

* Druk tomu sfinansowano ze środków Instytutu Językoznawstwa i Literaturoznawstwa UMCS. Wydawca: Wydawnictwo UMCS. Dane teleadresowe autora: Katedra Literatury Nowoczesnej i Krytyki Literackiej, Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej, ul. Podchorążych 2, 30-084 Kraków, Polska; tel.: (+48) 12 662 61 44.

the lower social classes by their need for strong sensations, which derived from the lack of aesthetic refinement. He commented on the reports of the performances of successive circus stars and curiosities in Warsaw with indulgence and his characteristic ironic distance.

Keywords: Bolesław Prus, *Chronicles*, shows of peculiarities, 19th century

Abstrakt. Artykuł analizuje komentarze i aluzje Prusa w *Kronikach* do cyrku i pokazów osobliwości, które w II połowie XIX wieku uchodziły za rozrywkę niewyszukaną, jarmarczną, przeznaczoną dla niższych warstw społecznych. Szerokie zainteresowanie XIX-wiecznej publiczności budziły zarówno przypadki odstępstwa od natury, zwłaszcza wszelkiego rodzaju deformacje ciała (np. otyłość, nadmierne owłosienie, karłowatość, brak kończyn), jak i umiejętności, które czynią człowieka lub zwierzę wyjątkowym na tle swojego gatunku. By przyciągnąć widzów, cyrkowi przedsiębiorcy angażowali na występy w Polsce zagraniczne znakomitości, jak np. brodata meksykańska Indianka Julia Pastrana, amerykański strzelec i wynalazca Ira Albert Paine czy bliźnięta syjamskie McCoy. Prus nie podzielał zdania krytyków zżymających się na cyrkowe rozrywki. Cenił artystów cyrkowych za ich trud, poświęcenie i samodyscyplinę. Popularność pokazów osobliwości i tężyzny fizycznej wśród niższych warstw społeczeństwa uzasadniał potrzebą silnych wrażeń, wynikającą z braku wyrobienia estetycznego. Doniesienia o występach w Warszawie kolejnych gwiazd cyrkowych i osobliwości komentował z pobłażliwością i właściwym sobie ironicznym dystansem.

Słowa kluczowe: Bolesław Prus, kroniki, pokazy osobliwości, XIX wiek

I.

Warszawa drugiej połowy XIX wieku była wprawdzie miastem peryferyjnym, ale i aspirującym do rangi nowoczesnej, idącej z duchem czasu metropolii – podążała za europejskimi trendami w kulturze, nauce, sztuce i modzie, adaptując lub naśladowując to, co w Paryżu, Londynie i Berlinie wzbudzało wśród publiczności zainteresowanie, a czasem i sensację. W repertuarze teatrów warszawskich, jak i na scenach całej Europy, dominowały sztuki francuskie (na czele z komediami Victoriena Sardou¹), do miasta na gościnne występy przyjeżdżali artyści światowego formatu, pokroju włoskiego tragika Ernesto Rossiego, znanego pannie Izabeli „jeszcze z Paryża” (Prus, 2017a, t. 2, s. 217)², a na łamach prasy publikowano przekłady z obcojęzycznych literatur, wykroje „mód paryskich” i doniesienia o wynalazkach czy odkryciach światowej nauki. Rozwój linii kolejowych zbliżył do siebie twórców i publiczność

¹ Dokładne wyliczenia co do udziału dzieł zagranicznych w repertuarze scen warszawskich podaje Agnieszka Wanicka: „Sztuki obce zajmowały 64% całego repertuaru – było to dokładnie 240 tytułów 123 autorów. Przeważająca większość to autorzy francuscy (92), następnie niemieccy (26), dwóch Anglików i po jednym autorze z Hiszpanii, Danii oraz Norwegii. W repertuarze zdominowanym – jak w całej Europie – przez współczesnych komediopisarzy francuskich najczęściej gościły sztuki Victoriena Sardou – wystawiono ich najwięcej – 11, a oglądano łącznie 285 razy” (Wanicka, 2011, s. 126).

² Rossi występował w Warszawie w maju 1877 i w lipcu–sierpniu 1878 roku (Prus, 2017a, t. 2, s. 217, przypis 41; Ciechowicz, 2010, s. 243–256).

z różnych zakątków Europy. Artyści, począwszy od wykonawców indywidualnych, po całe trupy teatralne, chóry i orkiestry, dotąd skazani na transport konny, zyskali szybki, łatwy i stosunkowo tani środek lokomocji. Na kolejowych szlakach wyra- stały nowe rynki zbytu. Publiczność z prowincji mogła gościć artystów u siebie lub bez większych przeszkód udać się na ich występy do bliżej lub dalej położonych miejscowości. To dzięki kolejom, a także postępującej komercjalizacji rynku sztuki (co wzmacniało rolę agentów, pośredników, kolportażu i marketingu), rzesze Europejczyków stawały się uczestnikami ponadnarodowego obiegu kultury – i to zarówno w jego odmianie elitarnej, jak i masowej (Figes, 2021). Światową Wystawę Powszechną w Paryżu w 1878 roku odwiedziło ponad 16 milionów osób, z czego ok. 2000 stanowili Polacy (Prus, 2017a, t. 2, s. 22, przypis 55). Paryscy korespondenci, na czele z Henrykiem Sienkiewiczem („Gazeta Polska” 1878, nry 103–117), donosili o tłumach nawiedzających stolicę Francji, głównie Anglików. „Napływ cudzoziem- ców nadzwyczajny. Cały Paryż jest nimi zalany i śmiało powiedzieć można, że rzadko dziś na ulicy spotykać można paryżankę lub paryżanina” – pisała na łamach „Nowin” Lucyna Ćwierczakiewiczowa (1878, s. 2). Wystawa przyciągnęła nie tylko elity, ale i przedstawiciele niższych warstw społecznych. „[...] zjechała tu cała Francja dla zwiedzenia wystawy: mnóstwo wieśniaków, ludzi pracy ciężkiej, księży, kobiet w wiejskich prowincjonalnych czepcach alzackich i w strojach właściwych innym okolicom” (Ćwierczakiewiczowa, 1878, s. 2). Wraz z urynkowaniem sztuki rosło znaczenie jej „konkurencyjności”. Dotarcie do widza, słuchacza lub czytelnika, przy- ciągnięcie jego uwagi i dbałość o popularność, by utrzymać się na rynku, stawały się dla artystów – niezależnie od profilu ich twórczości – nie lada wyzwaniem.

II.

Jak przekonywał w „Gazecie Polskiej” Sienkiewicz w 1873 roku (H. S., 1873, s. 1), „Warszawa jest prawdziwym rajem dla wszelkiego rodzaju osobliwości. Kto tylko ma zbyt krótkie nogi, zbyt wielką głowę albo cokolwiek za wielki żołądek, może śmiało przyjeżdżać do nas, a niezawodnie po jakim miesiącu pobytu zarobi wcale sporo grosiwa”.

W drugiej połowie XIX wieku pokazy osobliwości nie należały do rzadkości. Wraz z cyrkiem i zwierzęcymi menażeriami były jedną z form rozrywki masowej, uprawianej przez wędrownych artystów w miastach i prowincjonalnych miastecz- kach. Sienkiewicz, dworując sobie z łatwowierności amatorów tego typu atrakcji, pisał o pokazywanej na prowincji „osobliwej focie”, „która chodziła na dwóch no- gach, mówiła po niemiecku i nosiła kobiece suknie”, a zdaniem sceptyków „była po prostu niestara i wcale przystojną Niemką, żoną impresaria” (H. S., 1873, s. 1),



źródło: <https://www.searchablemuseum.com/the-life-and-travels-of-millie-christine-mccoy/>

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Millie_%26_Christine_McCoy_c1890s.jpg

https://en.wikipedia.org/wiki/Millie_and_Christine_McKoy

<https://brightonmuseums.org.uk/discovery/history-stories/millie-and-christine-mccoy-1851-1912-african-american-conjoined-twin-performers/>

czy o zadziwiającej Radomian gadającej i zajądającej befsztyki uciętej głowie (zaga-
dawkę, „gdzie się ów befsztyk po zjedzeniu podziewa”, rozwiązała dopiero policja,
ujawniając „resztę kadłuba pod stołem, na którym spoczywała sama głowa”) (H. S.,
1873, s. 1–2). W swoim felietonie Sienkiewicz odnotował jeszcze jedną z ówczesnych

osobliwości – zrosnięte plecami bliźnięta syjamskie Millię i Christinę McCoy, które podczas swojego występu, ubrane w kostium baletowy, śpiewały i tańczyły (H. S., 1873, s. 2; „Kurier Codzienny”, 1873). Siostry, urodzone w niewoli w 1851 roku w Karolinie Północnej i od dzieciństwa zmuszane przez właściciela do występów cyrkowych (*The Life and Travels of Millie Christine McCoy*, [www. searchablemuseum. com](http://www.searchablemuseum.com)), pojawiły się w Warszawie w ramach swojego *tournee* po Europie na przełomie kwietnia i maja 1873 roku, występując na deskach Cyrku Salamońskiego jako „Dwugłowy Słowik” (H. S., 1873, s. 1).

W drugiej połowie XIX wieku wyznacznikiem osobliwości pozostaje odstępstwo od natury, zwłaszcza wszelkiego rodzaju deformacje ciała (np. nadmierne owłosienie, otyłość, karłowatość, brak kończyn), a także umiejętności, które czynią człowieka lub zwierzę wyjątkowym na tle swojego gatunku. Taki, jak pisano, „odmieniec”, „cudak”, „dziwoląg”, „wybryk natury” („Gazeta Polska” 1876; „Kurier Codzienny” 1880; „Kurier Warszawski” 1887b) swoją innością, dziwnością przyciągał, budził ciekawość (co skrzętnie wykorzystywano w celach marketingowych), a zarazem odpychał, napawał widzów lękiem i odrazą, a nierzadko i poczuciem klasowej, rasowej czy, w odniesieniu do zwierząt, gatunkowej wyższości. To, co z nastaniem wieku pary i elektryczności zmieniło się w podejściu do fenomenu osobliwości, miało związek z nauką i scjentyzmem. Jak zauważa Anna Wieczorkiewicz, „[w]raz z rozwojem naukowego podejścia do rzeczywistości dokonywało się przechodzenie od autorytarnych narracji o cudowności do (równie autorytarnych) narracji o dewiacjach i patologiach” (Wieczorkiewicz, 2019, s. 171). Szczególna rola przypadła lekarzom, dla których osobliwość – jako odstępstwo od normy, wynaturzenie – stanowiło pole do badań nad ludzką naturą, jak i budowania naukowych lub pseudonaukowych teorii. Siostry McCoy były poddawane oględzinom lekarskim i fotografowane przez medyków od początku swojej działalności publicznej, m.in. w celu wyeliminowania podejrzeń o próbę oszustwa (*The Life and Travels of Millie Christine McCoy*, www. searchablemuseum. com). W 1871 roku na ten przypadek powoływał się w swojej pracy o bliźniakach syjamskich amerykański chirurg i anatom William Henry Pancoast. Zamieszczone w jego pracy opisy dokumentowały zdjęcia (Pancoast, 1871). Z kolei w Europie takie badania przeprowadził niemiecki patolog i antropolog Rudolf Virchow (twórca pojęcia *Kulturkampf*) i to jego ustalenia cytował recenzent „Kuriera Codziennego”, przybliżając polskim czytelnikom losy i medyczne aspekty funkcjonowania „Dwugłowego Słowika” („Kurier Codzienny”, 1873). Co ciekawe, podczas występów w Paryżu McCoy odmówiły poddania się badaniom przez francuskich lekarzy (*The Life and Travels of Millie Christine McCoy*, [www. searchablemuseum. com](http://www.searchablemuseum.com)). Jak dalece w pogoni za sensacją można się było posunąć, pokazuje historia brodatej meksykańskiej Indianki Julii Pastrany, uchodzącej za międzygatunkową hybrydę – połączenie istoty ludzkiej z małpą lub niedźwiedziem, a opisywanej m.in.

przez Karola Darwina (w *Zmienności zwierząt i roślin w stanie kultury*, 1868), którą po śmierci na skutek powikłań poporodowych wraz z jej zmarłym dzieckiem z mumifikowano, początkowo dla celów naukowych moskiewskiego uniwersytetu, a następnie odzyskaną przez męża, już jako własność prywatną, wystawiano na pokaz (aż do lat siedemdziesiątych XX wieku³). Pastrana, cierpiąca na wrodzoną hipertrichozę i hipertrofię dziąseł, występowała w Warszawie w 1858 roku w Cyrku Szlęzaka (Wieczorkiewicz, 2006; Zaręba, 2023, s. 35–61), ale jako osobliwość została zapamiętana na długo (na jej przypadek i warszawskie występy powoływano się jeszcze w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku)⁴.



źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Julia_Pastrana

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Julia_Pastrana

Bohaterowie masowej wyobraźni nie umykali kronikarskiemu oku Prusa, choć pojawiali się jedynie gdzieś na obrzeżach jego zainteresowań, ustępując pola wystawom rolniczo-przemysłowym, blaskom i cieniom krajowego handlu, rzemiosła i wytwórczości, budowie kanalizacji w Warszawie czy wreszcie malarstwu, literaturze, muzyce, teatrowi i operze (Bobrowska, 1999; Prus, 2006; Prus, 2017b). Pokazy cyrkowe, gabinety osobliwości i menażerie, nawet jeśli przekraczały granice podziałów klasowych – wszak Apollinowi Izabeli Łęckiej zdarza się przybierać postać

³ Z 1964 roku pochodzi film na motywach historii Pastrany *Kobieta-małpa* (*La Donna scimmia*) w reżyserii Marco Ferreriego (Włochy, Francja), pokazywany w Cannes w konkursie głównym.

⁴ Zob. *Biografia i urodzenie w pustyni meksykańskiej Miss Julii Pastrany, która w roku 1858 roku wystąpiła w Warszawie w Cyrku Szlęzaka. Myśli z niemieckiego*, 1859, a także o jej występach w Petersburgu – [J. Przecławski], 1858; o narodzinach i śmierci syna – „Kurier Warszawski”, 1859; o wykonanej w Moskwie sekcji zwłok – „Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych”, 1860; o z mumifikowaniu ciała – „Pszczola”, 1861; „Kurier Warszawski”, 1860. Późniejsze wzmianki: „Kurier Codzienny”, 1884 (berlińskie występy Krao) i „Kurier Codzienny”, 1893 (pokazy kobiety z brodą Marii Nekrasowej w Rydze).

„cyrkowego atlety nadzwyczajnej urody i siły” (Prus, 2017a, t. 1, s. 171), a panna Florentyna pamięta sezony, kiedy to świat arystokratyczny „zachwycał się nawet cyrkowcami” (Prus, 2017a, t. 1, s. 256) – uchodziły za rozrywkę niewyszukaną, jarmarczną, przeznaczoną dla niższych warstw społecznych, innymi słowy: dla odbiorcy nieobytego w świecie, niewyrobionego i mało wybrednego, o słabym poczuciu estetyki. W porzoborowej Polsce do zarzutów o schlebianie prymitywnym gustom i instynktom dochodziły jeszcze względy pozaestetyczne – dziewiętnastowieczny cyrk, w przeciwieństwie do teatru, posiłkującego się literaturą piękną i w języku narodowym, był sztuką kosmopolityczną, uprawianą przez cudzoziemców i zespoły międzynarodowe. W Warszawie np. przez włoską rodzinę Cinisellich i kosmopolitę o niejasnych korzeniach – może polskich lub niemieckich, żydowskich i włoskich? (Kurek, 2023, s. 22) – Alberta Salamońskiego, którego opinia publiczna podejrzewała m.in. o działalność szpiegowską na rzecz państwa pruskiego, czego nigdy nie potwierdzono (Kurek, 2023, s. 25). By przyciągnąć publiczność, cyrkowi przedsiębiorcy angażowali na występy w Polsce zagraniczne znakomitości, jak np. amerykańskiego strzelca i wynalazcę Irę Alberta Paine’a, który podczas *tournee* po Europie i Stanach Zjednoczonych popisując się przed publicznością „trafnością strzałów”, strzałem z pioletu m.in. strącał orzech umieszczony na głowie swojej żony, rozbił podrzucane szklane kulki i przedziurawiał karty do gry („Gazeta Polska”, 1882)⁵. Jak wyjaśniał Mieczysław Pinarz, proces „polonizacji” cyrku przebiegał stopniowo i zakończył się dopiero w międzywojniu (Kondrasiuk, 2017, s. 25; *Stulecie polskiej areny? (1883–1983)*, 2017, s. 294–297).



źródło: <https://travsd.wordpress.com/2023/02/11/chevalier-ira-paine-master-shot-of-the-world/>

⁵ Paine gościł w Polsce w cyrku Cinisellich w sierpniu 1883 roku („Kurier Warszawski”, 1883ab; „Kurier Codzienny”, 1883).

Prus nie podzielał zdania krytyków zżymających się na cyrkowe rozrywki. W 1884 roku, komentując w kronice „Kuriera Warszawskiego” skłonność opinii publicznej do przesadnej dbałości „o formy zwane obyczajem, taktem albo przyzwoitością” przy jednoczesnym lekceważeniu „treści życia”, pisał:

Tymczasem czego moralisci chcą od cyrku? Daje on znużonym umysłom pewną sumę wrażeń silnych, urozmaiconych i wesołych, a oprócz nich jeszcze coś więcej. Oto – pojęcie o doskonałości, jakiej mogą osiągnąć nerwy, zmysły i mięśnie istoty ludzkiej...

Ilu z nas chorych i rozstrojonych wyobraża sobie, że dokonało wielkiej rzeczy, odskoczywszy na bok przed dorożką? Ilu obawia się przy pracy muskularnej, ilu nie umie dać sobie rady w najmniejszym niebezpieczeństwie? Tymczasem w cyrku widzimy podobne do nas istoty, które wywracają koźły na pozór grożące utratą życia albo z wysokości czterech pięter skaczą w siatkę (Prus, 1884, s. 1).

Spostrzeżenia Prusa korespondują ze współczesnymi badaniami nad cyrkiem jako widowiskiem: istotą pokazów cyrkowych stanowi prowokowanie i pokonywanie na oczach publiczności sytuacji granicznej, ekstremalnej, w której stawką jest ludzkie zdrowie i życie (nawet jeśli niebezpieczeństwo wydaje się tylko pozorne). Osiągnięcie efektu wymaga od artysty nadzwyczajnych przymiotów ducha i ciała: nadludzkiej szybkości, gibkości, zwinności, zręczności, odwagi czy tężyzny fizycznej, w połączeniu z perfekcją techniczną, osiąganą dzięki morderczym treningom. „Numery cyrkowe wykonywane przez wirtuozów cyrkowych stawiają widza przed jednym i tym samym pytaniem – o limity ludzkiego ciała” – pisze Katarzyna Donner (2019, s. 218). Ryzyko pobudza wyobraźnię i wzmacnia efekt, a każdy kolejny pokaz to nowa próba bez gwarancji powodzenia.

III.

Podziw Prusa dla sztuki cyrkowej, niebezkrytyczny, wynikał z jego poszanowania dla wysiłku, pracy i samodyscypliny jako narzędzi samodoskonalenia. Wyeksponowane na widok publiczny ciało artysty cyrkowego jest ciałem podlegającym absolutnej kontroli, ujarzmionym i subordynowanym (wyjątek stanowi ciało klauna, będące, jak pisze Donner, „ciałem otwartym”, działającym instynktownie i irracjonalnie) (2019, s. 216). Woltyżerka i popis akrobatyczny, sztuczki z udziałem dzikich zwierząt, ognia i niebezpiecznych narzędzi wymagają precyzji i automatyzacji gestów i ruchów, panowania nad emocjami.

Osobliwości to z kolei ciała wymkające się normie, dziwaczne, zniekształcone i okaleczone, funkcjonujące niejako na przekór porządkowi natury i obowiązującym kanonom piękna. Kobieta z brodą, jeśli nie jest ludzko-zwierzęcą hybrydą, jak

chcieli przedsiębiorcy, agenci cyrkowi i pośrednicy zarabiający na jej odmienności (a może raczej nieszczęściu), przekracza granice płci, a także kulturowych, społecznych i obyczajowych wyobrażeń o kobiecie i kobiecości. Broda jest atrybutem typowo męskim. W kronice z 1876 roku Prus pisze o brodatej kobiecie w kontekście emancypacji. Kronikę otwiera anegdota o utyskującym na swoją brzydotę koniu, któremu Jowisz, na dowód swojego miłosierdzia, pokazuje wielbłąda. „Odtąd koń, ujrawszy wielbłąda, wstydzi się i pierzcha” (Prus, 1876, s. 1). W polemice z emancypacją i emancypantkami, a jak pisze Prus (choć to dopiero połowa lat siedemdziesiątych XIX wieku), „[b]ył czas, że ród niewieści (nie w Warszawie wprawdzie, ale na świecie) bardzo natrętnie jął dopominać się o przywileje męskie” (Prus, 1876, s. 1) – kobiety zaczęły obcinać włosy, ubierać się po męsku i wstępować na mównicę, rolę wielbłąda odgrywa jedna z brodatych kobiet-osobliwości, anonsovana w prasie jako urodzona w Paryżu „dama-olbrzym, Maria Bacchi, mająca brodę naturalną 28 centymetrów długą” („Kurier Warszawski”, 1876, anons). Pokazy Bacchi odbywały się w Warszawie w Hotelu Litewskim przy ul. Nowosenatorskiej 5 w październiku 1876 roku, wstęp kosztował 15 kopiejek („Kobiety wy, ale brody macie?”, 1876; – rz –, 1897). Brodate damy, jak argumentuje Prus, nie mogą podobać się mężczyznom, a „[k]ilka włosów więcej zmieniłoby bieg historii...” (Prus, 1879, s. 1) – poczynawszy od Adama i Ewy, po m.in. Judytę i Holofernesa, antyczne Sabinki, królową Kleopatę, Sokratesa i Ksantypę, Romea i Julię, Desdemonę i Otella. Żartobliwy ton kroniki Prusa osłabia jej rzeczywiste przesłanie – przestrożę przed emancypacją (w odmianie amerykańskiej i zachodnioeuropejskiej), która czyni z kobiety dziwoląga, cudaka, odbierając jej powab i atrakcyjność w męskich oczach. „[...] emancypacja dobrą być może tylko w pewnych granicach” – przekonuje Prus, a następnie, odnosząc się do ruchu emancypacyjnego w Polsce, dodaje: „[s]zcześnie nasze damy o przekroczeniu ich nie myślą” (Prus, 1879, s. 1).



Brodate damy – cyrk P.T. Barnuma

Madame Zorro, Brodata Dama z Genewy
(właśc. Josephine Boisdechene Versoix,
później Josephine Clofullia)



Annie Jones Clémentine Delait Krao Farini

Kora, — kto pod kim goiki kopie...

Po raz pierwszy w Warszawie!
zadziwiające zjawisko

OLBRZYM DAMA
MARIA BACCHI,

mająca brode naturalną, 28 centymetrów długą, okazując się być od godziny 9 z rana do 9 wieczorem w Hotelu Litewskim, przy ulicy Nowo-Senskiej, pod Nr 5 (476 c), za opłatą 1-go miejsca 30 kop., 11-go 15 kop.

Pani Maria Bacchi, urodzona w Paryżu, licząca obecnie lat 30, jest prawdziwie rzadkim, w naszym stuleciu niewidzianym fenomenem. Powierzchność jej bardzo przyjemna i pożądana, tak, że widzenie jej wiele interesującym będzie dla Szanownej Publiczności. — Podać może możliwość Szanownej Publiczności do korzystania z oglądania zadziwiającej tej Damy, mam honor oświadczyć, że tylko na krótki czas w przejeździe moim tu się zatrzymam.

3—6—18045 Z uwagowaniem W. Bacchi

„Kurier Warszawski” 1876, nr 234, s. 4.

źródło: https://en.wikipedia.org/wiki/Josephine_Clofullia

https://pl.wikipedia.org/wiki/Annie_Jones

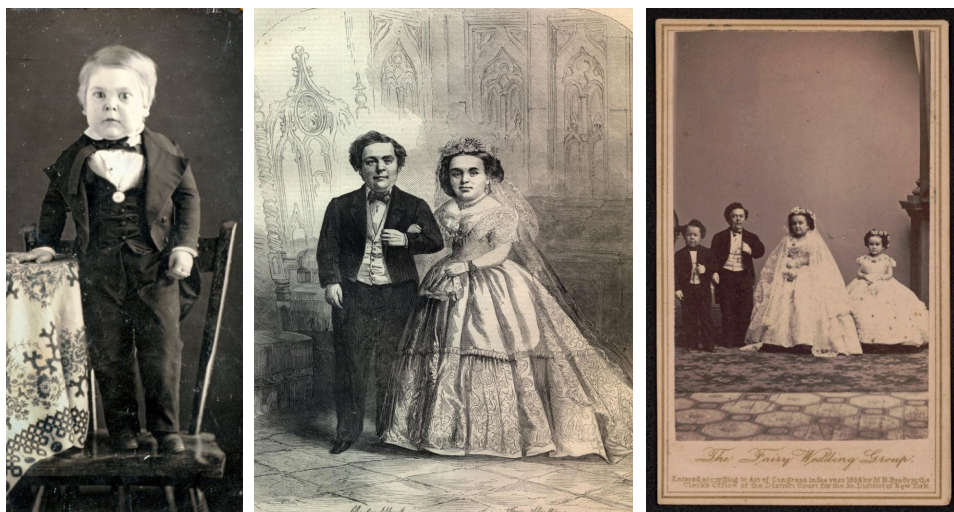
https://fr.wikipedia.org/wiki/Cl%C3%A9mentine_Delait

Kolebką pokazów osobliwości były Stany Zjednoczone, na czele z nowojorskim przedsiębiorcą cyrkowym P.T. (Phineasem Taylorem) Barnumem, wysyłającym swoje gwiazdy na *tournee* po Europie. Odległa Ameryka, stanowiąca mieszaninę ras, ludów i narodów, nie do końca znana i odkryta, a zarazem pełna kontrastów i niekończących się możliwości, wydawała się z europejskiej perspektywy mekką dla artystów liczących na sławę i duży, szybki zysk. Z Ameryki, z trupy Barnuma pochodzili m.in. bliźnięta syjamskie McCoy, Ira Paine, Pastrana, czy wreszcie słynny Generał Tomcio Paluch (właśc. Charles Sherwood Stratton, na użytek reklamy

przedstawiany jako Londyńczyk), któremu dane było występować przed prezydentem Abrahamem Lincolnem i na europejskich dworach: angielskim, francuskim i hiszpańskim, a także w Azji i Australii (Zaręba, 2023, s. 253–270). Z Europy na podbój Stanów Zjednoczonych wyruszały zarówno gwiazdy teatru czy opery, np. słynna diwa operowa Adela (Adelina) Patti, której Prus w jednej z kronik życzył zarobienia za 100 występów na amerykańskiej ziemi miliona franków (Prus, 2017b, s. 91), jak i akrobaci, linoskoczkowie, a nawet całe zespoły cyrkowe. Prus pisał o protegowaniu przez Amerykę wszelkiej maści „dziwolągów”, co – jak podkreślał – wcale jej nie uchybia, „wiadomo bowiem, że na naszym padole najprędszą robią karierę uczone pudle, dziwne odmiany małp, ekscentryczne fizjognomie i sławne śpiewaczki umiejące dbać o swój głos i dochody” (Prus, 2017b, s. 91)⁶.

Pokazy osobliwości odbywały się jako atrakcja poboczna, towarzysząca cyrkowi (były organizowane na jego zapleczu, w osobnych namiotach lub stoiskach), w formie cyrkowego numeru w ramach programu głównego lub jako niezależne, jednoosobowe *freak show*, np. w gabinetach osobliwości, muzeach, podczas wystaw rolniczo-przemysłowych, targów i jarmarków. Występy reklamowano w prasie, na plakatach i ulotkach, czasem po występie można było nabyć ryciny i fotografie odmieńców, a nawet z nimi pokonwersować. „Grzeczna panna Pastrana chętnie się poddaje oglądowi i odpowiada na pytania. Piastowałem jej nos, brodę, wąsy, nawet raczyła mi pokazywać zęby [...]” – relacjonował Józef Przecławski w „Tygodniku Petersburskim” (1858, s. 291). Prus traktował doniesienia o elektryzujących opinię publiczną pokazach osobliwości z pobłażliwością i właściwym sobie ironicznym dystansem. W kronice z 1892 roku, komentując zabawy ludowe na Polu Mokotowskim, wskazywał na typową, jak twierdził, dla ludzi „wysadzonych” ze wsi i przeniesionych na grunt miejski (a właściwie podmiejski) potrzebę rozrywki polegającej „na silnym drażnieniu nerwów” (Prus, 1892, s. 1). Do tego typu atrakcji zaliczał popisy siły i zręczności, np. wdrapywanie się na posmarowany masłem słup, jak i pokazy połykaczy szpad, noży czy ognia, zapaśników, magików, żonglerów i treserów. „Kiedy wreszcie zamiast szop skleconych z desek, gdzie produkują się «szpadołyki», «ogniojady» i «sztuki łamane», zachce im się czystych, wentylowanych i oświetlonych elektrycznością teatrów, gdzie znakomici aktorzy przedstawialiby im Szekspirowskie dramaty” – zapytywał (Prus, 1892, s. 1).

⁶ Patti rzeczywiście potrafiła zatroszczyć się o swoje interesy, za występy pobierała bajoniskie honoraria – zob. https://en.wikipedia.org/wiki/Adelina_Patti.

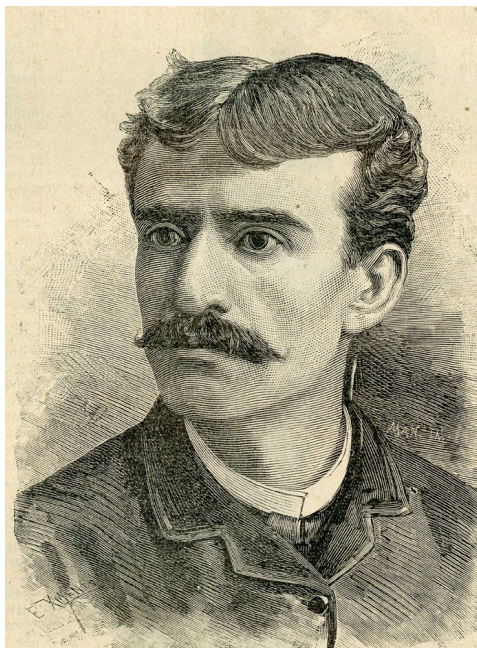


Generał Tomcio Paluch, ślub z Lavinia

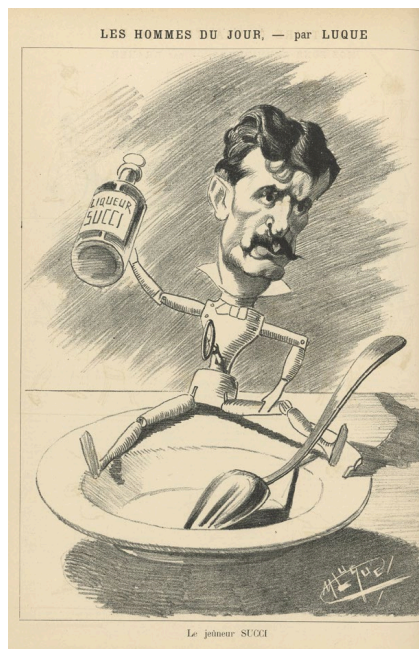
źródło: https://en.wikipedia.org/wiki/General_Tom_Thumb

Wzmiankując w kronikach o pokazach osobliwości – na rodzimym gruncie i za granicą – Prus dawał świadectwo nie tylko swojego „rezonowania” z nastrojami ulicy, ale i – a może przede wszystkim – postawie humorysty, który z zaciekawieniem przygląda się światu. W 1887 roku w jednej ze swoich kronik donosił czytelnikom o projekcie zaangażowania przez kółko dobroczynne „urzędnika z jakiegoś prywatnego biura”, „który nie będzie nic jadł przez 16 dni na cel dobroczynny” (Prus, 1887, s. 1). Popisy głodowe były w drugiej połowie XIX wieku pokazami mającymi pozór eksperymentów naukowych. Modę na głodowanie zapoczątkował u progu lat osiemdziesiątych XIX wieku nowojorski lekarz Henry Tanner, a rozpowszechnili Włosi: Giovanni Succi i Stefano Merlatti, w 1886 roku odbywając odpowiednio trzydziesto- i pięćdziesięciodniowe głodówki („Słowo”, 1886; H., 1886; A. Krzyżanowski, 1886; „Słowo”, 1886; „Kurier Warszawski”, 1886; „Kurier Codzienny”, 1886; T., 1886). Obaj jeździli z pokazami po świecie, zarabiając na swojej popularności („Kurier Codzienny”, 1887; „Kurier Warszawski”, 1887a; „Gazeta Polska” 1887; „Gazeta Poranna” 1887). W 1903 roku Succi gościł w redakcji „Kurier Warszawski” („Kurier Warszawski, 1903). Pokazy głodomorów odbywały się pod kontrolą lekarzy i strażników mających czuwać nad prawidłowym przebiegiem całego eksperymentu (głównie zapobiegać próbom oszustwa). Uczestników umieszczano w klatkach lub na specjalnych podestach, tak by byli widoczni dla publiczności. Nieodzownymi punktami takich pokazów było odliczanie kolejnych dni i uroczyste zakończenie postu, zwieńczone spożyciem pierwszego posiłku. Prus, wspominając o planach zatrudnienia do pokazu na cel

dobroczynny urzędnika w roli głodomora, czynił aluzję do głodowych uposażeń urzędników. „Jest to jakiś urzędnik z jakiegoś prywatnego biura; myślę więc, że nie skompromituje się. Oni mają do tego wprawę, nie sądzi pan?...” (Prus, 1887, s. 1). Analogia głodomór–urzędnik jest zabawna, ale i służy Prusowi do obnażenia gorzkiej prawdy o społecznej niesprawiedliwości. Nadzwyczajność wspomnianych popisów wydaje się zresztą wątpliwa, skoro po przełożeniu na życie społeczne okazuje się codzienną praktyką ludzi zwyczajnych, przeciętnych.



Giovanni Succi



źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Il_viaggiatore_e_digiunante_signor_Giovanni_Succi.jpg

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Manuel_Luque_-_La_Caricature_du_16_octobre_1886_-_Giovanni_Succi.jpg

Popularność pokazów cyrkowych, menażerii i osobliwości nie przekładała się na próby zrozumienia samego zjawiska w jego wymiarze antropologiczno-kulturowym, społecznym, estetyczno-artystycznym czy etycznym. Recenzenci i korespondenci prasowi utyskiwali na niskie pobudki i kiepski gust publiczności lubującej się w występach kuglarzy i „dziwołagów”, upowszechnianie się kultury masowej, ludycznej, z jej tandetnością i wulgarnością, czy wreszcie komercjalizację przemysłu rozrywkowego, co w ich przekonaniu miało stawiać pod znakiem zapytania przyszłość sztuki wysokiej, zwłaszcza teatru narodowego. Jako środek zapobiegawczy zalecano edukowanie społeczeństwa w zakresie historii sztuki

i estetyki. To, co uchodziło uwadze poważnej krytyki i publicystki, znajdowało swoje odbicie w formach z natury rzeczny swobodniejszych, stawiających na aktualność i codzienność, a do takich należały kroniki, z arcy mistrzem tego gatunku – Prusem.

BIBLIOGRAFIA/REFERENCES

- Biografia i urodzenie w pustyni meksykańskiej Miss Julii Pastrany, która w roku 1858 roku wystąpiła w Warszawie w Cyrku Szlęzaka. Myśli z niemieckiego.* (1859). Warszawa 1859.
- Bobrowska, Barbara. (1999). *Bolesław Prus – mistrz pozytywistycznej kroniki*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- Ciechowicz, Jan. (2010). „Powariowali z tym teatrem”. Ernesto Rossi w Warszawie (1877, 1878). W: Jan Ciechowicz. *Teatr i okolice* (s. 243–256). Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/obraz Terytoria.
- Ćwierczakiewicz, Lucyna. (1878). Wystawa i Paryż II. *Nowiny*, 92, s. 2–3.
- Donner, Katarzyna. (2017). Idiomy (nowego) cyrku. W: Grzegorz Kondrasiuk (red.), *Cyrk w świecie widowisk* (s. 209–236). Lublin: Warsztaty Kultury w Lublinie.
- Figues, Orlando. (2021). *Europejczycy. Początki kosmopolitycznej kultury*. Warszawa: Wielka Litera.
- Gazeta Polska*. (1876), 235, s. 2.
- Gazeta Polska*. (1882), 41, s. 2.
- Gazeta Polska*. (1887), 45, s. 3.
- Gazeta Poranna*. (1887), 8, s. 2.
- H. (1886). Kącik (Drobny felieton). *Kurier Codzienny*, 267, s. 5.
- H. S. [Sienkiewicz]. (1873). Bez tytułu. *Gazeta Polska*, 99, s. 1–3.
- https://en.wikipedia.org/wiki/Adelina_Patti.
- „Kobiety wy, ale brody macie?”. (1876). *Kurier Codzienny*, 235, s. 1–2.
- Kondrasiuk, Grzegorz. (2017). O cyrku w świecie widowisk. W: Grzegorz Kondrasiuk (red.). *Cyrk w świecie widowisk* (s. 11–30). Lublin: Warsztaty Kultury w Lublinie.
- Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych*. 1860, 121, s. 2.
- Krzyżanowski, Anatol. (1886). Rachunki. *Świt*, 122, s. 29–30.
- Kurek, Krzysztof. (2023). *Cyrk Alberta Salamońskiego w Warszawie (1872–1887). Historia, źródła, konteksty*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.
- Kurier Codzienny*. (1873), 96, s. 2.
- Kurier Codzienny*. (1880), 222, s. 2.
- Kurier Codzienny*. (1883), 229, s. 8.
- Kurier Codzienny*. (1884), 31, s. 4.
- Kurier Codzienny*. (1886), 350, s. 4.
- Kurier Codzienny*. (1887), 10, s. 5.
- Kurier Codzienny*. (1893), 200, s. 3.
- Kurier Warszawski*. (1859), 105, s. 588.
- Kurier Warszawski*. (1860a), 120, s. 664.
- Kurier Warszawski*. (1860b), 121, s. 2.
- Kurier Warszawski*. (1876), 234, s. 4.
- Kurier Warszawski*. (1883a), 221a, s. 2.
- Kurier Warszawski*. (1883b), 234, s. 4.
- Kurier Warszawski*. (1886), 348b, s. 5.
- Kurier Warszawski*. (1887a), 6, s. 4.

- Kurier Warszawski*. (1887b), 205, s. 3
- Kurier Warszawski*. (1903), 297, s. 2–3.
- Pancoast, William Henry. (1871). *The Carolina Twins. Photographic Review of Medicine & Surgery*, 1, 5, s. 44–57.
- Prus, Bolesław. (1876). Kronika tygodniowa. *Kurier Warszawski*, 249, s. 1–3.
- Prus, Bolesław. (1884). Kronika tygodniowa. *Kurier Warszawski*, 137, s. 1–3.
- Prus, Bolesław. (1887). Kronika tygodniowa. *Kurier Warszawski*, 9, s. 1–3.
- Prus, Bolesław. (1892). Kronika tygodniowa. *Kurier Codzienny*, 113, s. 1.
- Prus, Bolesław. (2006). „*Obrazy wszystkiego*”. *O literaturze i sztuce. Wybór z „Kronik”*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN – Wydawnictwo.
- Prus, Bolesław. (2017a). *Lalka. T. 1–3*. Warszawa–Lublin: Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza i Wydawnictwo Episteme.
- Prus, Bolesław. (2017b). *Kroniki. T. I: 1874 „Kolce”. T. II: 1874 „Gazeta Polska”, „Niwa”. T. III: 1875–1876 „Niwa”*. Warszawa–Lublin: Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza i Wydawnictwo Episteme.
- [Przeclawski, Józef]. (1858). Rzeczy Petersburskie (List do przyjaciela na prowincję). *Tygodnik Petersburski*, 36, s. 284, 37, s. 290–292.
- Pszczola*. (1861), 2, s. 3.
- rz – (1876). Kobieta z brodą. *Gazeta Polska*, 235, s. 2.
- Słowo*. (1886), 217, s. 3.
- Słowo*. (1886), 279, s. 3.
- Stulecie polskiej areny? (1883–1983). Rozmowa z Mieczysławem Piniarzem. W: Grzegorz Kondrasiuk (red.), *Cyrk w świecie widowisk* (s. 291–300). Lublin: Warsztaty Kultury w Lublinie.
- T. (1886). Głodomory. *Kurier Warszawski*, 351, s. 2–3.
- The Life and Travels of Millie Christine McCoy*, <https://www.searchablemuseum.com/the-life-and-travels-of-millie-christine-mccoy/> (dostęp: 21.11.2025).
- Wanicka, Agnieszka. (2011). *Dramat i komedia Teatrów Warszawskich 1868–1880*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Wieczorkiewicz, Anna. (2006). Kobieta-Małpa, Kobieta-Niedźwiedź. Historia spojrzenia na Julię Pastranę. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, 1 (272), s. 40–46.
- Wieczorkiewicz, Anna. (2019). *Monstruarium*. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/obraz Terytoria.
- Zaręba, Joanna. (2023). *Dziwolągi. Historie ludzi wystawanych na pokaz*. Warszawa: Wydawnictwo RM.

Data zgłoszenia artykułu: 12.02.2026

Data zakwalifikowania do druku: 6.07.2026