświadczenia emocjonalnego i odrębne wzory afektywne we współczesnych i historycznych kulturach fanowskich, jest natomiast kategoria „stylów emocjonalnych”, zwłaszcza w szerokim ujęciu zaproponowanym przez Benno Gammerla. Według niego, style emocjonalne:

obejmują (...) doświadczanie, wzmacnianie i okazywanie emocji, oscylują między dyskursywnymi wzorami a ucieleśnionymi praktykami, a także między wspólnymi skryptami a konkretnymi zastosowaniami¹¹⁸.

Chociaż tak zdefiniowany styl zbliża się do pojęcia habitusu, Gammerl przekonuje, że „implikuje [on] większą płynność i plastyczność oraz – co najważniejsze – łatwiej ulega pluralizacji”¹¹⁹.

Ta mnogość i różnorodność stylów emocjonalnych sugeruje, że jednostka może praktykować różne style emocjonalne w zależności od kontekstu, w którym się aktualnie znajduje. Szczególne znaczenie ma to, gdzie i w jakim towarzystwie przebywa, ponieważ to przede wszystkim przestrzeń i współobecni ludzie warunkują aktywowany styl emocjonalny. Jednostka może więc znaleźć się w sytuacji, w której będzie musiała nawigować pomiędzy różnymi, na przykład konfliktowymi, stylami emocjonalnymi.

Fani teatralni omawiani w tej książce w większości pochodzili z klasy średniej i inteligenckiej, która wprzęgnęła emocje i afekty w swoją normatywną wizję odpowiedzialnej „publiki”. Jak dowodzi Ute Fevert, od końca XVIII wieku emocje włączono w dalekosiężne projekty wychowawcze i dyscyplinujące, w związku z czym

¹¹⁶ Tamże, s. 9.

¹¹⁷ M. Wetherell, *Affect and Emotion: A New Social Science Understanding*, Sage, Los Angeles 2012, s. 67.

¹¹⁸ B. Gammerl, *Emotional Styles – Concepts and Challenges*, „Rethinking History: The Journal of Theory and Practice” 2012, vol. 16, nr 2, s. 163.

¹¹⁹ Tamże.

styl emocjonalny stał się narzędziem „odróżniania i hierarchizacji” i to na trzech planach: po pierwsze, w odniesieniu do arystokracji; po drugie – wobec niższych grup społecznych; po trzecie – mieszkańców pozaeuropejskich krajów i regionów¹²⁰.

W przypadku publiczności teatralnej jako normę zaczęto promować zachowania emocjonalnie powściągliwe – i to właśnie w odniesieniu do tego bardzo ograniczonego rejestru dozwolonych reakcji emocjonalnych praktyki afektywne fanów można było uznać za pirackie i „nadmierne”. Taki osąd ma bowiem sens „tylko w odniesieniu do pewnego standardu, który zmienia się w czasie i jest związany z dominującą grupą społeczną”¹²¹.

Dyscyplinowanie widzów, na przykład poprzez zmuszanie ich do porzucania historycznie utrwalonych form okazywania w audytorium zadowolenia lub dezaprobaty łączyło się z generalnym dyscyplinowaniem emocji w życiu publicznym i prywatnym, które stanowiło węzłowy element szerzej zakrojonego projektu społecznego realizowanego wówczas przez elity kulturowe. W fanowskich – alternatywnych wobec owego projektu – stylach emocjonalnych najwyraźniej widać „pirackość”, społeczną i teatralną, tego segmentu publiczności, jej niezgodę na podporządkowanie się narzucanemu jej modelowi teatru, który dziś uchodzi za oczywisty. Odzyskanie historii kultur fanowskich, rozumianych jako kultury pirackie, pozwala na zakwestionowanie tego modelu – poprzez ujawnienie jego umowności i historyczności – i snucie przypuszczeń na temat porzuconych możliwości.

Scenopis

Pisanie historii polskich fanów teatru, zważywszy na niedostatek źródeł pierwotnych wytworzonych przez samych fanów, częściowo mający podłoże ideologiczne, a częściowo spowodowany przez takie wydarzenia, jak utrata dokumentów i teatraliów w kolejnych pożarach i pożogach wojennych, wymaga nie tylko szczególnego rodzaju pracy ze źródłami i archiwami – odwoływania się do różnorodnych zapisów tekstowych i pozatekstowych, czytania z ukosa materiałów krytycznych wobec praktyk fanowskich czy wyczulenia na pozornie nieistotne detale

¹²⁰ U. Fevert, *Defining Emotions: Concepts and Debates over Three Centuries*, w: *Emotional Lexicons: Continuity and Change in the Vocabulary of Feeling 1700–2000*, red. U. Fevert i in., Oxford University Press, Oxford 2014, s. 6.

¹²¹ M. Scheer, *Are Emotions a Kind of Practice (And is That What Makes Them Have A History)? A Bourdieuan Approach to Understanding Emotions*, „History and Theory” 2012, nr 51, s. 217.

i wzmianki. Pisanie takiej historii prowokuje też do poszukiwania alternatywnych sposobów wytwarzania narracji historycznej, skłania do fantazjowania, eksperymentowania i snucia domysłów. To tak jakby na podstawie rozsypanych na stole okruchów, próbować odgadnąć, jak smakował i wyglądał tort Marcello czy raczej – torty Marcello.

Dlatego zapraszam czytelników do zaangażowania się wraz ze mną w ryzykowne spekulacje historyczne, które przybierają formę albo anegdoty otwierającej – narracyjnej rekonstrukcji historycznej przypominającej nieco *fan fiction* i rozpoczynającej każdy rozdział – albo transhistorycznych zestawień i paraleli pojawiających się w różnych częściach książki, przede wszystkim w zakończeniach rozdziałów. Podejście transhistoryczne rozumiem jako formę intelektualnej gry, której sednem jest poszukiwanie powtarzających się wzorców, napędzaną pytaniem o to, czy badanie zjawisk współczesnych może uczynić zjawiska historyczne bardziej namacalnymi. Nie twierdzę jednak, że historyczne i współczesne rozumienia i praktyki są dokładnie takie same, nie zrównuję ich, lecz porównuję, z nadzieją, że oświecę w ten sposób jakiś fragment przeszłości. Moje anegdoty to rekonstrukcje solidnie umocowane w źródłach z epoki, a przez to nie całkiem fikcyjne i jak najbardziej niewykluczone, lecz też w żaden sposób niepotwierdzone i do potwierdzenia niemożliwe. Z tych opowieści rodzą się moje główne pytania badawcze, otwierają się możliwe ścieżki interpretacji, pojawiają się okna, przez które próbuję zajrzeć w życie dziewiętnastowiecznych fanów. To z ich perspektywy staram się wytworzyć historię polskiego teatru i kultury XIX wieku. Chodzi mi zatem o utracione, zapomniane, zmarginalizowane opowieści, których, jakkolwiek problematyczne, odzyskanie umożliwi przemyślenie dominujących współcześnie wyobrażeń na temat kultury XIX wieku. Przy czym, jak pisze Dennis Kennedy: „Istnieje wiele historii o widzach do opowiedzenia, ale nie istnieje jedna historia”¹²². Niniejsza książka nie przedstawia pełnego obrazu dziewiętnastowiecznych polskich miłośników teatru, ani tym bardziej pełnego obrazu dziewiętnastowiecznej publiczności. Jest z konieczności fragmentaryczna i nieuchronnie subiektywna.

Pierwszy rozdział, *Ojczyzna (jeszcze nie) utracona* zajmują rozważania na temat relacji między polskim nacjonalizmem a teatrem w okresie od końca lat dwudziestych do połowy lat sześćdziesiątych XIX wieku. Przecięcia i pęknięcia między tożsamościami narodowymi i fanowskimi stanowią główny wątek w tej części wywodu. Naświetla on wydarzenia i ideologie, które następnie wpływały na poczucie tożsamości ludzi mieszkających na ziemiach polskich w końcowych de-

¹²² D. Kennedy, *The Spectator and the Spectacle*, dz. cyt., s. 4.

kadach XIX stulecia i na początku kolejnego, kiedy analizowane przeze mnie praktyki fanowskie zyskiwały na powszechności i intensywności.

W drugim rozdziale, *Fantagonizmy*, przedmiotem namysłu są relacje władzy, które strukturyzowały warszawskie życie teatralne w latach osiemdziesiątych XIX wieku, na przykładzie wojny fandomowej między miłośnikami dwóch aktorek „nawrotnych”: Marii Wisnowskiej i Jadwigi Czaki. W trzecim rozdziale, *Ciało celebryckie*, skupiam się na pierwszych gościnnych występach Sary Bernhardt w Warszawie w 1882 roku i jej lokalnych fankach, zwracając szczególną uwagę na żydowskie pochodzenie Bernhardt i praktyki mimetyczne jej miłośniczek. W czwartym rozdziale, *Kobiety grupy fanowskie*, koncentruję się na emocjonalnym stylu fanek teatru, zwłaszcza, choć nie tylko, miłośniczek Heleny Modrzejewskiej, i stawiam pytania o queerowy i emancypacyjny potencjał fanostwa na przełomie wieków XIX i XX. Wreszcie rozdział piąty, *Moda na Japonię*, poświęcony jest modzie na Orient, która w społeczeństwie polskim przybrała formę „bzika japońskiego”, i sposobom uczestnictwa lubowników teatru w szerokich trendach kulturowych.

Na koniec chciałabym zaznaczyć, że ustanawianie pirackiej historii pirackich kultur, dzięki której wyłaniają się nieziszczone alternatywy kulturowe, nie jest tożsame z odzyskiwaniem głosów moralnie słusznych, lecz po prostu – głosów uciszonych. Nieziszczona alternatywa nie musi być lepsza od hegemonicznego modelu tylko dlatego, że pozostała nieziszczona, przegrany nie ma moralnej racji tylko dlatego, że poniósł porażkę. Kultury pirackie rozwijały systemy wartości i wzory zachowań niekoniecznie lepsze od tych, które zwyciężyły, lecz różne od nich i dlatego ostatecznie zaniechane, unieważnione, zatarte i zatracone. Eksplorowanie terytorium porażki pozwala jednak dostrzec historyczność i nieoczywistość dominującego dyskursu, ba, jego przypadkowość. W badaniu kultur pirackich, będącym *de facto* genealogiczną krytyką kultur hegemonicznych, leży obietnica wyswobodzenia się z pęt pozornej konieczności ku innym światom.

Spis treści

Wstęp.

Tort Marcello	7
----------------------------	---

Rozdział 1.

Ojczyzna (jeszcze nie) utracona: teatralny fandom i polski nacjonalizm

Samobójstwo	49
Scena narodowa	54
Listopad 1830	67
Styczeń 1863	77
Nasza Gwiazda	91

Rozdział 2.

Fantagonizmy: wojny fandomowe i porażka teatralnych fanów

Romans	105
Witajcie w raju	109
Bezkrwawe walki	117
Antyfani i sobowtóry	126
Młody Richelieu i jego żona	132
Publiczność ujarzmiona	139

Rozdział 3.

Ciało celebryckie: Sarah Bernhardt i jej peryferyjny fandom

Sarah	153
Spotkanie na pograniczu	156
Groźba Sarożerców	167
Pałac „Sarah Bernhardt”	173
Kusząca zjawą	180
Sarabernardyzacja i upadek moralny	189

Rozdział 4.

Kobiecte grupy fanowskie: wolność społeczna i potęgą afektów

Odjazd	207
Ekonomia afektywna teatru	209
Teatr, kobiety i szaleństwo	217
Kult bogini Heleny	228
Cudzoziemki afektywne	239
Moja czarodziejka	248

Rozdział 5.

Moda na Japonię: teatromania i orientalizm

Parasolka	261
Japonizm/Japońszczyzna	265
Mikadomania	275
Herbata chińska a sztuka japońska	285
Japonki i samuraje	297
Autentyczność i orientalizm na peryferiach	311

Epilog.

Adnotacje	327
Nota edytorska	334
Spis ilustracji	335
Bibliografia	337
Indeks nazwisk	363

TOWARZYSTWO AUTORÓW
I WYDAWCÓW PRAC NAUKOWYCH
UNIVERSITAS



REDAKCJA

ul. Sławkowska 17, 31-016 Kraków
tel. 12 423 26 05 / 12 423 26 14
www.universitas.com.pl

PROPOZYCJE WYDAWNICZE

Kontakt: janek@universitas.com.pl

WSPÓŁPRACA PROMOCYJNA

Kontakt: marketing@universitas.com.pl

DRUK NA ŻYCZENIE

Kontakt: redtech@universitas.com.pl

DZIAŁ HANDLOWY oraz KSIĘGARNIA INTERNETOWA

ul. Żmujdzka 6B, 31-426 Kraków
ksiegarnia@universitas.com.pl
tel. 12 413 91 36

ZAMÓW NASZ BEZPŁATNY KATALOG

tel. 12 413 91 36
ksiegarnia@universitas.com.pl

www.universitas.com.pl



WYDAWNICTWO
UNIVERSITAS

www.facebook.com/Wydawnictwo.Universitas

Agata Łuksza – kulturoznawczyni z zacięciem historycznym. Pracuje w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Autorka *Glamour, kobiecość, widowisko. Aktorka jako obiekt pożądania* (Warszawa 2016) i artykułów publikowanych m.in. w „Didaskaliach”, „Pamiętniku Teatralnym” oraz „Theatre Journal”.

Mocno czekoladowy tort Marcello, który na specjalne okazje pojawia się na polskich stołach, powstał jako hołd dla warszawskiej aktorki, Heleny Marcello, związanej z Teatrami Warszawskimi przez ponad czterdzieści lat – od 1879 do 1923 roku. Choć nie sposób dziś ustalić oryginalnej receptury tego odświeżonego ciasta, w jego nazwie zachowało się uwielbienie, którym obdarzano artystkę, przetrwała fascynacja i entuzjazm, jakie budziła – ona sama i jej gra sceniczna. Tort Marcello to zatem jeden z historycznych śladów po teatralnych kulturach fanowskich, które wyłaniały się na ziemiach polskich w XIX i na początku XX wieku. Książka *Tort Marcello* odzyskuje wcześnie doświadczenia i praktyki fanowskie – pomimo że stanowiły one ważny element polskiego życia teatralnego, zostały uznane za zbyt błahe, by o nich pamiętać. Jest opowieścią o dziewiętnastowiecznych teatromanach i teatromankach, miłośnikach i miłośniczkach gwiazd scenicznych i przedstawień teatralnych, ujawniającą sploty między historią teatru i historią fanostwa. Kim byli dziewiętnastowieczni fani i fanki? Jak przedstawiały ich ówczesne media? Jak okazywali swoją pasję? To podstawowe pytania, które padają w *Torcie Marcello*.

Agata Łuksza

Książka dostępna
także jako e-book



www.universitas.com.pl



TORT MARCELLO

Agata Łuksza

Universitas