

## **Teatralna menażeria. Kilka uwag o obecności konia i małpy w sztukach widowiskowych XVIII i XIX wieku**

Jedną z atrakcji poznańskiego Jarmarku Świętojańskiego w 1841 roku były widowiska – określane na afiszu jako *Igrzyska olimpijskie* – przygotowane i zaprezentowane w czerwcu i lipcu przez zespół C. Gaertnera. Niemiecki przedsiębiorca dysponował ponad dwudziestoma końmi oraz międzynarodową grupą jeźdźców, mimów i akrobatów, w której znaleźli się także Polacy – m.in. Jan Salomoński. Dzięki doniesieniom prasowym wiadomo, iż oprócz Gaertnera i jego niepełnoletniej córki Katarzyny skład zespołu tworzyli również artyści o nazwiskach Weber i Carré. Program poszczególnych występów opierał się jednak nie tylko na pokazach woltyżerki, ujeżdżania oraz akrobacyjnych i zręcznościowych popisach, których celem było ukazanie jeździeckiego kunsztu oraz niezwykłych umiejętności technicznych poszczególnych członków zespołu. Ważnym elementem programu były między innymi „pantomimiczno-plastyczne przedstawienia”, oparte na wątkach zaczerpniętych z historii. Pierwszy występ odbył się 22 czerwca. W „Królewskiej ujeżdżalni huzarów” pokazano wtedy m.in. „dwóch Chińczyków na dwóch koniach bez siodeł. Turecki ogier Ali apportować będzie po raz pierwszy żywego koguta”. W środę 23 czerwca, oprócz „Kadryla i manewru, wykonanego na koniach przez trzy damy i trzech mężczyzn”, zaprezentowana była „walka i pogoń za Grekiem Turka”, oparta na „historji greckiej”, wykonana przez „Pana Salomońskiego i Webera”. Program następnego pokazu „Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego” streściła jako ukazanie

„pikiniera w obronie swej chorągwi, przez Pana Salomońskiego; – ogier turecki Ali jako koń bojowy; – trzech gladiatorów na 6 nie osiodłanych koniach”<sup>1</sup>. Dwukrotnie, 3 i 6 lipca, oprócz scen „z wojskowymi obrotami konno i pieszo”, zaprezentowano „wielkie pantomiczne widowisko” zatytułowane *Straż przednia pod Ostrołęką, czyli Dwaj przyjaciele*<sup>2</sup>. W dniu 5 lipca poznańska publiczność mogła zobaczyć przedstawienie inspirowane dramatem Szekspira. Salomoński wystąpił w „wielkiej scenie” zatytułowanej *Otello, murzyn z Wenecji*. W drugiej części omawianego wieczoru pokazana została „wielka królewska poczta podwójna na 10 koniach, wykonana przez JPanów

---

<sup>1</sup> Zob. „Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego” (dalej GWKP) 1841, nr 142 z wtorku 22 czerwca, s. 864; nr 143 ze środy 23 czerwca, s. 868; nr 144 z czwartku 24 czerwca, s. 876.

<sup>2</sup> Zob. GWKP 1841, nr 152 z soboty 3 lipca, s. 928; nr 154 z wtorku 6 lipca, s. 940. Dzięki opatrzonym tytułem *Igrzyska olimpijskie* zapowiedziom prasowym znany repertuar pozostałych występów: 26 czerwca – „Na korzyść Kasi Gaertner. Po raz pierwszy – *Sztandar, czyli Dziewica Aureliańska*; wielka scena wystawiona na 4 nie osiodłanych koniach, wystawiona przez beneficjentkę. Po raz pierwszy – *Bracia Wesołowscy młynarze* – widowisko wykonane przez wszystkich członków towarzystwa. Po raz pierwszy – *Turecki ogier Ali jako dzwoniarz*. Reprezentacja rozpocznie się manewrem kawalerii hiszpańskiej”; 29 czerwca – „*Tryumf Herkulesa, czyli Dziwy na wyspie Otaheiti* – wielka reprezentacja. Poprzedzi – nowa produkcja jeździectwa wyższego rzędu”; 30 czerwca – „(...) manewr kawalerii 6 jeźdźców pod dowództwem C. Gaertnera; *Turecki ogier Ali jako dzwoniarz*; pikinier w obronie swej chorągwi – scena wojskowa w zupełnym pędzie konia, wykonana przez JPana Salomońskiego”; 1 lipca – „wielka nowa reprezentacja jeździectwa wyższego rzędu na dochód JPana Salomońskiego, po raz pierwszy – *Cours de Sabins* na 9 nie osiodłanych koniach wykonany przez beneficjanta”; 7 lipca – „*Turek i niewolnik* – wielkie widowisko wykonane przez JPanów Salomońskiego i Carré. Potem – *Sztandar, czyli Dziewica z Orleanu* na 5ciu nieosiodłanych koniach wykonane przez JPannę Kasię Gaertner”; 8 lipca – „*Czterech oblubieńców i jedna oblubienica*, pantomima komiczna”; 9 lipca – „*Angielski Hundor jako koń skoczny*, sadzący przez wysokie i szerokie przedmioty. Potem – *Cours de Sabine* na 9-ciu nieosiodłanych koniach, wykonany przez JPana Salomońskiego”; 10 lipca – „widowisko na dochód Wilhelma Carré” – „*Dwaj Indianie na 2ch nieosiodłanych koniach* wykonają PP. Salomoński i beneficjant. Potem po raz pierwszy – *Ogier arabski Bijer zwany*; wielka królewska podwójna poczta na 10-ciu nieosiodłanych koniach (...). Widowisko otworzone będzie manewrem damskim”; 12 lipca – „widowisko wyższego rzędu jeździectwa”. Zob. GWKP 1841, nr 145 z piątku 25 czerwca, s. 880; nr 148 z wtorku 29 czerwca, s. 900; nr 149 ze środy 30 czerwca, s. 904; nr 150 z czwartku 1 lipca, s. 912; nr 157 z piątku 9 lipca, s. 956; nr 158 z soboty 10 lipca, s. 964; nr 159 z poniedziałku 12 lipca, s. 972.

Carré i Weber”<sup>3</sup>. Zespół Gaertnera występował w stolicy Wielkopolski do 12 lipca 1841 roku.

Dokładnie rok później mieszkańcy Poznania oraz goście świętojańskich kontraktów mogli podziwiać, organizowane z niezwykle dużym rozmachem, pokazy woltyżerki oraz „żywych obrazów”, przygotowane przez „od Najjaśniejszego Króla Pruskiego generalnie koncesjonowaną kompanię Kunszt jeźdźców”, kierowaną przez Rudolfa Brollofa<sup>4</sup>. Niemiecki przedsiębiorca, przybywając do Poznania w czerwcu 1842 roku, dysponował imponującym zespołem złożonym z czterdziestu jeźdźców i akrobatów oraz ponad sześćdziesięciu koni.

Także wiosną i na początku lata 1843 roku poznańska publiczność nie mogła narzekać na brak teatralnych atrakcji. Oprócz prezentowanych na usytuowanej przy ówczesnym placu Wilhelmskim (dziś – plac Wolności) scenie Teatru Miejskiego spektakli niemieckiego zespołu Ernsta Vogta oraz przedstawień grupy polskich artystów, kierowanych przez Zygmunta Anczyca, wielbiciele widowisk mogli zobaczyć szesnaście występów „gimnastycznego towarzystwa tańczących dzieci”, prowadzonego przez Karla Price’a<sup>5</sup>. Szczególnie życzliwie przyjęte zostały także występy „królewsko-pruskiego, generalną koncesją opatrzonego, towarzystwa jeźdźców pod dyrekcją Edwarda Wol-

---

<sup>3</sup> GWKP 1841, nr 153 z poniedziałku 5 lipca, s. 936.

<sup>4</sup> GWKP 1842, nr 135 z wtorku 14 czerwca, s. 840.

<sup>5</sup> W krótkiej charakterystyce zespołu K. Price’a, jaką opublikowała „Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego”, można było przeczytać: „Pan Price nie tylko swych wychowañców do wielkiej wprawy w tañcach na linie, po ziemi i w rñznych, po czñści bardzo trudnych skokach doprowadził, ale wiele daje piñknie ułożonych treściwych baletów, które już nie samemu oku, ale rozumowi podobać się mogą. Głównym tego towarzystwa członkiem jest mały John Price, który swym skokiem w zegar, w okienko u pielgrzyma, swym biegiem w górę po korytnie, swą żwawością w przedstawach mimicznych jako główną rolę prowadzący Polichinele, publiczność ubawia” (1843, nr 60 z soboty 11 marca, s. 479). Dzięki zachowanym afiszom znany jest program kilku występów tej grupy. Na afiszu z dnia 7 marca 1843 roku umieszczono informacje o „trzynastym mimiczno-akrobatycznym przedstawieniu Pana K. Price”, w trakcie którego zaprezentowano „tañce na wyprężonej linie – na tejże linie John Price odegrał na skrzypcach temat Rodego”. Kulminacyjnym momentem prezentacji był „mazurek na dwóch wyprężonych linach, który zakończyło allegro, wykonane przez Wiktora i Annę Price”. Na występ zaplanowany na 9 marca złożyły się m.in. „tañce na wyprężonej linie”, „taniec styryjski, wykonany przez Klarę i Rozalię Price” oraz wykonany przez Johna Price „taniec na drabinie” (zob. afisze teatralne z 1843 roku w zbiorach Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu, sygn. Rkp. 2691).

lschläger”. Zespół ten, od 16 kwietnia do końca czerwca 1843 roku, zaprezentował widowiska oparte na pokazach woltyżerki, „pantomimy jeździeckiej”, występach akrobatów i siłaczy oraz „żywych obrazach”<sup>6</sup>.

Uważny czytelnik poznańskich gazet wydanych w pierwszej połowie dziewiętnastego wieku mógłby odnaleźć znacznie więcej informacji o widowiskach z udziałem koni, organizowanych zarówno dla mieszkańców stolicy Wielkopolski, jak i dla złąknionych rozrywki, niejednokrotnie niezwykle zamożnych, gości świętojańskich kontraktów<sup>7</sup>. Należy podkreślić, iż podobne występy organizowano z ogromnym powodzeniem nie tylko w takich polskich miastach, jak Poznań,

---

<sup>6</sup> Zob. GWKP 1843, nr 89 z soboty 15 kwietnia, s. 711; nr 92 z czwartku 20 kwietnia, s. 736; nr 120 ze środy 24 maja, s. 964; nr 125 ze środy 31 maja, s. 1004; nr 136 ze środy 14 czerwca, s. 1096.

<sup>7</sup> O tym, jak bardzo Jarmark Świętojański odmieniał oblicze miasta, świadczy opublikowana w 1802 roku relacja autorstwa „Konsyliarza królewskiej południowo – pruskiej regencji” Johanna Ludwiga Schwarza, który podkreślał, iż już dzień przed rozpoczęciem Jarmarku w Poznaniu „(...) chór muzykantów tutejszych stroi swoje instrumenta; zgłębia publiczne zalotnice, których cech powiększa się jeszcze bardziej około tego czasu przez siostry z Berlina, Warszawy i Wrocławia, rozkładają swoje toalety uroczyste w nadziei bogatego żniwa (...). Polscy i niemieccy Komedianci, Optycy, Dentyści, Wirtuozi, Praska kapela i dudy, Jeźdźcy biegli w sztuce swej, Przekupniarze z pieśniami i rozmaitymi sztukami, dzikie zwierzęta i figury woskowe, kupcy z towarami ługduńskimi, niedźwiedziarze i sylweciarze; biali murzyni, olbrzymi i karłowie, bankierowie i fechmistrzowie, szklarze, malarze, kuglarze tańczący na lenach; naprawiacze porcelany itd. wszystko to przyjeżdża, wjeżdża i ciśnie się do miasta, korzystać przynajmniej z małej części masy pieniędzy między ludźmi krążących. Krótko mówiąc, ledwo zacznie się wieczór poprzedzający uroczystość, aż zaraz śpieszą się ze wszystkich stron mieszkańcy okolic w rozmaitych zamiarach do stolicy, mężczyźni – kupować lub sprzedawać dobra, starać się o dzierżawy, zaciągać pożyczki, płacić lub odbierać prowizje i wypróżniać przy tym butelki. Kobiety – używać zabaw wszelkiego gatunku, których im miasto dostarcza w tak wielkiej liczbie, że ledwo długość dnia zdola objąć je wszystkie.

Kto ma sprawy, stara się podczas Św. Jana dowiedzieć się o stanie ich lub opatrzyć swego Mandatariusza instrukcjami na cały rok; kto zaś bez interesów do miasta przyjeżdża, co się rzadko zdarza, patrzy tylko zabaw”. Zob. J.L. Szwarz, *O dniu Śgo Jana w Poznaniu y o systemacie pożyczki mającym być ustanowionym dla Pruss Południowych*, Poznań 1802, s. 5–7 (w cytowanym fragmencie dokonana została modernizacja pisowni). Zob. także L. Trzeciakowski, *Jak to podczas Jarmarku Świętojańskiego bywało. Jarmarki Świętojańskie w Poznaniu w XIX wieku*, „Kronika Miasta Poznania” 1996, nr 2, s. 45–61; J. Bielecka, *O zjazdach kontraktowych w Polsce*, „Roczniki Dziejów Społecznych i Gospodarczych”, t. 16 (1954).

Kraków czy Warszawa, lecz także w wielu europejskich metropoliach – między innymi w Berlinie, Wiedniu i Paryżu. Ogromny wpływ na popularność tego typu widowisk w pierwszej połowie dziewiętnastego wieku miały dokonania Philipa Astleya (1742–1814). Ten urodzony w Newcastle-under-Lyme w Anglii syn stolarza stał się jedną z najważniejszych postaci w dziejach europejskiego teatru<sup>8</sup>. Już jako kilkunastoletni chłopiec zadziwiał swoimi niezwykłymi umiejętnościami jeździeckimi. W 1759 roku, w wieku piętnastu lat, porzucił warsztat ojca i zaciągnął się do 15. Pułku Dragonów. Jego nieprzeciętne zdolności panowania nad zwierzęciem, połączone z ogromną sprawnością fizyczną, przydały się w bitewnym wirze. Podczas kampanii wojennej przeciwko Francji, w trakcie bitwy pod Emsdorf, własnoręcznie zdobył sztandar nieprzyjaciela. Sława i szybki awans nie zatrzymały jednak Astleya w armii zbyt długo. W 1766 roku wystąpił z wojska i w towarzystwie żony oraz – otrzymanego od dowódcy w dowód uznania licznych zasług – hiszpańskiego konia przybył do Londynu. W 1768 roku w Lambeth (pomiędzy Blackfriars i Westminster) uruchomił własną szkołę jeździecką. Wieczorami, wspólnie z żoną, występował na niewielkiej dziewiętnastometrowej arenie. Pokazy akrobacji na galopujących koniach przyciągały coraz większą widownię. Dodatkową atrakcją występów były prezentacje umiejętności hiszpańskiego konia, który – zapowiadany na afiszu jako „Mały uczony wojskowy konik” – wystukiwał kopytem godzinę i dzień miesiąca, potrafił wypisać na piasku inicjały swojego opiekuna, a także wskazać na widowni właściciela chusteczki, którą wcześniej włożono mu do pyska. Koń na komendę kładł się na ziemi i na wiele minut zastygał w bezruchu, udając martwego. Z czasem Astley zaczął rozbudowywać program kolejnych prezentacji. Wszystkie pokazy urozmaicał występami przyjętych do zespołu kłownów, akrobatów, treserów zwierząt, linoskokców, siłaczy, muzyków i tancerzy. W 1769 roku siedzibę swojej grupy usytuował w pobliżu mostu Westminsterskiego. Swoją amfiteatr, całkowicie zadaszony w 1778 roku, wyposażył w wygodne miejsca dla widzów oraz nowoczesne oświetlenie. Dysponując coraz większą liczbą uzdolnionych jeźdźców oraz odpowiednio wytresowanych koni,

---

<sup>8</sup> Artystyczne dokonania Philipa Astleya i jego zespołu omawia szczegółowo Janina Hera w książce *Z dziejów pantomimy, czyli pałac zaczarowany*. Przedmowa Z. Raszewskiego, Warszawa 1975, s. 126–158. Wśród polskich prac przedstawiających twórczość Astleya należy wymienić także książkę Bogdana Danowicza zatytułowaną *Był Cyrk Olimpijski* (Warszawa 1984, s. 34–41). Szczegółowy biogram artysty opublikowany został (w ramach projektu *The Free Encyclopedia of the International Circus*) na stronie <[www.circopedia.org/indeks.php/Philip\\_Astley](http://www.circopedia.org/indeks.php/Philip_Astley)>.

posługiwał się formą żywych obrazów i brawurowo odgrywanych scen pantomimicznych. Występom towarzyszyła grana w obecności widzów muzyka oraz pokazy sztucznych ogni. Umiejętność pracy z końmi, niezwykle talent treserski oraz jeździecki Astleya budziły nie tylko powszechny podziw, lecz także zazdrość i niedowierzanie, iż człowiek może w tak doskonały sposób porozumiewać się ze zwierzęciem. Zdarzyło się, iż posadzono go nawet o pakt z diabłem.

W większości opracowań historycy teatru i badacze dziejów widowisk określają Philipa Astleya mianem „ojca nowoczesnego cyrku”. Warto jednak pamiętać, iż postrzeganie dokonań tego artysty i przedsięwzięcia wyłącznie w kontekście sztuki cyrkowej byłoby rażącym uproszczeniem. Wykorzystując wysokie umiejętności poszczególnych członków zespołu, Astley mógł wzbogacić swoje występy o rozbudowane sceny pantomimiczne. Niewątpliwie najpopularniejszą z nich była *Podróż krawca do Brentford, czyli Dziwna przenikliwość jego konia*, opowiadająca o krawcu, który jadąc konno do swego klienta, zмага się z licznymi przeszkodami i niedogodnościami. Ta wykonywana przez Astleya od 1771 roku sztuka zyskała ogromną popularność i stała się swoistym szablonem, tematem komicznej improwizacji, rodzajem partytury rozbudowywanej i wzbogacanej przez licznych kontynuatorów i naśladowców. Dzięki fascynacji najnowszymi zdobyczami teatralnej techniki oraz umiejętną współpracą z teatralnymi dekoratorami i maszynistami Astley przedstawiał także pantomimy i „żywe obrazy” o tematyce historycznej lub nawiązujące do aktualnych wydarzeń politycznych. Przykładem jest widowisko z 1791 roku zatytułowane *Paryż ogarnięty rozruchami, czyli Zburzenie Bastylji*.

Niezwykłe umiejętności i sława zespołu Astleya sprawiły, iż w 1782 roku został zaproszony przez samą Marię Antoninę na występy do Paryża. Powodzenie spektakli było tak duże, że artyści musieli grać dwa razy dziennie. Astley zbudował w Paryżu swój amfiteatr i w kolejnych latach spędzał miesiące jesienno-zimowe w stolicy Francji. W październiku 1783, podczas występów w Paryżu, Astley „(...) wyposażył swój cyrk w około 30 kandelabrow uwieńczonych wieloma lampami, które dawały światło odpowiadające blaskowi dwustu świec. Pośrodku znajdowała się scena, na której w przerwach pomiędzy popisami jeździeckimi odbywały się rozmaite popisy zręczności i siły. Widzów Amphitéâtre Anglois zadziwiał tym razem koń, który aportował i koń, który siadał jak pies, a także przejścia krawca angielskiego ze swym koniem. Pantomimiczna scenka, w której główną rolę odtworzał sam Philip Astley, ukazywała, jak rumak krawca, zazwyczaj cierpliwy i łagodny, na sam widok swego pana płoszył się i stawał

dęba, nacierał na niego, chwycił zębami poły jego płaszcza, wrywał mu z ręki bicz i unosił go ze sobą w pysku<sup>9</sup>. W programach pokazów odnaleźć można popisy bruchomówców, akrobatów i linskoczków plujących ogniem oraz konia, który „wyplatał dziewczynie z włosów wstążki i pierścienie”<sup>10</sup>. Szczególnie mocno oklaskiwaną częścią francuskich prezentacji były występy syna Philipa Astleya – Johna Philipa (1767–1821), który od 1778 roku występował w zespole ojca, specjalizując się przede wszystkim w tańcu na galopującym koniu. W 1782 roku publiczność mogła podziwiać Johna wykonującego (na koniu!) menuet z Devonshire w układzie opracowanym przez wybitnego choreografa Vestrisa. W czerwcu 1800 roku zaprezentowana została niezwykle atrakcyjna pantomima autorstwa Astleya – syna, zatytułowana *Kichot i Sancho, czyli Arlekin Wojownik*, w której „(...) wystąpiły dwa szwadrony koni dosiadanych przez wojowników w złotych i srebrnych zbrojach. Były to wojska Arlekina i Kichota (w sumie około 20 jeźdźców), które stoczyły ze sobą krotochwilną bitwę, tak śmieszną, iż widownia wybuchała raz po raz niepowstrzymanym śmiechem. Obok koni główną atrakcją widowiska były cudowne metamorfozy. Stół zastawiony wieczerzą zamieniał się na przykład w drzewo pomarańczowe, a potem w butlę pełną wina, a pagoda – w krzak z dojrzałymi dyniami (w jednej z nich uciekała Kolombina). Pantomimę kończył wiernie odtworzony obraz PIEKŁA MILTONA, a potem scena uczty bogów odbywająca się na tle bogatych dekoracji”<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Hera, op. cit., s. 131.

<sup>10</sup> Danowicz, op. cit., s. 40. W swoich rozważaniach Danowicz odwołuje się wielokrotnie do pracy Serge’a zatytułowanej *Histoire du cirque* (Paris 1947).

<sup>11</sup> Hera, op. cit., s. 135. Bogdan Danowicz, streszczając afisz z występów zespołu Astleya w Paryżu w dniu 25 kwietnia 1786 roku, pisał: „(...) przedstawienie inaugurowały konie tańczące menueta. Następnie amazonka skakała przez wstęgi, a potem trzylatek grał na cymbałkach (...). Wreszcie na arenie pokazywał się Astley z tresowanymi końmi, a później i z tresowaną małpą, która tańczyła na linie. Podczas paury zabawiał publiczność tresowanymi małpami Saunders, były linskoczek londyńskiego Amfiteatru Królewskiego i pierwszy *compagnon* Astleya. Drugą część programu rozpoczynał Astley junior ze swą partnerką w mimicznej scenie *Piękność poskramia niestałość uczuć*. Taką sceną był też numer *Metamorfozy wieśniaka*, podczas którego jeździec na koniu kilkakrotnie zmieniał swój kostium. Potem raz jeszcze pokazywał się Astley z koniem, parodiując menueta słynnego baletmistrza, Gaetana Vestrisa. Przedstawienie zaś wieńczyła bajka pantomimiczna *Angielskie praczki albo tryumf arlekina*, przejęta od jarmarcznych aktorów, z tradycyjnymi postaciami włoskiej komedii *dell’arte*”. Zob. tegoż *Był Cyrk Olimpijski*, op. cit., s. 40.

Także w następnych latach londyńska i paryska publiczność mogła podziwiać precyzję tresury i niezwykle możliwości koni wyszkolonych przez Philipa Astleya. Janina Hera pisze, iż „(...) w kwietniu 1808 roku gwiazdą wieczoru był *zdumiewająco oswojony koń* grający kelnera i przynoszący na zawołanie stół z nakryciem do herbaty lub zdejmujący z ognia czajnik z gotującą wodą”<sup>12</sup>.

Dokonania Astleya na przełomie osiemnastego i dziewiętnastego wieku stały się źródłem inspiracji dla wielu wybitnych twórców i przedsiębiorców teatralnych. Najprawdopodobniej w 1783 roku w zespole wybitnego Anglika zadebiutował (jako nikomu nieznany treser ptaków) Antonio Franconi, późniejszy teatralny przedsiębiorca, który w 1807 roku, wspólnie z synami (Henri i Laurent), stworzył w Paryżu wielkie i jedyne w swoim rodzaju teatralne imperium – Cyrk Olimpijski. Przez niespełna czterdzieści lat będzie on najpopularniejszą sceną bulwarową Paryża. Prowadzona przez Franconich scena, poprzez nowatorskie podejście do sztuki inscenizacji, miała ogromny wpływ na oblicze europejskiego teatru romantycznego. Od marca 1827 roku w gmachu Cirque Olympique, w miejscu przeznaczonym zazwyczaj na parter dla widowni, znajdowała się arena o średnicy 17 metrów. Przylegała do niej dziesięcioplanowa scena głęboka na 18 metrów, wyposażona w najbardziej wyszukane zdobycze teatralnej techniki. Oprócz dwóch obszernych kieszeni po bokach sceny inscenizatorzy mieli do dyspozycji dwukondygnacyjne podscenie i nadszcenie. Cyrk Olimpijski „dysponował ogromnym budżetem i lekką ręką wydawał sto tysięcy franków na zmontowanie spektaklu. Koszty każdego wieczoru wynosiły dwa tysiące. Setka osób tworzyła zespół, trzydzieści koni stało bez przerwy w stajniach pod opieką jeźdźców, kostiumy były w tym teatrze olśniewające”<sup>13</sup>. W spektaklach wykorzystywano żywe zwierzęta (m.in. słonie). Szczególną rolę odgrywały konie, które wraz z jeźdźcami niejednokrotnie współtworzyły monumentalne sceny widowisk historycznych<sup>14</sup>. Publiczność, złażniona „pięknymi obrazami”, skrajnych emocji bohaterów, częstych zmian dekoracji, monumentalnych scen zbiorowych oraz silnych wzruszeń, z entuzjazmem przyjmowała wykorzystanie przez inscenizatorów zwierząt w budowaniu dramaturgii przedstawień. W wystawionym na scenie Cyrku w 1829 roku melodramacie fantastycznym *Karzeł z Sun-*

---

<sup>12</sup> Hera, op. cit., s. 133.

<sup>13</sup> M.A. Allévy-Viala, *Inszenizacja romantyczna we Francji*, tłum. W. Natanson, przedmowa opatrzył Z. Raszewski, Warszawa 1958, s. 95.

<sup>14</sup> Zob. ibidem, s. 96.

*derwaldu*, w finałowej scenie „(...) widz oglądał karła w postaci piekielnego demona ukazującego się na dziwnym koniu wśród wybuchów piorunów. Widok pałacu z lawy, otoczonego morzem ognia wznieconego burzą, poprzedzał obraz końcowy, wypełniony potworami i postaciami fantastycznymi, ukazujący wnętrza ziemi i kaźń grzeszników”<sup>15</sup>.

Dobrochna Ratajczakowa, analizując wzrost zainteresowania teatru zwierzętami w drugiej połowie osiemnastego i na początku dziewiętnastego wieku, podkreśla, iż zjawisko to było ściśle związane „(...) z procesem demokratyzacji społeczeństw oraz widowni, z kształtowaniem i umacnianiem się rynku teatralnego, zatem z rozkwitem scen o popularnym charakterze, z powstawaniem kompleksów rozrywki w największych miastach europejskich, z rozwojem cyrków. A nade wszystko z przemianami światopoglądu i odbioru (nie tylko spektakli), w którym na pierwsze miejsce wysunął się górujący nad słowem obraz, odbioru, w którym wzrok zdominował słuch, dzięki czemu pantomima zatryumfowała na scenie nad literaturą dramatyczną”<sup>16</sup>. Zapełniająca widownie scen bulwarowych publiczność, wywodząca się w znaczącej części ze środowisk drobnomieszczańskich i robotniczych, pragnęła przede wszystkim rozrywki, której celem było choć chwilowe zanurzenie się w feeri marzeń, radykalne uwolnienie się od banału codzienności. Między innymi tej zasadzie podporządkowana została działalność oraz artystyczna i ekonomiczna strategia słynnych scen paryskich usytuowanych wokół Boulevard du Temple (m.in. Porte-Saint-Martin, Ambigu-Comique, Cyrk Olimpijski, Gaîté, Funambules). W teatrach tych widownia mogła zobaczyć to, co „egzotyczne, przerażające i niecodzienne”<sup>17</sup>. Nie bez powodu w 1858 roku korespondent „Biblioteki Warszawskiej”, w swojej *Kronice paryskiej*, analizując fenomen tych niezwykle przedstawień, pisał:

Cyrk cesarski przedstawia rodzaj Tysiąca Nocy w trzydziestu fantastycznych obrazach. *Turlututu* ściąga obecnie największe tłumy ludzi i jest dla wszystkich stanów najulubieńszym widowiskiem. Zrazu trudno pojąć, jak dzisiejsza zachodnia społeczność tak mądra i poważna, może gustować w tego rodzaju fantasmagoryach; ale wejrząwszy głębiej w duszę

---

<sup>15</sup> Ibidem, s. 97.

<sup>16</sup> D. Ratajczakowa, *Kariera i upadek teatralnej małpy*, [w:] *Awangardowa encyklopedia czyli Słownik rozumowany nauk, sztuk i rzemiosł różnych. Prace ofiarowane Profesorowi Grzegorzowi Gaździe*, red. I. Hübner, A. Izdebska, J. Płóciennik, D. Szejnert, Łódź 2008, s. 193.

<sup>17</sup> Hera, op. cit., s. 155.

tych ludzi utrudzonych życiem, łatwo ten pociąg do cudowności zrozumieć. Cóż może być miłszego dla człowieka zmęczonego zabiegami około co dzień trudniejszej egzystencji, przywalonego brzemieniem niepowodzeń, przeszkód, niesmaków i trudności, z którymi ustawicznie łamać się musi, jak usiąść w łoży i przez jakie trzy godziny, zapomniawszy o dokuczliwej rzeczywistości, śnić na jawie. Podnosząca się kurtyna odsłania każdemu z tych męczenników cywilizacji skrzydlatego smoka, który go wnet porywa i niesie gdzieś w krainę ułudy, klusując ciągle wąską ścieżką, rozgraniczającą realność od cudowności, wijącą się gdzieś het! Daleko poza czasem i przestrzenią. Scena jak kalejdoskop mieni się ustawicznie, a słuchacz na wpół marzy, na wpół drzemie i nie ruszy się z miejsca, ujedzie więcej drogi, niż Don Kiszot na grzbiecie swego Rosynanta. Zresztą, obrazy te błazeńską nazwą *Turlututu* ochrzczone, są z wielkim gustem malowane przez sławnego Gustawa Dorè i bujnej fantazji bardzo podobać się mogą<sup>18</sup>.

Znaczenie i obecność konia w różnego rodzaju widowiskach nie słabnie także w drugiej połowie XIX wieku. Kończąc ten fragment rozważań, warto ponownie odwołać się do dziewiętnastowiecznych dziejów Poznania, gdzie od 31 maja do 22 czerwca 1876 roku, na placu Działowym, występował legendarny zespół cyrkowy prowadzony przez Ernsta Renza (1815–1892) – jednego z najbardziej znanych i podziwianych artystów oraz przedsiębiorców cyrkowych ówczesnej Europy, prowadzącego (od 1842 roku) regularne występy m.in. w: Berlinie, Wiedniu, Hamburgu, Wrocławiu, a nawet Petersburgu<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Zob. *Kronika paryzka literacka, naukowa i artystyczna*, „Biblioteka Warszawska” 1858, t. 1 (marzec), s. 651–652. Omawiając jedną ze scen widowiska, autor pisał: „Zakłete zamki, czarodziejskie jamy, pałace pełne strachów, gdzie ani usiąść, ani spocząć nie można, bo każdy mebel konspiruje na zgubę człowieka, przesuwały się tu przed oczyma jak pędzącemu koleją żelazną krajobrazy. Biedny rybak przez blisko dwie godziny błądzi jak istny Marek po piekle w tym strasznym labiryncie: jeżeli zmordowany siądzie na kanapie, kanapa wnet się w krokodyla zmienia; dotknie świecy, ta wraz pęka jak raca; ruszy klamkę, ta go za rękę chwyta; stanie obok posągu, posąg ogniem bucha; chce wyjść, w progu piętrzą się larwy; chce zasnąć, a tu dokoła szatańska jawi się heca (...). Obraz finalny przedstawia ślub rybaka z królowną. Żeby widzieć tylko tę ostatnią dekoracją rumianą bengalskim ogniem, odbitym sto razy przez kryształowe wodospady, złociste kolumny, szmaragdowe drzewa i brylantowe kwiaty, już warto iść do Cyrku przemienionego na chwilę w trzydziestopiętrową studnię Alkazema” – zob. *ibidem*, s. 653–654.

<sup>19</sup> Zob. A.H. Kober, *Zirkus Renz*, Wien 1948; B. Danowicz, *Był Cyrk Olimpijski*, op. cit., s. 235–262.

Przedsiębiorstwo Renza na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dziewiętnastego stulecia było w Niemczech postrzegane niemal jak „narodowa instytucja”, którą należało wspierać i chronić. Dowodem szczególnej pozycji i szacunku jest fakt, iż w 1870 roku, podczas wojny francusko-niemieckiej, dzięki osobistemu wstawianictwu cesarza armia nie zarekwirowała Renzowi ani jednego konia! Rozmach i różnorodność stylistyczna widowisk prezentowanych przez ten zespół wywoływały zachwyt najbardziej wymagających widzów. Na potrzeby występów Renza w stolicy Wielkopolski w 1876 roku wybudowano na placu Działowym specjalny gmach, którego specyfikę poznajemy za pośrednictwem anonsu opublikowanego na łamach „Kuriera Poznańskiego”:

Cyrk Renza, który obecnie budują na Działowym placu, jest bardzo wysokich rozmiarów, zawiera bowiem 130 stóp średnicy, w których 41 przypada na miejsce przedstawień. 2500 widzów będzie mogło w cyrku tym się pomieścić. W wielkiej stajni z cyrkiem graniczącej umieszczonych będzie 86 koni, prócz tego 50 koni w sąsiednich stajniach prywatnych. Budowli cyrku i stajni przedsiębiorcy tutejsi Spiegelberg i Hager podjęli się podobno za 5600 tal<sup>20</sup>.

Ostatecznie koszty budowy przekroczyły kwotę 10 000 talarów, z czego aż 3000 pochłonęło gazowe oświetlenie<sup>21</sup>. Poniesione koszty okazały się proporcjonalne do rozmachu widowisk, jakie Renz zamierzał przedstawić poznańskiej publiczności. W jednym z prasowych anonsów, jakie niemiecki przedsiębiorca opublikował na łamach wielkopolskich gazet na kilka tygodni przed przyjazdem do Poznania, można było przeczytać:

Towarzystwo moje składa się z 300 osób włącznie z baletem z 40 pięknych dam złożonym, z doskonałej kapeli 30 muzyków liczącej, niemniej 60 rzemieślników rozmaitych profesyi. W stajni mojej znajduje się 125 koni najszlachetniejszej rasy i 30 zwierząt, jak np. słonie, wielbłądy, strusie, girafy, lamy, kengeru, antylopy i gazele<sup>22</sup>.

W programie poznańskich występów znalazły się m.in. występy kłownów i akrobatów, tresura zwierząt, a także – szczególnie oklaskiwane przez publiczność – monumentalne żywe obrazy i pantomimy

---

<sup>20</sup> „Kurier Poznański” 1876, nr 30 z wtorku 8 lutego, s. 3.

<sup>21</sup> „Kurier Poznański” 1876, nr 67 ze środy 22 marca, s. 3.

<sup>22</sup> „Kurier Poznański” 1876, nr 46 z soboty 26 lutego, s. 6.

tworzone jednocześnie przez kilkudziesięciu artystów i towarzyszące im zwierzęta. Przykładem ostatniego typu widowisk jest – wystawiona 10, 11, 13, 14 i 18 czerwca „pantomima kostiumowa w 6 obrazach”, zatytułowana *Królowa abisyńska*, w której wzięło udział osiemdziesięciu wykonawców. Kolejne części (obrazy) widowiska przedstawiały się następująco:

1 obraz: wjazd królowej

2 obraz: taniec murzynów, odtańczony przez 16 dzieci murzynów

3 obraz: taniec palmowy, odtańczony przez 30 niewolnic

4 obraz: polowanie, na którym Kabylowie żywe lamy, słonie, grafy i kaenguruh itd. gonią

5 obraz: afrykańskie amazonki

6 obraz: afrykański pochód uroczysty – królowa w powozie galowym, ciągnionym przez żywe grafy. Rani w orszaku królowej, w powozie złotym, przez słonie ciągnionym. Familia królowej składająca się z 5 osób, na wielbłądzie, prowadzonym przez Ras Negusie – dowódcę gwardyi. Ras Sabala Salasie na słoniu jeżdżący<sup>23</sup>.

Gorąco oklaskiwanym przez publiczność widowiskiem, odwołującym się do estetyki Dalekiego Wschodu, była – zaprezentowana 3 czerwca – „Wielka uroczystość chińska na cześć cesarza Chińskiego Kia-King dana przez lud za jego panowania w końcu zeszłego stulecia z powodu szczęsnego wypadku walk morskich przeciw piratowi Tsching-Yi”. W zapowiedzi występu podkreślano, iż „pantomima ta nowo ułożoną została przez dyrektora E. Renz i wykonaną zostanie przez cały personal”<sup>24</sup>. Niewątpliwym ukłonem w stronę polskiej publiczności była „wielka pantomima w 4 oddziałach” pt. *Mazepa*, wystawiona 7 czerwca<sup>25</sup>. Jednak te monumentalne (jak na ówczesne czasy) widowiska nie stanowiły swoistej podstawy repertuarowej zespołu Renza. Nawet pobieżny ogląd programu poznańskich występów dowodzi, iż zasadniczym elementem każdej prezentacji były popisy jeździeckie, pokazy woltyżerki oraz żywe obrazy z udziałem koni. 2 czerwca zaprezentowano „wielkie akademickie woltyżowanie wykonane przez 24-ech panów” oraz „poczwórną szkołę jeźdzenia przez

---

<sup>23</sup> „Dziennik Poznański” 1876, nr 131 z soboty 10 czerwca, s. 3. Zapowiedź spektaklu ukazała się także w „Kurierze Poznańskim” 1876, nr 136 z soboty 17 czerwca, s. 6.

<sup>24</sup> „Dziennik Poznański” 1876, nr 126 z soboty 3 czerwca, s. 4. Zob. także „Kurier Poznański” 1876, nr 125 z piątku 2 czerwca, s. 4.

<sup>25</sup> Zob. „Dziennik Poznański” 1876, nr 128 ze środy 7 czerwca, s. 4.

panów F. Renz, A. Renz, E. Renz i Hager”<sup>26</sup>. W trakcie dwóch występów zorganizowanych w dniu 4 czerwca, oprócz „Augusta wystrzelującego swego kuzyna z armaty”, zgromadzona na placu Działowym publiczność zobaczyć mogła m.in. „manewr kiryssyerski jeżdżony przez 12 dam”, „wyższą szkołę jeżdżenia przez pp. E. Renza, F. Renza, Hagera i pannę Elizę”, „jazdę konną i produkcję najlepiej wytresowanych koni”<sup>27</sup>. 8 czerwca wykonany został „Kadryl a la Madame Angot jeżdżony przez 4 panów i 4 damy”<sup>28</sup>. 21 i 22 czerwca podziwiano „hippologiczny obraz przedstawiony z 7miu tresowanymi końmi przez F. Renza”, Janettę Eichler „ćwiczącą na nieosiodłanym koniu” oraz „fantastyczny manewr jeżdżony przez 20 dam”<sup>29</sup>. Kilka dni wcześniej (17 czerwca) oglądano „Bolero – Kadryl hiszpański jeżdżony przez 4 damy i 4 panów pod komendą F. Renza” oraz „konia łownego Lord Byron jeżdżonego przez pannę Elizę”<sup>30</sup>. Nie zachowały się jakiegokolwiek recenzje z występów zespołu Renza w Poznaniu w 1876 roku. Można jednak przypuszczać, iż kolejne prezentacje cieszyły się dużym zainteresowaniem publiczności, skoro w niektóre dni cyrk występował dwa razy dziennie (o godz. 16.00 i 19.30).

Życie w egzotycznych krainach, groza niedotkniętych stopą białego człowieka wysp, spotkania z nieznanymi kulturami, żyjącymi w dżungli plemionami oraz dzikimi zwierzętami – to tematy, które często wykorzystywali dramaturdzy europejscy pierwszej połowy dziewiętnastego wieku.

W dniu 16 marca 1825 roku, na scenie paryskiego Théâtre de la Porte Saint Martin, odbyła się premiera trzyaktowego melodramatu *Żoko, małpa brazylijska (Jocko, ou le Singe du Brésil)*, napisanego przez Julesa Josepha Gabriela de Lurieu przy współpracy Edmonda Rocheforta i Jeana Merle’a<sup>31</sup>. Sztuka ta bardzo szybko zdobyła popu-

---

<sup>26</sup> „Kurier Poznański” 1876, nr 123 ze środy 31 maja, s. 4.

<sup>27</sup> „Kurier Poznański” 1876, nr 126 z soboty 3 czerwca, s. 6.

<sup>28</sup> „Dziennik Poznański” 1876, nr 129 z czwartku 8 czerwca, s. 4.

<sup>29</sup> „Kurier Poznański” 1876, nr 138 z wtorku 20 czerwca, s. 4.

<sup>30</sup> „Kurier Poznański” 1876, nr 135 z piątku 16 czerwca, s. 4.

<sup>31</sup> Zob. *Dramat obcy w Polsce. Premiery, druki, egzemplarze*. Praca zespołowa pod kierunkiem J. Michalika. T. 2: L-Z. Red. tomu S. Hałabuda przy współpracy K. Stepana, Kraków 2004, s. 40. Utwór nie ukazał się w pełnej wersji drukiem. Rękopiśmienne egzemplarze teatralne utworu znajdują się między innymi w Bibliotece Śląskiej (sygn. 739, egzemplarz z 1856 roku) oraz Bibliotece Raczyńskich w Poznaniu (sygn. T-670). Obydwie wersje tekstów różnią się sposobem rozwiązania kilku scen.

larność w wielu krajach europejskich. Dla polskiej publiczności przełożył ją najprawdopodobniej Józef Damse. Na scenie warszawskiej tę sztukę wystawiono 26 marca 1828 roku. Z zachowanych popremierowych relacji wiemy, iż spotkała się z gorącym przyjęciem publiczności.

Akcja sztuki nie jest zbyt rozbudowana, opiera się przede wszystkim na wyrazistych i atrakcyjnych obrazach. Autorzy zadbali, aby od pierwszej sceny widz obcował z egzotyczną, przyciągającą oko i pobudzającą zmysły scenerią. W didaskaliach poprzedzających pierwszy akt można przeczytać:

Teatr przedstawia las bambusowy, na przedzie wielkie drzewo, w środku drzewa wyciągniona sieć, tak, że się w niej schować można, po lewej mały domek z drzewa bambusowego otoczony palmami. Na samym przedzie słup z dzwonkiem<sup>32</sup>.

Mamy w tym przypadku do czynienia z całym arsenałem niemal kanonicznych środków tworzących ramy widowiska w romantycznym teatrze. Jednym z zasadniczych wątków omawianego dramatu jest niecodzienna relacja łącząca dzikie zwierzę i człowieka.

Portugalski właściciel plantacji – kupiec Fernandez, zabił węża atakującego małpę i w ten sposób uratował życie zwierzęcia. Wdzięczna małpa od tej chwili nie odstępował swego wybawiciela. Całe dni spędza z nim w domku otoczonym przez egzotyczny las bambusowy. Za wszelką cenę stara się rozbawić Fernandesa. Tańczy do melodii granej przez Portugalczyka na gitarze, stara się także pomagać w codziennych czynnościach. Zrywa dla swojego pana orzechy kokosowe, rozbija je i stawia na stole. W jednej ze scen przynosi mu odnalezione w dżungli diamenty owinięte w liście. Zwierzę niesie radość także pracującym na farmie tubylcom („Brazylianom”), tańczy i skacze w rytm śpiewanych przez nich pieśni, imponuje im swoim sprytem i zręcznością. Zdarza się, iż małpa, dzięki swej nieprzeciętnej inteligencji, bezlitośnie kpi z niektórych mieszkańców plantacji. Scena ósma pierwszego aktu sztuki (k. 13–14) przynosi niezwykle atrakcyjny scenicznie obraz możliwości Żoko, która – chcąc zakpić z za-

---

<sup>32</sup> Cyt. wg egzemplarza przechowywanego w zbiorach Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu, k. 2 (kolejne cytowania wg tego samego rękopisu). Szczegółowe informacje o rękopisie – zob. *Katalog rękopisów teatralnych Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu*, red. A. Domańska, Warszawa–Poznań 1990, s. 157.

rządcy plantacji – przebiera się we frak i zmusza Pedra do złożenia jej ukłonu:

**Żoko** (poszła do skrzyni – wyjęła z niej wielki frak, wdziała go na siebie; kapelusz kładzie na głowę)

**Pedro:** Ach! Jakiś obcy! (wstaje) Skądże on przybywa? Nie mam honoru znać go... Założę się, że należy do orszaku mojego gubernatora. (do Żoko) WPan zapewne wyszedłeś czynić odkrycia w botanice – Mości Panie! Racz mnie wy... nie słucha mnie... Mości Panie! Mam honor złożyć mu moje uszanowanie (Pedro zdejmuje kapelusz)

**Żoko** (toż samo robi, podobnie patrzą sobie w oczy)

**Pedro:** (krzyczy) Święty Jakubie! A to co? Wszak to małpa! (biegnie do skrzyni) W sukni mego pana? Poczekaj! Poczekaj! Teraz dopiero masz ze mną do roboty (biegnie do małpy, chwytą ją za połę i obraca się z nią kilka razy wkoło).

**Żoko** (Czyni poruszenie, jej obadwa ramiona wyzuwają się z fraku, tak że Pedro, który się trzymał, upada na ziemię...)

Fernandez oczekuje przybycia żony i syna. W drugim akcie sztuki na horyzoncie pojawia się okręt. Burza, która rozpętała się przy wejściu do zatoki, kieruje statek na podwodne skały. Dochodzi do katastrofy<sup>33</sup>. Obserwująca te dramatyczne wydarzenia małpa Żoko rzuca się na ratunek tonącemu dziecku, wyciąga je na brzeg, a następnie przenosi do swojego, ukrytego w lesie, legowiska. Karmi dziecko, ogrzewa własnym ciałem i pociesza wspólną zabawą. Świadkowie katastrofy informują Fernanda o tym, iż dziecko mogło ocaleć. Wszyscy mieszkańcy wioski rozpoczynają poszukiwania. W tym samym czasie życie niemowlęcia ponownie jest zagrożone. Do dziecka zbliżył się bowiem jadowity wąż. Małpa stacza heroiczną walkę z napaśnikiem. Całą scenę zauważył jeden z marynarzy, który – próbując unieszkodliwić węża – przez przypadek rani śmiertelnie małpę. Żoko, czując zbliżającą się śmierć, czołga się resztką sił w stronę swojego pana. Przed śmiercią ofiarowuje mu resztę drogocennych kamieni, które znalazła w lesie. Umiera jako bohaterka, która oddała swoje życie, chroniąc bezbronne dziecko.

Warto zauważyć, iż autorzy omawianego dramatu odrzucili dominujące w tradycji kultury europejskiej sposoby postrzegania i przedstawiania małpy. Już w sztuce wczesnochrześcijańskiej małpa symbolizowała siły diabelskie, rozpustę, nieczystość, złośliwość, próżność,

---

<sup>33</sup> W scenie tej, zgodnie z didaskaliami, „Okręt (...) całą szerokość sceny zajmuje” (k. 23).

chciwość, herezję. Przypisywano jej „ogólny sens siły niższej, mrocznej, aktywności nieświadomej”<sup>34</sup>. Brunetto Latini (zm. w 1294 roku we Florencji), w swoim dziele zatytułowanym *Skarbiec wiedzy* (powst. 1260–1266), zwrócił uwagę na niewytłumaczalne związki zachodzące pomiędzy zachowaniem małpy a fazami księżyca. Podkreślał, iż „(...) podczas nowiu ogarnia ją wielka wesołość, natomiast przy pełni staje się smutna i popada w wielką melancholię”<sup>35</sup>. Małpa była postrzegana jako swoiste zaprzeczenie, parodia człowieczeństwa, byt, który oddał się we władanie wyłącznie najprymitywniejszym instynktom. Przedstawiana ze zwierciadłem miała symbolizować człowieka, który wskutek swoich grzechów zdegradował się do poziomu zwierzęcia<sup>36</sup>. Skrępowana łańcuchami lub kajdanami przedstawiała pokonanego szatana. W ikonografii średniowiecznej małpa symbolizowała także herezję i pogaństwo. Ukazywana z jabłkiem w pysku oznaczała grzech pierworodny<sup>37</sup>. Tytułowa bohaterka dramatu *Żoko, małpa bra-*

---

<sup>34</sup> Zob. J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 242.

<sup>35</sup> B. Latini, *Skarbiec wiedzy*, przeł. i oprac. M. Frankowska-Terlecka i T. Giermak-Zielińska, Warszawa 1992, s. 200.

<sup>36</sup> W jednym ze średniowiecznych katalońskich bestiariuszy można przeczytać, iż „(...) małpę, naśladującą wszystko, co widzi, możemy przyrównać do tych, którzy chętnie grzeszą, bowiem naśladują oni diabła, pierwszego z grzeszników. Niektórzy ludzie widząc uprawiających lichwę, zaraz też chcą ją uprawiać, a jeśli widzą kłamiących, bluźniących, rabujących lub popełniających inne występki, zaraz chcą to samo czynić”. Zob. *Bestiariusz*, z katalońskiego przeł. R. Sasor, wstępem opatrzyła A. Sawicka, Kraków 2005, s. 57–58.

<sup>37</sup> Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 218–220; *Leksykon symboli*, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, przekł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 91–92; J.C. Cooper, *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, przeł. A. Kozłowska-Ryś i L. Ryś, Poznań 1998, s. 158–160; B. Szczepanowicz, A. Mrozek, *Atlas zwierząt biblijnych. Miejsce w Biblii i symbolika*, Kraków 2007, s. 20–21; J. Tredder, *Słownik symboli*, przeł. B. Stokłosa, Warszawa 1997, s. 122; D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, wybór ilustracji i komentarz T. Łozińska, Warszawa 1990, s. 281; *Bestie, żywy inwentarz i bracia mniejsi. Motywy zwierzęce w mitologiach, sztuce i życiu codziennym*, red. P. Kowalski, K. Leńska-Bąk, M. Sztandara, Opole 2007, *passim*. Należy dodać, iż zdecydowanie odmienne, pozytywne konotacje związane z symboliką małpy odnaleźć można w hinduizmie oraz religii starożytnego Egiptu. W wierzeniach wielu plemion afrykańskich małpy chroniły ludzkie domostwa i pola przed duchami zmarłych. Na Dalekim Wschodzie małpa była często postrzegana jako synonim mądrości. Według Władysława Kopalińskiego „słynne trzy małpy w Świętej Stajni w Nikko (Honsiu, Japonia), symbolizują ma-

zyljska, poprzez swój heroizm, ofiarność, opiekuńczość, spryt i mądrość, jest więc całkowitym zaprzeczeniem schematów i stereotypów utrwalonych w europejskiej tradycji kulturowej.

Akcja dramatu została ukształtowana w taki sposób, aby pokazać niezwykłą więź łączącą człowieka i dzikie zwierzę. Problem ten omówiła szczegółowo w swoim artykule Dobrochna Ratajczakowa<sup>38</sup>. Autor niniejszych rozważań pragnie przede wszystkim zwrócić uwagę na kilka kontekstów związanych z inscenizacjami tej sztuki na scenach polskich teatrów.

W marcu 1828 roku, w trakcie warszawskiej prapremiery, w roli Żoko wystąpił tancerz Heinrich Springer (ur. ok. 1797 – działał do 1830)<sup>39</sup>, który – według recenzji opublikowanej w „Kurierze Warszawskim” (nr 84 z 27 marca 1828 roku) – grał „bardzo naturalnie”, budząc w finałowej scenie „powszechny żal widzów”<sup>40</sup>. Kreacja ta

---

drość zapewniającą spokojne życie: jedna zasłania sobie oczy, druga uszy, a trzecia usta; wskazują one, aby w stosunkach z ludźmi jak najmniej widzieć, słyszeć i mówić. Trójca ta zwie się *Kosin-sama* lub *Kosin-zuka* – gwiazda przewodnia” (op. cit.). W chińskiej tradycji ludowej małpa symbolizowała także cudzołożnika. Według ustaleń Wolframa Eberharda w Chinach Południowych „popularne są opowieści o małpach porywających kobiety i płodzących z nimi dzieci. Wiele klanów wyprowadza swój rodowód z takiego właśnie *mieszanego małżeństwa*” (zob. tegoż, *Symbole chińskie. Słownik. Obrazkowy język Chińczyków*, tłum. R. Darda, Kraków 2006, s. 147–148). Obecność motywu małpy w tradycji literatury i kultury europejskiej przedstawił Ernst Robert Curtius – zob. tegoż, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Borowski, Kraków 1977, s. 570–572 (tu rozdział: *Małpa jako metafora*).

<sup>38</sup> Zob. D. Ratajczakowa, *Kariera i upadek teatralnej małpy*, op. cit., s. 193–201. Zob. także Z. Raszewski, *Zwierzęta w teatrze*, [w:] tegoż, *Bilet do teatru. Szkice*, Kraków 1998, s. 47–50.

<sup>39</sup> Zob. hasło *Springer Heinrich*, [w:] *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, red. nac. Z. Raszewski, Warszawa 1973, s. 672.

<sup>40</sup> Zob. B. Korzeniewski, *Drama w warszawskim Teatrze Narodowym podczas dyrekcji Ludwika Osińskiego (1814–1831)*, [w:] tegoż, *Drama i inne szkice*, Wrocław 1993, s. 48–49. Poznański filolog i działacz społeczny Marcei Motty (1818–1898), w ogłaszanych na łamach „Dziennika Poznańskiego” felietonach z cyklu *Przechadzki po mieście* (1888–1891), opisał entuzjazm, z jakim poznańska publiczność przyjęła kreację Heinricha Springera w roli Żoko. Wspominał, iż nawet młodzież szkolna, będąc pod ogromnym wrażeniem spektaklu, próbowała naśladować aktora i grana przez niego postać. Pisał: „Będąc niski, chudziutki (...) tak wybornie udawał szympansa, tak zręcznie i karkołomnie skakał w dół i w górę, że niedoletnia publiczność była nim oczarowaną, a ławy szkolne podczas pauzy

przyniosła Springerowi sporą popularność, której owocem były artystyczne objazdy i gościnne występy na scenach prowincjonalnych. Można stwierdzić, iż Springer, dzięki ogromnej liczbie występów w tej jednej roli, stał się typowym – w kontekście ówczesnych dziejów teatru europejskiego – „aktorem od widowiska” (z franc. *acteur en représentation*), który „do perfekcji opracowywał jedną rolę lub typ ról i z nimi odwiedzał teatry różnych miast”<sup>41</sup>.

Stanisław Krześciński (1810–1902)<sup>42</sup> – aktor, reżyser, dekorator, dyrektor prowincjonalnych zespołów, niezwykle barwna postać w dziejach dziewiętnastowiecznej sceny polskiej – zawarł w swoich pamiętnikach uwagi dotyczące kreacji Springera. Dzięki temu wiemy, iż aktor występujący w roli Żoko „(...) miał ubiór wigoniowy, co go zbliżało zupełnie do małpy, po wtóre głowę miał sztucznie robioną – maskę małpią na sprężynach, podług potrzeby szcękającą zębami. Było to naturalne, ale wielce tamujące swobodne ruchy. W skokach i Łazach nie mogę mu nie przyznać wielkiej zręczności (...)”<sup>43</sup>. Zacytowaną relację można traktować jako niezwykle wiarygodną. Krześciński opisuje bowiem gościnny występ Springera w Lublinie (w 1829 lub 1830 roku). Sam występował w tym przedstawieniu i uważnie obserwował sposób odegrania roli zwierzęcia.

Sztuka spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem publiczności. W pamiętnikach Stanisława Krześcińskiego znalazły się informacje o wystawieniach tego utworu na scenach prowincjonalnych (m.in. Lublina i Zamościa), już po warszawskiej prapremierze, w 1829 roku.

---

trzeszczały niejeden jeszcze tydzień po jego wyjeździe pod skokami i wykręczeniami jego naśladowców”. Cyt. wg edycji M. Motty, *Przechadzki po mieście*, oprac. i wstępem opatrzył Z. Grot, t. 1, Warszawa 1957, s. 250–251.

<sup>41</sup> Zob. B. Maresz, *Występy gościnne w teatrze polskim. Z dziejów życia teatralnego Krakowa, Lwowa i Warszawy*, Kraków 1997, s. 25. Autorka tej niezwykle inspirującej książki wspomina postać Eduarda Wilhelma Klischnigga, którego można potraktować jako skrajny przykład „aktora od widowiska”. Artysta ten „przez trzydzieści lat (1831–1861) odtwarzał na scenach niemieckich z niezwykłym powodzeniem rolę... małpy. W 1837 r. mogli go oglądać także widzowie teatru niemieckiego w Krakowie (m.in. w sztukach J.N. Nestroya *Małpa i narzeczony* czy też *Żoko, małpa brazylijska*), a w 1857 r. bywalcy sceny niemieckiej teatru Skarbkowskiego we Lwowie” (zob. *ibidem*, s. 25).

<sup>42</sup> Zob. hasło *Krześciński Tertulian Stanisław*, [w:] *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, op. cit., s. 345–346.

<sup>43</sup> S. Krześciński, *Koleje życia czyli Materiały do historii teatrów prowincjonalnych*, oprac. i wstępem opatrzył S. Dąbrowski, Warszawa 1957, s. 116.

Aktor wspomina, iż do Lublina sprowadzono z Warszawy egzemplarz sztuki w związku z benefisem aktora i śpiewaka Jakuba Daniela Frołowicza<sup>44</sup>. Krzesiński miał podjąć się zagrania roli małpy Żoko właśnie pod wpływem namowy Frołowicza. Przygotowując się do swojego aktorskiego zadania obserwował prawdziwą małpę. Nie ukrywał jednak swoistego zażenowania wynikającego z sytuacji, w której aktor gra na scenie zwierzę, naśladowując jego ruchy i zachowania. Podjął się tego zadania, zastrzegając, iż na afiszu, tuż obok nazwy postaci, nie będzie umieszczone jego nazwisko. Decydując się na takie rozwiązanie, nie przewidział jednak, iż ktoś inny może przypisać sobie tę sceniczną kreację. Pisał:

(...) rozpoznawszy się dobrze w sztuce, skorzystawszy z opowiadań Łapińskiego [Kazimierza – przyp. – K.K.]<sup>45</sup> o grze Springera i na szczęście obserwując łazy małpki, którą tu w Lublinie mieli pewni państwo, wystąpiłem w tej roli. Ubiór miałem płócienny, który, równie jak twarz moja, zbliżył do prawdy malarz Malinowski [Franciszek – przyp. K.K.] nasz dekorator teatralny. Przy ogólnej pięknej wystawie plantacji brazylijskiej złudzenie było kompletne. Jedno sobie tylko zastrzegłem i pod tym warunkiem przyjąłem tę rolę, że wszyscy zachowają największy sekret, kto przedstawia Małpę. Na afiszu nawet umieszczone były gwiazdki, bo miałem sobie za ubliżenie, aby nazwisko artysty kłaść przy rolach zwierzęcych. Sekret był dotrzymany. Powodzenie miałem najświetniejsze, sztukę tę musiano powtórzyć zaraz na następne przedstawienie i żądano, aby w nadchodzące święta Bożego Narodzenia była znowu dana. Tymczasem ciekawość publiczności zaostrzyła się do najwyższego stopnia, kto Małpę przedstawia. Zapytani aktorowie i ja sam pytającym odpowiadałem, że proszeni jesteśmy o sekret i wydać go nie możemy. Ale dochodzi nas wiadomość, że publiczność już wie, kto. W trzecim pułku liniowym był doboszem Żorż, syn tancerza słynnego w Warszawie, i na prowincji dający lekcje tańca, a od roku wzięty do wojska, pędziwiatr, jak to mówią, zawołany. Otóż on, korzystając z tajemnicy, zwierza się pod największym sekretem paru znajomym, że to on przedstawia Małpę. Wiadomo, że sekret udzielony młodym ludziom, udziela się w sekrecie innym, tak że pod sekretem dostaje się starszym i wkrótce pod sekretem całe miasto o tym

---

<sup>44</sup> Zob. hasło *Frołowicz Jakub Daniel*, [w:] *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, op. cit., s. 175.

<sup>45</sup> Kazimierz Łapiński występował na scenach prowincjonalnych w latach 1828–1834. Pełnił także funkcję suflera. Był przyjacielem Krzesińskiego z czasów szkolnych. Zob. hasło osobowe w *Słowniku biograficznym teatru polskiego 1765–1965*, op. cit., s. 395.

mówi. Tak więc i nam wyjawiono, kto przedstawia Małpę. Zostałem tym mocno zadrażniony<sup>46</sup>.

Próżność artysty ostatecznie zwyciężyła. Krzesiński nie mógł znieść sytuacji, w której entuzjastycznie przyjmowana przez lubelską publiczność kreacja była przypisywana komuś innemu. Postanowił, iż po zakończeniu jednego z przedstawień zdradzi, kto ukrywa się w kostiumie małpy. Wspominał:

I Nowiński, i aktorowie nalegali na mnie, abym nie pozwolił przywłaszczać innemu przynależnych mi pochwał i zdobytych taką pracą. Na trzecie więc przedstawienie wśród bardzo liczного zgromadzenia, gdy mnie po ukończonym widowisku przywoływano bezimiennie, okrywając hucznymi oklaskami (a ja zawsze występując na zawdzięczenie jeszcze jakiego zrobiłem figla gimnastycznego, przez co większe zadowolenie publiczności wzrastało), tym razem występując, przywołany, odzywam się do widzów: „Łaskawa publiczności! Wasze względy są tak wielkimi i silnymi, że zwierzęciu mowę przywracają!” – i wówczas znowu zrobiłem jak zwykle figla na pożegnanie. Jednocześnie dał się słyszeć wykrzyk: „Krzesiński! To nasz Krzesiński!” Tryumf mój był zupełny, zadowolenie kolegów z konceptu mego, o którym nic nie wiedzieli poprzednio, było nie do opisanania. A biedny Żorż przez kilka dni musiał się ukrywać, bo go chciano za to samochwalstwo kijami obić, chociaż się tłumaczył, że on tylko chciał sobie zażartować z tego, któremu powierzył ten sekret<sup>47</sup>.

W swoim pamiętniku zawarł Krzesiński także opis sposobu wystawienia w lubelskim teatrze sceny katastrofy statku. Podkreślał, iż było to rozwiązanie znacznie efektowniejsze niż to, którym posłużyli się twórcy warszawskiej inscenizacji:

Gdym ja grywał Żoko, okręt urządziłem w głębi sceny w całej powierzchowności swej z żaglami i masztami, z ludźmi na pokładzie widocznie walczącymi z burzą. Okręt ten wpływał na scenę i dopiero uderzając o skałę rozbijał się i zatapiał. Walące się maszty, rozpadające się w kawały statek, tonący ludzie i widocznie wpadające do wody dziecko, które potem małpa ratuje, wielki efekt sprawiały!<sup>48</sup>

Kajetan Nowiński (ok. 1795–22 IV 1857), dyrektor teatru, aktor i wspólnik Krzesińskiego, korzystając z wielkiego sukcesu sztuki

---

<sup>46</sup> S. Krzesiński, *Koleje życia czyli Materiały do historii teatrów prowincjonalnych*, op. cit., s. 83–84.

<sup>47</sup> Ibidem.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 116.

o Żoko, postanowił stworzyć dwuaktowy melodramat, którego jedną z „bohatek” była małpa. Tekst ten znany dziś wyłącznie ze streszczenia zamieszczonego w cytowanym wyżej pamiętniku. Sztuka została opatrzona tytułem *Dwie małpy, czyli Spalenie osady brazylijskiej*. Została napisana w Lublinie w 1830 roku. Krześciński, próbując streścić utwór, w którym jedna z ról była pisana specjalnie dla niego, pisał:

Rzecz opierała się głównie na spisku i powstaniu Murzynów przeciwko swego przełożonego plantatora, który acz sam zacny, miał jednak niegodnych dozorców, którzy nazbyt srogo obchodzili się z niewolnikami. Sytuacje dramatyczne przeplatane komizmem dozorczy niewolników i panny Pimpineli, starej ochmistrzyni jedyne go synka plantatora, zwinne sceny małpy, która mimo wiedzy psuje wszystkie plany naczelnika powstania, w końcu zabijając go wystrzałem z fuzji i tym ocala właściciela, krotocwilne jej kawałki z dozorcą i ochmistrzynią, których zawsze stawia w drażliwym położeniu swymi psotami, na koniec bohaterskie czyny młodej Indianki, wychowanej w domu plantatora, nienawidzącej naczelnika powstania, szalenie w niej zakochanego, i piękna wystawa – wszystko to sprawiało symetryczną całość i długo zapełniało repertuar teatrów prowincjonalnych. Druga małpa nie miała tu żadnego znaczenia, w prologu tylko ukazywało się dziecko, z którym stara bawiła się, robiąc różne skoki, i obraniała je od węża chcącego dziecię pożreć, zabijając go kijem. Małpka mała była wypchana, nie robiła więc żadnego wrażenia. I cały prolog mało miał związku ze sztuką. Umyślnie tylko tę rzecz naciągnął Nowiński dla odróżnienia tytułu od *Małpy Żoko*. Nowiński, pisząc ten melodramat, wiele razy nachodził o wprowadzenie małpy, przyzywał mnie pytając się, czy to, co on chce napisać, będę mógł wykonać. Po namyśleniu układałem sytuacje, jakich bym potrzebował do wykonania, on więc pisał i tym sposobem nagromadziło się wiele scen bardzo trudnych i na oko dla publiczności bardzo niebezpiecznych<sup>49</sup>.

Także i w tym dramacie umieszczono scenę, w której małpa ratuje życie dziecka. Krześciński podkreślał, iż utwór Nowińskiego miał – w porównaniu z melodramatem *Żoko, małpa brazylijska* – rozbudowaną i atrakcyjną akcję. Nie kryjąc zadowolenia podkreślał, iż w tym przypadku „(...) małpa więcej miała pola do zbierania wawrzynów, sława też moja w tej roli stawała się coraz głośniejszą”<sup>50</sup>. Powodzenie spektaklu wynikało niewątpliwie z atrakcyjnych rozwiązań inscenizacyjnych oraz przedstawianych sytuacji, które niejednokrotnie budziły

---

<sup>49</sup> Ibidem, s. 118–119.

<sup>50</sup> Ibidem, s. 120.

wśród publiczności „krzyk trwogi”. Przygotowując poszczególne sceny, realizatorzy korzystali z charakterystycznych dla romantycznego widowiska środków budujących odpowiedni nastrój i wywołujących na widowni skrajne emocje:

Wystawa niezbyt wielka, ale urocza. Z jednej strony wielkie drzewo kokosowe. Z drugiej – dom piętrowy właściciela plantacji, w gęście amerykańskim, umajony pnąciami się roślinami. Od tego ciągnął się mur, dalej parę zabudowań gospodarskich, a coraz głębiej w okrag sceny domki bambusowe stanowiące mieszkania Murzynów, za tymi – gaik palmowy. Akt drugi kończy się spalaniem tej osady. Zbuntowani murzyni podpalają dom osadnika. W chwili gdy zamieszanie powstaje, gdy jedni walczą broniąc się napastnikom, inni porywają plantatora, aby go uprowadzić w góry i tam pastwieniem się zemstę swą nasycić, inni ratują, co mogą. Krzyk się słyszeć daje, że synek plantatora znajduje się w domu, do którego płomienie przystąpić nie dają. W tej stanowczej chwili zjawia się małpa, a naśladując ratujących rzeczy skacze w okno pierwszego piętra nie zajęte płomieniem i wkrótce ukazuje się na dachu z dzieckiem na ręku, a unikając szerzących się płomieni skacze na mur, po którym dostaje się na wierzch innych zabudowań. A gdy i tu płomienie się rozszerzają, skacząc z domu na dom znika w głębi wśród płomieni. Sztuczne to urządzenie płomieni, stopniowo wzrastających i ogarniających całą scenę w okrag, wielki efekt zawsze sprawiało, a krzyk trwogi częstokroć dawał się słyszeć w publiczności, widząc niebezpieczne skoki małpy, unoszącej zemdlone dziecko z rozpuszczonymi włosami, które co chwila zdało się, że się od płomieni zajmą<sup>51</sup>.

Stanisław Krzesiński w pamiętniku wielokrotnie wracał do swoich dwóch kreacji „scenicznych małp”. Pisał o nich z satysfakcją, nie kryjąc, iż były to ważne, ciekawe i... intratne finansowo epizody w jego artystycznej biografii.

Zarówno w dziewiętnastym, jak i dwudziestym wieku dylematy związane z obecnością zwierząt w teatrze wpływały na ostateczny kształt widowisk. Twórcy musieli zdecydować się na jedno z czterech rozwiązań: wprowadzenie na scenę żywego, odpowiednio wytresowanego zwierzęcia; zagranie „zwierzęcej postaci” przez aktora; zastąpienie zwierzęcia rekwizytem; zasugerowanie obecności żywego stworzenia poprzez dialogi. Warto przypomnieć niezwykle popularny, trzyaktowy melodramat René Charlesa Guilberta de Pixérécourt zatytułowany *Pies z Montargis, czyli Las przy Bondy (Le Chien*

---

<sup>51</sup> Ibidem, s. 119–120.

*de Montargis ou la Forêt de Bondy*), którego premiera odbyła się 18 czerwca 1814 roku w Paryżu na scenie Théâtre de la Gaîté. W tytułowej roli wystąpił specjalnie wytresowany pies, który ścigał zabójców swojego pana i wskazywał gospodyni miejsce, gdzie złożono ciało zamordowanego. Wiemy, iż na innych scenach francuskich i niemieckich wykorzystywano, w inscenizacjach tego dramatu, także żywe zwierzę. Podczas warszawskiej prapremiery tej niezwykle popularnej sztuki (w przekładzie Alojzego Fortunata Żółkowskiego), w dniu 30 czerwca 1815 roku, wykorzystano rekwizyt – psa wypchanego słomą, przeciąganego przez scenę na specjalnym drucie. Dopiero po pewnym czasie, pod wpływem nacisków krytyki i publiczności, zdecydowano się na udział w inscenizacji tresowanego zwierzęcia. Na afiszu umieszczono wówczas informację o tym, iż „zaprowadzenie gospodyni do ciała zabitego i pogoń za zabójcą przez żywego psa wykonanym będzie”<sup>52</sup>. Nie wiemy, czy zmiana ta wpłynęła pozytywnie na artystyczny poziom przedstawienia lub zadecydowała o komercyjnym sukcesie. Świadczy ona jednak o dylematach inscenizatorów, oczekiwaniach publiczności i niejasnym statusie zwierzęcia w teatrze dramatycznym. Na początku dwudziestego wieku dramaturdzy próbowali te wątpliwości rozwiązać, pisząc sztuki, w których postaci zwierząt były tak skonstruowane, iż mogli je grać niemal wyłącznie ludzie.

Na zakończenie wypada jednak przypomnieć, że współpraca człowieka i zwierzęcia w teatrze nie zawsze przebiegała w harmonijny sposób. Niewątpliwie najbardziej spektakularnym, zaczerpniętym już z dwudziestowiecznych dziejów polskiej sceny, przykładem na „wyjście zwierzęcia z roli” jest krakowska inscenizacja *Księcia Niezłomnego* Calderona-Słowackiego z czerwca 1933 roku. Spektakl wyreżyserował Juliusz Osterwa – ówczesny dyrektor Teatru im. Juliusza Słowackiego. Przestrzeń inscenizacji nawiązującej do poetyki misterium osadzona została na wawelskim dziedzińcu arkadowym. W spektaklu wykorzystano, w scenach zbiorowych, prawie sto koni. Przed jednym z przedstawień, w dniu 29 czerwca, 16 koni spłoszyło się i bez jeźdźców pognało ulicami Krakowa, siejąc prawdziwe spustoszenie i panikę wśród mieszkańców. Zdarzenie opisał Zygmunt Nowakowski w swoim felietonie opublikowanym na łamach „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”. Pod wpływem tej publikacji powszechnie żartowano,

---

<sup>52</sup> Zob. B. Korzeniewski, *Drama w warszawskim Teatrze Narodowym podczas dyrekcji Ludwika Osińskiego (1814–1831)*, op. cit., s. 48.

iz Osterwa przygotował inscenizację „Calderon à la Budionny”<sup>53</sup>. Pomijając dość wątpliwą jakość satyrycznego konceptu, warto jednak pamiętać, iż naturalne instynkty zwierząt nie zawsze dają się okiełznać sile teatralnej konwencji<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> Zob. J. Szczublewski, *Żywot Osterwy*, Warszawa 1973, s. 389–390. O inscenizacji *Księcia Niezłomnego* na Wawelu w 1933 roku pisała M. Ostrowska, *Warsztat teatralny Juliusza Osterwy*, „Rocznik Komisji Historyczno-Literackiej”, t. 4, Wrocław–Kraków 1966. Zob. także J. Ciechowicz, *Od teatru ogromnego do teatru ubogiego „Książę Niezłomny” w inscenizacji Juliusza Osterwy i Jerzego Grotowskiego*, [w:] *Teatr Calderona: tradycja i współczesność*, red. U. Aszyk, Katowice 2002, s. 155–156.

<sup>54</sup> Z perspektywy współczesnego dyskursu humanistycznego omówione w niniejszym artykule sposoby wykorzystania zwierząt, ich możliwości oraz wizerunku, są w większości przypadków przykładem „szowinizmu gatunkowego” (termin zaproponowany przez Richarda D. Raydera), opartego na zakorzenionym w tradycji europejskiej antropocentryzmie. Zestawienie odnotowanych wyżej form obecności zwierząt w sztukach widowiskowych XVIII i XIX wieku z najnowszymi sposobami analizy relacji człowiek–zwierzę (z perspektywy etycznej, kulturowej i filozoficznej) trzeba potraktować jako ważny postulat badawczy, którego nie sposób choćby namiastkowo omówić w ramach tego krótkiego szkicu. Warto jednak zwrócić uwagę na prace, które krytycznie (choć z wykorzystaniem różnych metod) odnoszą się do postaw antropocentrycznych – zob. Ch. Patterson, *Wieczna Treblinka*, przeł. R. Rutowski, Opole 2003; M. Bakke, *Między nami zwierzętami. O emocjonalnych związkach między ludźmi i innymi zwierzętami*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2, s. 222–234; teje, *Postnaturalna historia Edunii*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 1, s. 116–124; F. Wróblewski, *Językowy obraz zabijania zwierząt na przykładzie karpia*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 1, s. 125–136; D. Haraway, *Zwierzęta laboratoryjne i ich ludzie*, przeł. A. Ostolski, „Krytyka Polityczna” 2008, nr 15, s. 102–116; G. Agamben, *Otwarte*, przeł. P. Mościcki, „Krytyka Polityczna” 2008, nr 15, s. 124–138; A. Linzey, *Teologia zwierząt*, przeł. W. Kostrzewski, Kraków 2010.