

Agata Łuksza

Uniwersytet Warszawski (PL)

ORCID: 0000-0001-7459-0187

„Warszawa ogłupiała naprawdę z tą włoszczyzną”

Kultury fanowskie w Warszawie
przełomu XIX i XX wieku
w perspektywie historii migracji
teatralnych

Abstract

„Warsaw has gone berserk with those Italians”: Fan Cultures in Late 19th and Early 20th-Century Warsaw from the Perspective of Theatre Migration History

The author examines nineteenth-century Warsaw theatre through the lens of migration and fan–celebrity relations, focusing on fan practices and parasocial bonds established by the local audiences with the nomadic star performers.

Both perspectives—the fan-based and the migratory—enable a reconsideration of the mechanisms of desire and gratification that underpin theatrical production, as well as of the economic dimension of theatre, which remains contingent upon transfer, translation, mobility, and ultimately, access to the metropolitan centre. They allow for a revaluation and reconceptualization of the history of the nineteenth-century Polish theatre, revealing phenomena that were by no means marginal in nature but have been marginalized at various stages of history production.

Keywords

Anselmi, Bellincioni, fans, home, migration, opera, theatre

Abstrakt

Autorka analizuje warszawską scenę teatralną XIX wieku z perspektywy migracji oraz relacji fanowsko-celebryckiej, koncentrując się na praktykach fanowskich i paraspółecznych więziach, jakie lokalna publiczność nawiązywała z nomadycznymi gwiazdami sztuk scenicznych. Obie te perspektywy – fanowska i migracyjna – otwierają możliwość, by upomnieć się o warunkujące teatr mechanizmy pożądania i gratyfikacji oraz o wymiar ekonomiczny teatru, który pozostaje uzależniony od transferu, translacji, ruchu, wreszcie – dostępu do metropolitarnego centrum. Pozwalają przewartościować i przemyśleć na nowo historię teatru polskiego w XIX wieku, dostrzec zjawiska, które wcale nie miały charakteru marginalnego, ale zostały zmarginalizowane na różnych poziomach wytwarzania historii.

Słowa kluczowe

Anselmi, Bellincioni, dom, fani, migracja, opera, teatr

Opowiadając o Warszawie z początku XX wieku w kronikarskiej książce *Dawna Warszawa*, Jadwiga Waydel-Dmochowska wspomina o ówczesnej „kartomanii” – mieszkańcy stolicy obojga płci, z zapalem kolekcjonowali pocztówki przedstawiające dzieła sztuki, widoki natury, miejskie krajobrazy, „typy etnograficzne”, zwłaszcza z regionów zagranicznych i „egzotycznych”, a w szczególności – znanych artystów i artystki sceny¹. Szał wysyłania i zbierania pocztówek połączył się więc z uprzednio istniejącymi praktykami fanów i fanek teatralnych gwiazd, którzy na długo przed wynalezieniem kart pocztowych kolekcjonowali wizytowe i gabinetowe fotografie swoich idolów i idolek. Zresztą obecna w słowie kartomania „mania” – dosłownie z greckiego: „szał, szaleństwo” – w warszawskim kontekście najsilniej kojarzyła się właśnie z „teatromanią” i „aktoromanią”², z których co najmniej od końca lat sześćdziesiątych XIX wieku słynęła stołeczna publiczność³. Dziewiętnastowieczna teatromania i aktoromania to nic innego jak historyczne terminy na określenie fandomów teatralnych i wczesnej kultury celebryckiej.

Na przełomie XIX i XX wieku przyszła autorka *Dawnej Warszawy* jako młodziutka przedstawicielka stołecznej inteligencji również posiadała kolekcję kart pocztowych, w tym liczne pocztówki z wizerunkami gwiazd scenicznych – karty z Lucyną Messal, primadonną warszawskiej operetki, czy całą kolekcję *professional beauties*, między innymi La Belle Otero, Cleo de Merode czy Linę Cavalieri. Na pierwszym miejscu Waydel-Dmochowska wymienia jednak dwoje włoskich artystów operowych: „miałam kilkadziesiąt zdjęć mojej ukochanej śpiewaczki i wielkiej aktorki (tak rzadkie połączenie) Gemmy Bellincioni i zjawiskowo pięknego Giuseppe Anselmi [sic!]. Oboje gościli przez kilka lat z rzędu w Operze Warszawskiej”⁴. Wspomnienia Waydel-Dmochowskiej ukazują splot stołecznej kartomanii z lokalną modą na „włoszczyznę” – uwielbieniem dla włoskich celebrytów opery regularnie występujących w pierwszych latach XX wieku na warszawskiej scenie: sopranistki Gemmy Bellincioni, tenora Giuseppe Anselmiego oraz niewymienionego przez autorkę barytona Mattię Battistiniego.

Badania realizowane w ramach projektu badawczego *Polska publiczność teatralna w XIX wieku – rewizje: Historia widzów teatralnych w perspektywie studiów fanowskich*, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki, nr 2017/26/D/H52/00003.

¹ Jadwiga Waydel-Dmochowska, *Dawna Warszawa* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959).

² Po raz pierwszy słowa „mania”, zapożyczonego z rejestru medycznego, użył w odniesieniu do praktyk fanowskich Heinrich Heine. W 1844 ukuł on termin *Lisztomanie* na określenie jego zdaniem chorobliwego zachowania, stanu ducha i umysłu miłośniczek Ferencza Liszta, zob. Dana Golley, *The Virtuoso Liszt* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 203–204.

³ Zob. Jerzy Got, „Gwiazdorstwo i aktoromania w teatrze polskim w XIX wieku”, *Pamiętnik Teatralny* 19, nr 3 (1970): 294–310.

⁴ Waydel-Dmochowska, *Dawna Warszawa*, 271.

Zarówno w przypadku scenicznych celebrytów, jak i kart pocztowych kategorii transferu, podróży, wymiany sytuują się w samym środku obu zjawisk, umożliwiając spojrzenie na historię teatru polskiego przełomu XIX i XX wieku jako na historię transnarodową. I karty, i artyści przemieszczają się, przekraczają granice, służą jako media podróży i węzły kontaktu.

Wychodząc od wspomnień Waydel-Dmochowskiej, chciałabym więc zaproponować fragmentaryczną opowieść o warszawskiej scenie, pisaną z perspektywy migracji i z perspektywy fanowsko-celebryckiej, gdzie w centrum lokują się praktyki fanowskie i paraspołeczna relacja, jaką z nomadycznymi gwiazdami nawiązuje lokalna publiczność. Publiczność tę rozumiem zatem szczególnie – w duchu brytyjskich studiów kulturowych, tak jak uformowały je badania prowadzone w ośrodku Centre for Contemporary Cultural Studies w Birmingham, i wyrastających z nich studiów fanowskich (*fan studies*), zwanych również w polskiej literaturze fantropologią⁵. Obie perspektywy – fanowska i migracyjna – stwarzają szansę, by upomnieć się o warunkujące teatr mechanizmy pożądania i gratyfikacji, o wymiar ekonomiczny teatru, który zależy od transferu, translacji, ruchu, wreszcie – dostępu do metropolitalnego centrum. Pozwalają przewartościować i przemyśleć na nowo historię teatru polskiego w XIX wieku, dostrzec zjawiska, które wcale nie miały charakteru marginalnego, ale zostały zmarginalizowane na różnych poziomach wytwarzania historii⁶.

Transnarodowa historia teatru

Centra metropolitalne, zwłaszcza stolice imperiów, funkcjonowały jako swoiste punkty węzłowe, przez które przebiegały główne drogi teatralne, którymi przemieszczali się ludzie, dzieła, kapitał, towary, idee. Jak piszą Christopher Balme i Nic Leonhardt w tekście otwierającym pierwszy numer czasopisma pod znaczącym tytułem *Journal of Global Theatre History*:

W tym okresie nastąpił ogromny rozlew produkcji teatralnych z centrów metropolitalnych, przynosząc do licznych miast i miasteczek na całym świecie całą gamę gatunków teatralnych, od wodewilu po operę seria. W tej ekonomii

⁵ Fantropologia – odrębna dziedzina badań w ramach medioznawstwa i kulturoznawstwa, termin zaproponowany przez Aldonę Kobus, *Fandom: Fanowskie modele odbioru* (Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2018), 20.

⁶ Zob. Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the Past: Power and the Production of History* (Boston: Beacon Press, 2015).

pożądania i gratyfikacji powodzenie finansowe teatru zasadzało się na jego mobilności i tymczasowości. Teatr obiecywał namacalny związek z centrami metropolitalnymi i właściwym im sposobem życia. Pod tym względem łączył się z innymi krążącymi produktami konsumpcyjnymi, co należy uwzględnić w paradygmacie badawczym, który równoważy imperatywy ekonomiczne z ideologicznymi i estetycznymi.⁷

W perspektywie fanowskiej, tak jak w ujęciu migracyjnym, historia polskiego teatru nieuchronnie staje się historią transnarodową, wyzwała się z ograniczeń „metodologicznego nacjonalizmu”, który przesłaniał globalne przepływy, zależności i uwarunkowania świata doby nowożytnej i nowoczesnej⁸. Kluczowymi ogniwami tak ujmowanej historii teatru stają się ruchome fenomeny – mogą to być przemieszczające się przedstawienia, w szczególności spektakle muzyczne, lub też osoby wielorako związane z tworzeniem widowisk scenicznych. W tym duchu Len Platt opisuje, jak po wielkomijskich teatrach krążyły anglosaskie komedie muzyczne i zmodernizowane kontynentalne operetki, co doprowadziło do wyłonienia się na przełomie XIX i XX wieku „wspólnej kultury metropolitarnej”⁹. Z kolei Laurence Senelick omawia inscenizacje tytułów Offenbacha w Rio de Janeiro (gdzie zresztą wybuchła wówczas „operetkowa gorączka”), Kairze i Jokohamie, uznając teatr muzyczny za paradygmaticzny przypadek translokacji, przede wszystkim ze względu na jego warstwę muzyczną i oprawę wizualną, które łatwo poddają się uniwersalizacji¹⁰. Senelick wykorzystuje w analizie koncept „omnilokalności”, który Emily Greenwood wprowadziła w odniesieniu do klasycznych greckich i rzymskich dzieł literackich rozumianych jako „kulturowe palimpsesty”. „Omnilokalność” pozwala uznać jednocześnie ich lokalne historyczne korzenie, częściowo nieprzetłumaczalne, oraz wysoki potencjał wirtualnej „międzykulturowej adaptacji”, która definiuje się dopiero w procesie odbiorczym¹¹. Z tego względu pojęcie „omnilokalny” można przyjąć za synonimiczne wobec terminu „glokalny”. Kolejne teatralne „awatary” omnilokalności wymagają według Senelick

⁷ Christopher Balme and Nic Leonhardt, „Introduction: Theatrical Trade Routes”, *Journal of Global Theatre History* 1, no. 1 (2016): 4, <https://doi.org/10.5282/gthj/5020> (jeśli nie podano inaczej, tłum. A.Ł.).

⁸ Zob. Andreas Wimmer and Nina Glick Schiller, „Methodological Nationalism and Beyond: Nation-State Building, Migration and Social Sciences”, *Global Networks* 2, no. 4 (2002): 301–334, <https://doi.org/10.1111/1471-0374.00043>.

⁹ Len Platt, „Berlin/London: London/Berlin – an Outline of Cultural Transfer 1890–1914”, in *Popular Musical Theatre in London and Berlin 1890–1914*, ed. Len Platt et al. (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), 25–43.

¹⁰ Laurence Senelick, „Musical Theatre as a Paradigm of Translocation”, *Journal of Global Theatre History* 2, no. 1 (2017): 22–36, <https://doi.org/10.5282/gthj/5065>.

¹¹ Emily Greenwood, „Reception studies: The cultural mobility of classics”, *Dædalus* 145, no. 2 (2016): 43–44, <http://www.jstor.org/stable/24711574>.

różnego stopnia przystosowania do lokalnego konkretnego – przedstawienia komedii dell'arte podlegały znacznie szerzej zakrojonym działaniom adaptacyjnym niż przedstawienia operowe, w przypadku których zmianom często poddawano jedynie libretto.

Alternatywnie transnarodowa historia teatru może koncentrować się nie tyle na translokacji form i tytułów gatunkowych, jak u Platta czy Senelicka, ile na migracjach ludzi, w tym wykonawców, którzy dosłownie ucieleśniają teatralną mobilność i przenosząc się z miejsca na miejsce, przędą sieć powiązań i zależności. Wielu z nich funkcjonowało jako ogniska transferu kulturowego, jako ludzkie przekaźniki, umożliwiające przepływ mód kulturowych i przeobrażenia norm społecznych, jako agenci wymiany kulturowej, którzy często – jak największa gwiazda francuskiego teatru, Sarah Bernhardt – zakłócali dominujące paradygmaty zachowań i wyglądu, inspirując w ten sposób eksperymenty tożsamościowe. Recepcja Bernhardt w Warszawie uwidacznia, że już w XIX wieku ciało i persona *celebrity* stały się „ośrodkiem intensywnej pracy” nad tożsamością – zarówno jednostkową, jak i kolektywną¹².

Historia teatru pisana przez pryzmat kultur fanowskich i splecionej z nimi kultury celebryckiej – będącej efektem przemian nowoczesnych i zarazem jednym z głównych motorów procesu modernizacji¹³ – wydobywa fakt niby oczywisty, a jednak jak dotąd niedostatecznie omówiony: cała rzesza artystów sceny migrowała właściwie nieustannie. Migrowała do tego stopnia, że nie sposób wskazać, gdzie znajdował się ich dom albo dom ten pełnił funkcję wyłącznie symboliczną¹⁴. Artyści operowi podróżowali nie tylko po Europie, Rosji, Wypach Brytyjskich i Ameryce Północnej, ale również często wyprawiali się do Ameryki Południowej. Spośród wykonawców dramatycznych jedynie wspomniana Sarah Bernhardt dorównywała im rozmachem podróży – objechała nie tylko Europę, Stany Zjednoczone i Kanadę, ale dotarła także na Karaiby, do Ameryki Południowej, a nawet do Australii. Tak jak gatunki muzyczne zdają się bardziej „ruchliwe” niż formy dramatyczne, tak też w grupie mobilnych wykonawców szczególnie ruchliwe i liczne grono stanowił śpiewacy i śpiewaczki.

¹² P. David Marshall, *Celebrity and Power: Fame in Contemporary Culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014), 241. Na temat recepcji Bernhardt podczas jej pierwszych występów gościnnych w Warszawie zob. Agata Łuksza, „Sarabernardyzacja, kwestia żydowska i upadek moralny: O warszawskich fankach Sary Bernhardt”, *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 159 (2020), <https://doi.org/10.34762/dv75-mgo6>.

¹³ Zob. Simon Morgan, „Celebrity”, *Cultural and Social History* 8, no. 1 (2011): 96.

¹⁴ Nie wszyscy artyści prowadzili wędrowny tryb życia, dobrym kontrprzykładem jest największy warszawski komik XIX wieku Alojzy Gonzaga Żółkowski, który nigdy nie wystąpił poza rodzimą sceną i z reguły nie opuszczał Warszawy.

Perspektywa fanowska, perspektywa migracyjna

W grudniu 1897 w tygodniku *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* (EMTia) ukazała się notka, która dobitnie pokazuje, jak powszechnie i nieustannie migrowali tenorzy, a także sugeruje, jak aktywne, zaangażowane i sfeminizowane fandomy mogli mieć w Warszawie:

Tenorzy – to naród korzystający z osobliwszej opieki – czytelniczek. Zarzuceni jesteście listami, domagającymi się adresów tych wybrańców teatralnego losu. A zatem odpowiadamy na tym miejscu wszystkim łaskawym korespondentkom: Jan Reszke w styczniu bawić będzie z trupą niemiecką w Petersburgu, [Władysław] Floriański zaangażowany do Lwowa, [Aleksander] Bandrowski z Frankfurtu wyjechał do Włoch, skąd powróci prawdopodobnie do Berlina. [Aleksander] Myszuga przez rok cały bawić będzie w Warszawie (Senator-ska 22), [Ignacy] Warmuth śpiewa w Niemczech, [Marian] Alma w Berlinie, [Julian] Zakrzewski porzucił karierę sceniczną i mieszka w Kazaniu.¹⁵

Ten krótki tekst stanowi bezcenne źródło w badaniach nad historycznymi fanami i fankami teatru. Można z niego wynioskować, że miłośniczki opery były żywotnie zainteresowane uzyskaniem informacji o zawodowych angażach swoich ulubionych tenorów, a więc ustaleniem, gdzie będą mogły ich zobaczyć. Ponadto, jeśli fanki nie miały jak „podążyć” za swoim faworytem, a przytłaczająca większość z nich nie mogła swobodnie podróżować z rozmaitych powodów, to przynajmniej zdobywały wiedzę, gdzie powinny kierować swoje listy. Fakt, że EMTia opublikowało dokładny adres Aleksandra Myszugi, który został zakontraktowany jako pierwszy warszawski tenor na sezon 1897/98 po fenomenalnie przyjętych występach gościnnych późną wiosną 1897, jest znaczący – pokazuje bowiem, że społeczny i fizyczny dystans między dziewiętnastowiecznymi gwiazdami teatralnymi a ich fanami był zdecydowanie mniejszy niż w czasach współczesnych. Warszawska publiczność uwielbiała Aleksandra Myszugę przede wszystkim za jego popisowe role w najsłynniejszych polskich operach, Stanisława Moniuszki: Jontka w *Halce* i Stefana w *Strasznym dworze*, a także za publiczne wykonania polskich pieśni sentymentalnych. Myszuga pochodził z ubogiej rodziny ukraińskiej, a jednak udało mu się zabłysnąć w „polskim” repertuarze – koniec lat dziewięćdziesiątych XIX wieku to czas jego największych triumfów na warszawskiej scenie.

¹⁵ b.a., *Echo Muzyczne, Artystyczne i Teatralne*, nr 50 (1897): 597. Wbrew temu, co twierdziło EMTia Zakrzewski nie porzucił sceny i występował w różnych rosyjskich miastach aż do 1907.

Ale notka opublikowana w *EMTiA* okazuje się nie mniej wymowna, gdy umieści się ją w kontekście refleksji nad historią teatralnych migracji. Jan Reszke w sezonie 1897/98 występował nie tylko w Petersburgu, ale też w Paryżu i, oczywiście, w Londynie, gdzie w miesiącach letnich regularnie śpiewał w Royal Opera House. Spośród wymienionych sześciu polskich (bądź też identyfikujących się przynajmniej do pewnego stopnia jako Polacy) śpiewaków zaledwie dwóch w tym sezonie zatrzymało się w „polskich” ośrodkach – a przy tym zakontraktowany we Lwowie Floriański powracał do miasta rodzinnego, spędziwszy poprzednią dekadę w Pradze, zaś Myszuga zjechał do Warszawy z Kijowa. W tym przemieszczeniu żaden z nich nie przekroczył granicy państwowej, a jednak nie ulega wątpliwości, że radykalnej zmianie ulegał lokalny kontekst ich codziennego doświadczenia, pracy zawodowej i relacji z publicznością. Nie każdy tenor wiódł nieustannie życie nomady, nie w każdym sezonie pozostawał w ruchu, a migracje różniły się zasięgiem i czasem. Widać jednak na wymienionych przykładach, że zawód śpiewaka operowego w znacznym stopniu wiązał się z koniecznością osvajania kolejnych obcych przestrzeni, przedłużających się pobytów w nowych miejscach oraz przemieszczania się, które w niesprzyjających okolicznościach mogło nabrać charakteru włóczęgi.

Do takich wniosków – uśrednionych – prowadzi też pobieżna analiza miejsc pochodzenia i śmierci artystów uwzględnionych w artykule *EMTiA*. Dwóch śpiewaków urodziło się i zmarło w tym samym mieście, gdzie powrócili po latach artystycznych migracji i które zapewne postrzegali jako swój „dom”. Był to Lwów w przypadku Floriańskiego oraz Kraków dla Warmutha. Bandrowski urodził się w Lubaczowie na Podkarpaciu przy granicy z dzisiejszą Ukrainą, zmarł w oddalonym o 260 kilometrów Krakowie (a więc w obrębie tego samego państwa – Cesarstwa Austro-Węgierskiego) i spoczywa na Cmentarzu Rakowickim. Miejsce urodzenia Zakrzewskiego pozostaje nieznane, ale przyjmuje się, że pochodził z Galicji, z rodziny ukraińskiej, natomiast zmarł w biedzie w Kazaniu, gdzie mieszkała dość liczna populacja Polaków (która jednak nie sięgała 1,5% ogólnej liczby mieszkańców miasta). Z kolei Alma przyszedł na świat w Zaleszczykach na Podolu, był związany ze sceną niemiecką i zmarł w Berlinie, gdzie spędził znaczną część życia. Jan Reszke – z pochodzenia warszawiak – przez lata współpracował z nowojorską Metropolitan Opera House, w latach dziewięćdziesiątych zakupił majątek w Szydłowie koło Częstochowy (jako swój polski „dom”), ostanie lata życia spędzał w Nicei, gdzie założył szkołę śpiewu, a spoczywa na paryskim cmentarzu Montparnasse. Wreszcie Myszuga – pochodził ze wsi Wiktów Nowy koło Bełza, pod koniec życia zamieszkał w Sztokholmie, a zmarł w sanatorium koło Fryburga Bryzgowijskiego.

Pozornie trywialna notka w jednym z warszawskich tygodników końca XIX wieku, historyczna drobnostka, niemalże „śmiesznotka”, zarówno w perspektywie fanowskiej, jak i migracyjnej zyskuje znaczenie, stając się drogowskazem w teatralnym archiwum.

Teatralni migranci na tle epoki

Artystyczne peregrynacje postrzegam jako paradygmatyczne dla przemieszczających się na niespotykaną wcześniej skalę społeczeństw drugiej połowy XIX i początku XX wieku. Migracja stała się zjawiskiem wówczas powszechnym, najpierw w populacji zachodnioeuropejskiej i niemieckiej, a od lat osiemdziesiątych również wśród Słowian i mieszkańców południowej Europy. Jak pisze Eric Hobsbawm:

W połowie XIX wieku rozpoczęła się największa w dziejach fala migracji narodów. Ciężko dokładnie oszacować jej skalę, ponieważ ówczesne dane oficjalne nie uwzględniają wszystkich wędrowek kobiet i mężczyzn wewnątrz krajów, a nawet między państwami: exodusu mieszkańców wsi do miast, migracji między miastami i regionami, przemierzania oceanów i ekspansji na nowe tereny pograniczne, a także szczególnie trudnych do zmierzenia migracji sezonowych.¹⁶

Artyści operowi uczestniczyli w tej migracyjnej fali, przemierzając lądy i oceany w poszukiwaniu sławy, przełomu w karierze, lepszych pieniędzy czy nowych możliwości zawodowych. Ich wędrówki były o tyle szczególne, że śpiewacy i śpiewaczki przełomu XIX wieku pracowali w środowisku mającym wielowiekową tradycję migracji – funkcjonowali w „omnilokalnym” (glokalnym) medium opery. Można zatem powiedzieć, że ku migracji popychała ich nie tylko gorączka epoki, ale też specyficzne właściwości wykonywanej profesji.

Wbrew dominującemu przez lata wyobrażeniu dziewiętnastowiecznego migranta jako wykorzenionego i wyalienowanego „uciekiniara”, zagubionego w nowoczesnym miejskim tłumie, którego widmo można dostrzec również w refleksji Hobsbawma, kolejne badania nad historyczną migracją ujawniają, jak kluczową rolę odgrywały w niej związki rodzinne i przyjacielskie, zwłaszcza w przypadku migracji klasy pracującej. A. Gordon Darroch przekonuje, że szlak

¹⁶ Eric Hobsbawm, *Wiek kapitału: 1848–1875*, tłum. Marcin Starnawski (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014), 277.

migracyjny wytyczała obecność krewnych i znajomych w miejscu docelowym, która ułatwiała „udomowienie” go i wejście na rynek pracy¹⁷. Natomiast migracja zawodowa, motywowana uprzednio otrzymaną ofertą zatrudnienia, zdarzała się głównie osobom z klas wyższych, choć i w tym przypadku taka propozycja często była wynikiem już posiadanych na miejscu koligacji rodzinnych i towarzyskich. Nie mam jednak podstaw, by uznać, że pierwsze występy ulubionych włoskich śpiewaków Waydel-Dmochowskiej – Gemmy Bellincioni i Giuseppe Anselmiego – w Warszawie odbywały się w takich okolicznościach. Można raczej założyć, że Warszawa, przynależąca do Cesarstwa Rosyjskiego, znalazła się na ich mapie z powodów czysto zawodowych, niejako „po drodze” do popularnych wśród zachodnich artystów operowych miast rosyjskich, przede wszystkim – Petersburga. Kolejne wizyty w Warszawie, a oboje w pierwszej dekadzie XX wieku regularnie tam wracali, mogły jednak prowadzić do stopniowego „zadomawiania się” w mieście i Teatrze Wielkim oraz do zmiany relacji środowiskowych, towarzyskich, osobistych z lokalnymi mieszkańcami.

Gemma Bellincioni i Giuseppe Anselmi

Gemma Bellincioni, zwana „operową Duse”, wystąpiła po raz pierwszy w Warszawie 20 grudnia 1901 podczas koncertu symfonicznego w Filharmonii przy ulicy Moniuszki, śpiewając między innymi arię z *Toski*, którą na życzenie publiczności musiała powtarzać. „Nareszcie usłyszeliśmy słynną w świecie Gemmę Bellincioni” – pisał krytyk *Kuriera Porannego* – „Szkoda tylko, żeśmy ją usłyszeli jakiś dziesięć lat za późno, gdyż wyobrażam sobie, co to była za artystka, skoro dziś jeszcze z resztkami głosu takie wrażenie wywiera na słuchaczach”¹⁸. W repertuarze operowym na scenie Teatru Wielkiego pojawiła się dopiero w kolejnym roku – 3 listopada 1902, rozpoczynając w ten sposób wieloletnią serię występów, zakończoną dekadę później. Natomiast Giuseppe Anselmi zadebiutował w Warszawie 2 października 1902, a kolejne kontrakty z Teatrem Wielkim podpisał na sezony zimowe 1903/04 i 1904/05 oraz na krótkie występy w grudniu 1906 roku. Po raz ostatni zaśpiewał dla warszawskiej publiczności na koncercie 4 maja 1909. W pamięci Waydel-Dmochowskiej najmocniej zapisały się zapewne wspólne warszawskie pobyty obojga artystów – czyli kolejne sezony zimowe 1902/03, 1903/04 oraz 1904/05.

¹⁷ A. Gordon Darroch, „Migrants in the Nineteenth Century: Fugitives or Families in Motion”, *Journal of Family History* 6, no. 3 (1981): 257–277.

¹⁸ *Kurier Poranny*, nr 353 (1901): 3.

Bellincioni urodziła się w 1864 w miejscowości Monza w Lombardii, a debiutowała w 1880 w neapolitańskim Teatro della Società Filarmonica. Operę miała we krwi jako córka pary śpiewaków – basa Cesarego Bellincioniego i kontraltu Carlotty Savoldini. Ukochana śpiewaczka Waydel-Dmochowskiej występowała przede wszystkim w Europie (zwłaszcza w Cesarstwie Austro-Węgierskim, Niemczech, Portugalii, Włoszech), ale wielkie triumfy święciła również w Argentynie¹⁹. To w 1886 podczas pierwszej wyprawy do tego kraju, w wieku dwudziestu dwóch lat, na statku do Buenos Aires, cierpiąca na chorobę morską, poznała miłość swojego życia, czterdziestosześcioletniego sycylijskiego tenora Roberta Stagno. Do łądu przybili już jako zakochana para, wzbudzając medialną sensację, ponieważ Stagno, jak wielu uznanych śpiewaków na przełomie XIX i XX wieku, cieszył się statusem transnarodowego idola – globalnego celebryty²⁰.

Za moment przełomowy w biografii artystycznej Bellincioni uznaje się jej występ w prapremierze opery *Rycerskość wieśniacza* Pietra Mascagniego w Teatro Costanzi w Rzymie 17 maja 1890, gdzie zagrała Santuzzę u boku Stagno w roli Turiddu. Od tej pory Bellincioni konsekwentnie występowała w nowym włoskim repertuarze jako gwiazda oper *Fedora* i *Mala vita* Umberto Giordano oraz *Toski* Giacomo Pucciniego, stając się jedną z czołowych postaci weryzmu, który zdawał się najlepiej korespondować z jej temperamentem scenicznym, umiejętnościami aktorskimi i charakterem głosu. Słyszała jednak również z ról odmiennego typu, jak Violetta z *Traviaty* Giuseppe Verdiego czy tytułowa Carmen w kompozycji Georges’a Bizeta. Jej ostatnią wielką kreacją była Salome – od czasu włoskiej premiery dzieła Richarda Straussa w Turynie w 1900 wcieliła się w tę postać ponad sto razy i właśnie jako Salome żegnała się z publicznością, przechodząc na emeryturę w 1911 roku²¹. Choć oficjalnie zakończyła wówczas karierę sceniczną, w późniejszych latach jeszcze wielokrotnie występowała na scenach europejskich, choćby w Warszawie w 1912. Zmarła w 1950 w Neapolu, gdzie od początku lat trzydziestych XX wieku uczyła śpiewu w Conservatorio di Musica San Pietro a Majella.

Giuseppe Anselmi urodził się w 1876 w Nicolosi koło Katanii na Sycylii i rozpoczął karierę muzyczną jako skrzypek w wieku lat trzynastu. Zadebiutował na scenie operowej w greckiej miejscowości Patras w 1896 w roli, którą premierowo

¹⁹ Na temat włoskiej emigracji do Buenos Aires i wpływu na lokalną operę zob. John Rosselli, „The Opera Business and the Italian Immigrant Community in Latin America 1820–1930: The Example of Buenos Aires”, *Past & Present* 127 (May 1990): 155–182.

²⁰ Historia zakochania Bellincioni i Stagno na podstawie wspomnień artystki, Gemma Bellincioni, *Io e il palcoscenico: Trenta e un anno di vita artistica* (Milano: Società Anonima Editoriale Dott. R. Quintieri, 1920).

²¹ Zob. Nicolas Słonimski and Laura Kuhn, *Baker’s Biographical Dictionary of Musicians*, vol. 1 (New York: Schirmer Books, 2001), 280.

wykonywał Roberto Stagno – Turiddu z *Rycerskości wieśniaczej*. Zaczynał więc przygodę ze sceną operową w czasie, gdy Bellincioni była u szczytu kariery. Światowy rozgłos zapewniły mu udane występy w londyńskim Covent Garden w 1901 roku. Podobnie jak Bellincioni podróżował z powodzeniem do Buenos Aires, największe sukcesy odnosił jednak w Hiszpanii i Cesarstwie Rosyjskim. Odszedł na emeryturę w 1918, zmarł w 1929 w Zoagli koło Rapallo w Ligurii. Ostatni raz pojawił się na scenie właśnie jako skrzypek w 1926 w Rapallo²².

Anzelmistki i battistinistki

Anselmi cieszył się szczególnymi względami warszawskiej publiczności, zwłaszcza warszawianek. Fanki artyści, do których zaliczała się Waydel-Dmochowska, nazywano „anzelmistkami” i często zestawiano z miłośniczkami Mattii Battistiniego – „battistinistkami”. Prasa uznawała te dwa fandy za grupy antagonistyczne, toczące wojnę o palmę pierwszeństwa dla swojego idola, choć urodzony w 1856 Battistini był od Anselmiego o dwadzieścia lat starszy, a do tego śpiewał barytonem. Być może przyczyniła się do tej sytuacji polityka repertuarowa teatrów, obaj śpiewacy pojawiali się bowiem równolegle na warszawskiej scenie w romantycznej roli Wertera w szalenie popularnej operze Masseneta. I jednym, i drugim fankom lokalni dziennikarze, krytycy i satyrycy dokuczali niemiłosiernie. Na przykład *Mucha* proponowała „grę pedagogiczną” „Anselmi czy Battistini: W kawałkach do zestawienia w całość i całowania”. Natomiast w *Kolcach* w październiku 1903, gdy rozpoczynał się drugi warszawski sezon Anselmiego, który przedłużył się o niemal miesiąc i potrwał do 20 grudnia, ukazał się wierszyk wyraźnie relegujący jego miłośniczki w sferę choroby, szaleństwa i patologii:

— Czego cieszą się dziś wszyscy?
Nie rozumiem, choć w łeb strzel mi!
— O naiwny, wszak czytałeś,
Że przyjechał sam Anselmi!
Będzie znowu zbierał u nas
Ruble i wawrzynu listki,
I znów się powiększą Tworki
O trzy jakie Anzelmistki.²³

²² Stonimski and Kuhn, *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, 93.

²³ b.a., *Kolce*, nr 40 (1903): 2.

Podobno wypadało umierać z miłości do Anselmiego, a widzki wprost zasyływały śpiewaka kwiatami, mowa tu zresztą zarówno o publiczności lepiej uposażonej, jak i o paradyzie, którego entuzjazm regularnie próbowano na występach artysty poskromić sykaniem.

Nie tylko prasa satyryczna piętnowała zachowanie anzelmistek – głosy krytyki padały z różnych stron. Z materiału opublikowanego w *Kurierze Codziennym* w styczniu 1904, a więc niedługo po wyjeździe Anselmiego z miasta, można dowiedzieć się, jakie praktyki warszawskich anzelmistek i battistinistek uchodziły za szczególnie nieakceptowalne:

Rozszalały entuzjazm anzelmistek i battistinistek, który przeszedł wszelką miarę i granicę, znalazł swój wyraz oburzenia w poważnej prasie naszej. Do głosów potępienia tego rodzaju niezdrowych i niepożądanych u nas objawów dołączył swój głos słuszny a silny Sęp w *Biesiadzie Literackiej*. Gdy Marysia na wsi – powiada Sęp – narzuca się Bartkowi i czeka na niego pod karczmą, jak panie oczekiwały przed teatrem na wyjście śpiewaka, płaci jej za to splunięciem. Śpiewacy byli grzeczniejsi, ale w duszy musieli lekceważyć sobie bardzo te panie, które zapomniały o godności kobiety. Gdy jedna z entuzjastek śmielszej natury nie mogąc rzucić mu się na szyję przy widzach, wykrzyknęła: ja bym pana połknęła, śpiewak z pobłażliwym uśmiechem zapytał – a co by pani zrobiła z Markiem Aureliuszem, gdyby zsiadł z konia i przyszedł do pani? [...] Smutny obraz jakiejś degeneracji, niepozwalającej na hamowanie głupich wybryków wśród słuchaczek śpiewaków włoskich, świadczy, że coraz częściej zdarzają się wypadki braku należytego wychowania i szanowania godności własnej.²⁴

Słowem-kluczem, dwukrotnie powtórzonym, okazuje się zatem „godność” – praktyki fanek włoskich śpiewaków, takie jak czekanie na artystę przed teatrem, otwarte wyrażanie uwielbienia, w tym fascynacji erotycznej, publiczna ekscytacja, zostały rozpoznane jako „niegodne”, a więc naruszające społeczne normy emocjonalnej powściągliwości i kontroli wyznaczone kobietom, zwłaszcza w relacji z mężczyznami. Felieton w *Kolcach* wyraźnie patologizował miłośniczkę Anselmiego:

Czy widzisz owe tłumy stojące u wrót teatru wśród karet i pojazdów? Czy widzicie, jak one czekają niecierpliwie, szemrzą między sobą, do wrzasków się gotują?... I szum wielki powstał, czy to radość, czy to rozpacz?... —Anzelmi!

²⁴ b.a., *Kurier Codzienny*, nr 12 (1904): 2.

Anzelmi! Ćmy teatralne wołają: Anzelmi! Anzelmi! Oczy kobiet dębem stanęły, włosy krwią nabiegły i wołają: --O Anzelmi. O, Anzelmi. Oooo, Anzelmi!²⁵

Kończył się jednak frapującym postscriptum: „Co prawda, nie wiem czemu się gniewać na kobiety o to, co mężczyznom się przebacza?”²⁶. Co ważne, jeśli wierzyć ówczesnej prasie, fandom anzelmistek konstituuje się niemal natychmiast w trakcie pierwszego pobytu Anselmiego w Warszawie. Artysta z marszu staje się „ulubieńcem publiczności warszawskiej”, rzucając urok na słuchaczy, „a zwłaszcza na słuchaczki, których serduszka pobudza do żywszego bicia”²⁷. Podczas pożegnalnego występu w 1902 – oczywiście w roli Wertera – zalewa go „istna powódź kwiecia”, a owacjom towarzyszą „przeciągłe oklaski” i niezliczone wywołania²⁸. W takiej atmosferze Anselmi opuszcza Warszawę 11 grudnia 1902, po ponad dwóch miesiącach nieustannego powodzenia, począwszy od debiutu 2 października w *Rigoletto*, i udaje się na występy do Odessy.

Sezon na włoszczyznę

Po udanym koncercie w Filharmonii w 1902 roku Bellincioni powróciła do Warszawy, tym razem już na kontrakcie z Teatrem Wielkim, gdzie występowała przez całe dwa miesiące, zaczynając i kończąc *Traviatą* Verdiego (odpowiednio 3 listopada i 2 grudnia)²⁹. Na pierwszy występ wybrała więc mało ryzykowny i znany repertuar, na Santuzzę widzowie musieli poczekać jeszcze dwa tygodnie, a na Toskę ponad rok. W ciągu kolejnej dekady warszawska publiczność mogła oglądać Bellincioni również w takich dziełach, jak *Pajace* i *Zaza* Ruggera Leoncavalla, *Carmen* Georges’a Bizeta, *Madame Butterfly* i *Cyganeria* Giacoma Pucciniego (były to wszystkie jej popisowe role), w nowej operze francuskiej – *Pasterce kóz* Gabriela Duponta i w *Manuelu Menendzie* Lorenza Filiasiego, a także w *Adrianie Lecouvreur* Francesca Cilei, *Łucji z Lammermooru* Gaetana Donizzettiego, *Manon* Jules’a Masseneta, czy mniej dla artystki charakterystycznych – *Fauście* oraz *Romeo i Julii* Charles’a Gounoda, wreszcie w zupełnie osobnej *Salome* Richarda Straussa.

²⁵ Hen-Ryk, „Felietań Kolców: Nie-ludzka komedia”, *Kolce*, nr 49 (1903): 9.

²⁶ Hen-Ryk, „Felietań Kolców”, 9.

²⁷ b.a., *Kurier Poranny*, nr 305 (1902): 2.

²⁸ b.a., *Kurier Poranny*, nr 343 (1902): 3.

²⁹ Trudno wytłumaczyć, dlaczego Bellincioni wcześniej nie trafiła do Warszawy, w 1894, jeszcze przed przełomową premierą *Rycerskości wieśniaczej*, koncertowała wraz ze Stagno w Krakowie i Lwowie, a w 1896 występowała we Lwowie. Późne pojawienie się na warszawskich scenach zapewne wynikało z wielkiej popularności tej pary śpiewaków wśród wiedeńskiej publiczności.

Jak donosił dziennikarz *Kuriera Porannego* po pierwszej *Traviacie*: „Sława Gemmy Bellincioni [...] spowodowała wypełnienie sali po same brzegi”³⁰, podczas jej pobytu w mieście podobno kasyiennej nie otwierano wcale, bo wszystkie miejsca były zawsze wyprzedane. Bellincioni szybko „wspiewała się w serca warszawiaków”, zachwyciła lokalną publiczność, która obdarzyła ją niecodziennym uwielbieniem. „Dawno już sala Teatru Wielkiego nie była widowiskiem takiego zapału zapamiętałego, takiego zachwyty, takiego uniesienia bez granic. [...] Cały ciąg przedstawienia był wczoraj jedną wielką i to zasłużoną owacją” – opisywał krytyk *Kuriera Porannego* pożegnalne przedstawienie śpiewaczki na początku grudnia 1902 roku. „Po trzecim akcie wśród burzy oklasków podano p. Bellincioni przy otwartej scenie trzy wspaniałe kosze kwiatów i kilka pięknych wiązanek. Po skończeniu opery artystkę wywołano osiemnaście razy”³¹.

Kiedy Anselmi i Bellincioni spotykają się w Warszawie jesienią 1902, wzbudzając zachwyt widowni i krytyki, zwłaszcza wspólnymi występami w *Traviacie* i *Rycerskości wieśniaczej*, każde z nich zajmuje inne miejsce na arenie międzynarodowej. To także zastanowić się, kiedy artyści zagraniczni przyjeżdżali do Warszawy. Gdy w październiku 1902 Anselmi po raz pierwszy wkracza na deski Teatru Wielkiego, jego kariera właśnie nabiera rozpędu. W tym samym momencie starsza od niego o lat dwanaście Bellincioni ma status megagwiazdy, osiągnęła szczyt popularności i jej kariera zaczyna powoli wyhamowywać. Zresztą już w 1902 w prasie warszawskiej pojawiały się opinie, że Bellincioni najlepsze lata ma za sobą, a jej głos jest „zrujnowany”. Gwoli szczerości, artystka słynęła nie tyle z głosu, ile z interpretacji dramatycznej i talentu aktorskiego, co zresztą znakomicie wpisywało się w ducha epoki. Krytyk *Kuriera Warszawskiego* podkreślał, że publiczność „umiała ocenić wysoki artyzm interpretacji p. Bellincioni w każdej roli, jakkolwiek strona wokalna nie zawsze już szła w parze z duchowymi zaletami wykonania i głębokimi przymiotami gry scenicznej”³².

Sukces 1902 roku Bellincioni i Anselmi powtórzyli w kolejnych dwóch sezonach jesiennych. Anselmi, nazywany teraz „jednym z największych śpiewaków świata”, występuje w Warszawie już 1 października, Bellincioni dołącza 3 listopada, pojawiając się z Anselmim w *Traviacie*, i święci „istne triumfy”. Wspólnie wprowadzają na scenę warszawską *Toskę*, która cieszy się „pełnym, niezachwianym powodzeniem”. W efekcie oboje przedłużają pobyt i opuszczają Warszawę dopiero 20 grudnia. Po ich wyjeździe zalega w gmachu Teatru Wielkiego cisza:

³⁰ b.a., *Kurier Poranny*, nr 305 (1902): 2.

³¹ b.a., *Kurier Poranny*, nr 335 (1902): 2.

³² b.a., *Kurier Warszawski*, nr 334 (1902): 1–2.

„umilkły chwilowo huragany oklasków, ucichły chorobliwe, niemal histeryczne objawy zachwytów”³³.

Kolejny warszawski sezon Bellincioni rozpoczyna 10 listopada 1904, Anselmi dwa tygodnie później, ponownie spotykając się ze znakomitym, „chorobliwie” entuzjastycznym przyjęciem, choć tym razem rzadziej występują razem. Krążą plotki, że artyści rywalizują o względy warszawskiej publiczności:

Temperatura prawdziwie południowa panuje tu na przedstawieniach opery włoskiej... Podnosi ją gorąca krew dwojga goszczących obecnie w Teatrze Wielkim śpiewaków: Bellincioni i Anselmiego. [...] Chodzi o rzecz małej wagi: o rozstrzygnięcie wątpliwości, kto ma większe powodzenie w Warszawie.³⁴

Według recenzenta *Kuriera Warszawskiego* artyści pilnie śledzili frekwencję na swoich przedstawieniach, a laur zwycięstwa przypadł Bellincioni. Na pożegnanie śpiewaczka otrzymała od polskich arystokratek prawdziwie królewskie podarunki: od margrabiny Zygmuntovej Wielopolskiej – „łańcuch złoty, zakończony na przodzie dużą kokardą brylantową, z której zwieszały się piękne duże inkluzy turkusowe, grawerowane w złote hieroglify”, natomiast od hrabiny Natalii Potockiej – „*porte-bonheur* złote, spinane dużym turkusem, otoczonym brylantami”³⁵. Na przełomie 1904 i 1905 nieodwołalnie zakończyły się wspólne występy Bellincioni i Anselmiego w Warszawie, które tak głęboko zapadły w pamięć Waydel-Dmochowskiej.

Anselmi pojawił się w repertuarze operowym jeszcze tylko raz, gdy zatrzymał się w Warszawie na kilka występów w grudniu 1906 w drodze do Petersburga, a prawdopodobnie ostatni raz wystąpił przed stołeczną publicznością 4 maja 1909 na koncercie. Z kolei Bellincioni po dłuższej przerwie zaśpiewała w Warszawie na koncercie symfonicznym 5 kwietnia 1907, w przejeździe z Petersburga do Rzymu, oraz dwa dni później w zaaranżowanej naprędce na specjalne życzenie widzów *Tosce*. Wracła do Warszawy dwukrotnie w 1908 – w maju na kilka występów, w tym w premierowej *Salome*, i na cały grudeń, kiedy zaśpiewała w *Madame Butterfly*. Przyjechała ponownie w listopadzie 1909, wprost z Wiednia, by dać osiem przedstawień, w tym po raz pierwszy na warszawskiej scenie – *Zazę*. O jej przyjęciu tak pisał Felicjan Szopski w *Gazecie Warszawskiej*:

³³ b.a., *Goniec Poranny*, nr 12 (1904): 2.

³⁴ b.a., *Kurier Warszawski*, nr 352 (1904): 2.

³⁵ b.a., *Kurier Poranny*, nr 354 (1904): 3.

To uwielbienie Bellincioni, uwielbienie nie jednostek, lecz mas całych publiczności, jest obecnie zjawiskiem wcale dziwnym nawet, bo trochę sprzeczne z faktem, że głównie wirtuozeria techniczna śpiewaków działa u nas na ogół słuchaczy. Wszakże to nienaturalne naprawdę, ażeby w sali była tak gorąca atmosfera, było tyle zajęcia śpiewaczką.³⁶

Ostatni występ Bellincioni w mieście stołecznym miał miejsce 20 kwietnia 1912 roku, a więc już po oficjalnej rezygnacji artystki z kariery scenicznej.

W czasie wspólnych sezonów Bellincioni i Anselmiego w Warszawie przebywał zwykle jeszcze co najmniej jeden artysta bądź artystka włoskiej proveniencji, stąd miesiące, kiedy gościli w Warszawie, krytyka warszawska nazywała z przekąsem sezonem „włoszczyzny”. Zapowiadany w prasie harmonogram na jesień 1902 wyglądał następująco: od października miał w Warszawie występować Anselmi oraz baryton Antonio Magini-Coletti, wówczas już kończący karierę, w listopadzie dołączała Bellincioni i Mario Ancona, również baryton, szczególnie lubiany przez publiczność amerykańską, wreszcie w grudniu Battistini oraz rodzima artystka związana jednak ze sceną włoską – Regina Pinkertówna. Warto zauważyć, że Bellincioni i Anselmi sięgali zarówno po operę dawną, jak i najnowsze kompozycje, ale zawsze był to repertuar włoski lub francuski.

W grudniu 1903, gdy Warszawa szalała za *Toską*, Władysław Rabski, znany z krytycznego stosunku wobec wszelkich mód kulturowych, szydził w *Kurjerze Warszawskim*:

Warszawa ogłupiała naprawdę z tą włoszczyzną. Szalejemy za Anzelmim, kochamy się w Bellincioni, tęsknimy do Battistiniego, rozbijamy się o bilety na włoskie opery, w salonach mówimy tylko po włosku, maluczko! a zaczniemy jadać tylko makaron. Oj! głupiutka ta nasza „Warszawka”, bardzo głupiutka!³⁷

Z kolei rok wcześniej, z okazji jubileuszu Bolesława Leszczyńskiego, jednego z najpopularniejszych i najwyżej cenionych artystów dramatycznych sceny warszawskiej w XIX wieku, w *Gońcu Polskim* można było przeczytać:

Sala Teatru Wielkiego zapełniła się do ostatniego miejsca – nie była to wprawdzie ta publiczność, która stale bywa na przedstawieniach z występami Bellincioni, Anselmi, *et consortes*, ale byli ci, miłujący sztukę dla sztuki, a jej

³⁶ Felicjan Szopski, „Z ruchu muzycznego”, *Gazeta Warszawska*, nr 336 (1909): 2.

³⁷ Kaprys [Władysław Rabski], „O czym mówią”, *Kurier Warszawski*, nr 335 (1903): 7.

wykonawców szczerze kochają, a nawet wielbią, dowodem czego był szereg owacji przygotowanych dla naszego weterana sztuki.³⁸

A zatem z jednej strony krytyka chwaliła występy włoskich wykonawców i rozpyływała się nad artyzmem ich gry, z drugiej jednak odnosiła się niechętnie, wręcz wrogo do ich fanów, a szczególnie do fanek, o czym świadczą wcześniej przywoływane satyry na anzelmistki i battistinistki. Uważam, że jednym z powodów krytycznej percepcji i reprezentacji medialnej miłośniczek włoskich artystów operowych była obcość tych artystów, czy też ich „nierodzimość”³⁹. Łaskawszym okiem patrzono na fanki Myszugi, co prawda „Rusina”, ale brylującego w repertuarze Moniuszkowskim, czy też Bandrowskiego, ponieważ można było uwielbienie dla nich powiązać z uczuciami patriotycznymi. W przypadku Anselmiego czy Battistiniego taka kulturowa i społeczna legitymizacja fanostwa nie mogła mieć miejsca.

Dla Bellincioni i Anselmiego Warszawa musiała być miastem peryferyjnym, gdzie krytyka, skądinąd przychylna, cierpiała na jakieś zdumiewające rozdwojenie i wiecznie narzekała na „włoszczyznę”. Te głosy były oczywiście uwarunkowane politycznie i historycznie, głównie okresem represji po powstaniu styczniowym, kiedy to celowo w najlepszych miesiącach administracja rosyjska kontraktowała wyłącznie włoskich artystów w celu zrujnowania opery polskiej. Bellincioni i Anselmi jednak nie musieli o tym wiedzieć.

Jak w domu?

Chociaż do pewnego stopnia można prześledzić szlaki podróży prowadzące włoskich artystów do Warszawy, ich rekonstrukcja nie odpowiada na pytanie, czy znajdowały się na nich miejsca, które Anselmi lub Bellincioni mogli nazwać „domem”. Nie sposób powiedzieć, że przyjeżdżali do Warszawy „z domu” albo opuszczając ją, „do „domu” wracali. Sama Warszawa z racji położenia zawsze była „na trasie” – i tak w 1902 Bellincioni po zakończeniu występów udała się do Lwowa, a Anselmi do Odessy. Można też zapytać, czy Warszawa stawiała się dla nich „domem” przy dłuższym pobycie, choćby dwumiesięcznym, jak w przypadku Anselmiego jesienią 1903. Tamara Nahrub zauważa, że sformułowanie „czuć

³⁸ b.a., *Goniec Polski*, nr 170 (1902): 4.

³⁹ Więcej na temat niechętnego stosunku warszawskiej krytyki do „przesadnych” objawów uwielbienia dla artystów i artystek zagranicznych bądź polskich, jednak dystansujących się wobec kwestii patriotycznych zob. Agata Łuksza, *Tort Marcello: Kultury fanowskie w teatrze XIX wieku* (Kraków: Universitas, 2023).

się jak w domu” to „określenie o najwyższym stopniu swojskości i bliskości”⁴⁰, ponadto zadomowienie się w nowym miejscu wymaga czasu⁴¹. Jak jednak mierzyć i porównać sposób doświadczania czasu przez nomadycznego artystę operowego i osobę przemieszczającą się rzadko lub w ogóle – na przykład Alojzego Żółkowskiego? Czy dwa miesiące to wystarczający okres, aby taki artysta mógł się „poczuć jak w domu”? Na ile pozycja zawodowa – potencjalnie status międzynarodowego celebryty – warunkuje proces zadomowiania się w nowych miejscach? Wszystkie te pytania składają się na zagadnienie dotyczące rozumienia „domu” w odniesieniu do osoby, która niemal nieustannie migruje i ciągle jest w drodze, a każdy jej przystanek okazuje się tymczasowy, nawet w miejscu oficjalnie rozpoznanym jako „dom” bądź szerzej – ojczyzna.

Bellincioni wspominając sezon 1904/05, kiedy na europejskich scenach operowych sensację wzbudziła prapremiera *Pasterki kóz* z nią w roli głównej, wyznała, że pod koniec tego tournée była skrajnie wyczerpana i roztrzęsiona. Wymęczyły ją obowiązki, wyrzeczenia i trudy życia, jak to ujęła, „sławnej artystki” – celebrytki w trasie, pozostającej cały czas na świeczniku i dzień w dzień grającej gwiazdorski performans dla wszechobecnej publiczności; toteż marzyła „o cichym, spokojnym domu”, gdzie mogłaby „żyć na swój sposób” (*la pace tranquillo di una casa dove poter vivere a modo mio!*)⁴². W tym przypadku „dom” rozumiem jako azyl, miejsce schronienia się przed resztą świata, jako przestrzeń prywatną, bezpieczną i niedostępną osobom z zewnątrz (w tym fanom i fankom!), gdzie udaje się odetchnąć, a publiczna persona celebrytki choć nie znika kompletnie, nie musi być bez przerwy podtrzymywana – słowem „dom” jako Goffmanowskie kulisy. Najwyraźniej wynajmowane apartamenty w Mediolanie czy Paryżu, gdzie między innymi Bellincioni wówczas występowała, nie poddawały się tak rozumianemu „udomowieniu”. Zaryzykuję stwierdzenie, że tę funkcję pełniła okazała tokańska Villa Morazzana, licząca ponad dwadzieścia pokoi, położona na wzgórzach Livorno, w pobliżu Monterotondo, którą Bellincioni kupiła wspólnie z mężem w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku⁴³. Tam śpiewaczka co roku zaszywała się na kilka miesięcy po wyczerpującym sezonie, odpoczywała,

⁴⁰ Tamara Nahrub, „Współczesne formy wyobcowania: Tożsamość w ruchu: migrant i nomada”, *Etyka* 58, nr 1 (2019): 104.

⁴¹ Sara Ahmed, Claudia Castañeda, Anne-Marie Fortier, and Mimi Sheller, „Introduction: Uprootings/Regroundings: Questions of Home and Migration”, in *Uprootings/Regroundings Questions of Home and Migration*, ed. Sara Ahmed et al. (Oxford: Routledge, 2003), 9.

⁴² Bellincioni, *Io e il palcoscenico*, 129–130.

⁴³ Rezydencja zbudowana ok. 1765, obecnie należy do gminy Livorno i od 2012 stoi zamknięta. Wcześniej służyła m.in. jako schronisko, przestrzeń ekspozycyjna, i – co może szczególnie uderzające w kontekście refleksji nad migracją i domem – ośrodek dla uchodźców.

czytała nowe role i opery. Wreszcie oboje ze Stagno są pochowani na cmentarzu Montenero w Livorno, choć ona zmarła w Neapolu, a on – w Genui.

Toskańska Villa Morazzana wyłania się w biografii Bellicioni również jako dom w zupełnie tradycyjnym rozumieniu tego słowa, dom „zakorzeniony”, konstruowany „w związku z określoną absolutną przestrzenią geograficzną”⁴⁴, jak pisze Nahrub, w tym przypadku – rodzimym krajem. Villa Morazzana była domem z wyboru, który wspólnie założyli Bellincioni i Stagno, i który stał się również domem rodzinnym ich córki, Bianki (urodzonej jednakże w Budapeszcie). Znajdowała się jednak w granicach absolutystycznie rozumianej ojczyzny, geograficznego miejsca pochodzenia, z którym oboje czuli więź emocjonalną. Bellincioni regularnie wracała do tej rezydencji, ale nie spędziła w niej większości życia. W okresie aktywności scenicznej przeważająca część roku mijała jej w trasie, a po przejściu na emeryturę artystka nie osiadała w Livorno, lecz uczyła śpiewu w europejskich miastach – w Berlinie, w Wiedniu, wreszcie w Neapolu. Tak, jakby nie potrafiła się zatrzymać w swoim własnym „domu”.

Dom nomadyczny

Wspomnienia Bellincioni wskazują też możliwość zadomowienia się w nowej przestrzeni poza tak absolutystycznie pojmowanym miejscem pochodzenia – poza kategorią „korzeni”. „Drugą przybraną ojczyzną”, *mia seconda patria di adozione*, Bellincioni nazwała właśnie Warszawę, opisując swoją relację z lokalną publicznością w kontekście owego morderczego 1905 roku, kiedy dopadło ją wypalenie zawodowe:

Warszawa czekała na mnie jesienią... jakże się wycofać?... Kochana Warszawa!... moja druga przybrana ojczyzna, gdzie przeżyłam najwspanialsze radości mojego życia jako artystki. W Warszawie publiczność mnie kochała... byłam *l'enfant gâté*; kochać artystę to coś więcej niż go podziwiać i czułam, jak ta atmosfera gorącej sympatii płynie ku mnie z widowni, ilekroć wchodziłam na scenę... i podwajałam swoją wolę, oddawałam się bez reszty na każdym występie, z gorącym pragnieniem, by być jeszcze bardziej kochaną.⁴⁵

⁴⁴ Nahrub, „Współczesne formy wyobcowania”, 105.

⁴⁵ Bellincioni, *Io e il palcoscenico*, 130.

Dom w paradygmacie absolutystycznym przeważał jednak nad domem wyłoniowym w paradygmacie nomadycznym. Bellincioni początkowo przełożyła występy w Warszawie zaplanowane na jesień 1905 na wiosnę 1906, a *de facto* wróciła do swojej „drugiej ojczyzny” na dłużej dopiero w 1908 roku. Interpretując fragment jej wspomnień o Warszawie, można uznać określenie „druga ojczyzna” za zwykłą figurę retoryczną, tym bardziej, że artystka pisze o tym mieście w książce tylko raz. Warto jednak zauważyć, że wspomnienia Bellincioni nie stanowią wyczerpującej autobiografii artystycznej. Śpiewaczka poświęciła bardzo niewiele miejsca *Tosce*, zaś o *Madame Butterfly* nie napomknęła ani słowem, a obie opery miały kolosalne znaczenie dla jej recepcji w Warszawie. Wydaje się, że Bellincioni chciała w autobiografii przede wszystkim ukonstytuować i umocnić pamięć o sobie jako o wielkiej artystce operowej poprzez podkreślenie relacji zawodowej i osobistej z Roberto Stagno. Wydarzenia z czasów po śmierci Stagno w 1897, w tym występy w Warszawie, relacjonuje w jednym – ostatnim dziesiątym – rozdziale, choć intensywnie występowała jeszcze przez niemal piętnaście lat, co stanowiło prawie połowę jej życia artystycznego. Zatem skromna obecność Warszawy w autobiografii nie podkreśla jeszcze wagi pobytów w tym mieście w doświadczeniu osobistym artystki.

Można przytoczyć fragment z *Gońca Porannego* z 1904 roku, który żywo przypomina słowa Bellincioni:

Cara Polonia, jakże ją kocham! Upewniam pana, że nigdzie z taką satysfakcją i rozkoszą nie śpiewam, jak w Warszawie. Co za publiczność wytworna, inteligentna! Rozumiem, iż miło być oklaskiwanym w każdym kraju, ale tam, gdzie sztukę czują i pojmują tak głęboko i poważnie – artysta najchętniej śpiewa. Dlatego też z rozkoszą myślę o występach swoich w Warszawie.⁴⁶

Tak miała powiedzieć Bellincioni jednemu z warszawskich korespondentów, co autora felietonu, Kazimierza Bartoszewicza z początku wielce ucieszyło, do czasu jednak, aż przejrzał prasę zagraniczną. Okazało się bowiem, że tak samo entuzjastmowała się odbiorcami w innych krajach. Podkreślanie wyjątkowości lokalnej publiczności i szczególnej więzi między nią a celebrytą stanowiło dla transnarodowych gwiazd opery istotny element strategii promocyjnej – było formą *publicity*. „Cara Polonia”, „Cara Germania”, „Cara Spagna”.... Ta sama mantra, ta sama retoryka, ta sama rola, to samo pochlebstwo dla każdego. Jego celem było *de facto* dowartościowanie lokalnej widowni jako tej rzekomo najważniejszej w doświadczeniu artystycznym i osobistym gwiazdy. Różnica jednak między materiałem z *Gońca*

⁴⁶ Kazimierz Bartoszewicz, „Postscriptum”, *Goniec Poranny*, nr 325 (1904): 2.

Porannego a fragmentem wspomnień Bellincioni polega na kontekście, w którym padły te podobne sformułowania. W 1904 Bellincioni musi dbać o swoją publicy i zabiegać o względy publiczności, aby teatry proponowały jej występy i odpowiednio wysokie gaże. W 1920, kiedy wydaje swoją autobiografię, jest już poza sceną, a jej wypowiedzi mają zdecydowanie mniej doraźny charakter. O żadnym innym miejscu swoich występów Bellincioni nie pisze jako o „drugiej ojczyźnie”, nawet jeśli odnotowuje zachwyt, który wzbudzała wśród publiczności czy to w Wiedniu, czy w Buenos Aires. Skłonna więc jestem uznać, że było ziarno prawdy w jej słowach na temat Warszawy, a świadczyły one o funkcjonowaniu w życiu artystycznej migrantki alternatywnie pojmowanego „domu” – wariantu domu „nomadycznego” skojarzonego z relatywistycznym ujęciem przestrzeni. Jak pisze Tamara Nahrub:

Zgodnie z nim dom nie stanowi przestrzeni wydzielonej, lecz pewien układ relacji, który można ponownie zreprodukować. [...] W przeciwieństwie do domu zakorzenionego, dom nomadyczny nie jest stabilny i jednoznaczny, nie może stanowić trwałego punktu odniesienia ani fundamentu tożsamości. Taki dom może być wielokrotnie w ciągu życia tworzony na nowo, poprzez „udomowianie” przestrzeni.⁴⁷

Dom rozumiany jest zatem jako byt wirtualny – istnieje pewien zestaw warunków, właściwości, oczekiwań, które muszą zostać spełnione, aby dom ukonstytuował się w różnych miejscach geograficznych, w tym odległych przestrzennie i kulturowo od domu pojmowanego w sposób absolutystyczny, zależnego od miejsca pochodzenia i zakorzenienia. Potencjał domu podróżuje razem z artystą, ale aktywuje się rzadko, umożliwiając wówczas poczucie bycia u siebie. Zastanawiam się, czy warunkiem prymarnym ukonstytuowania się domu w przypadku transnarodowego celebryty nie jest relacja, którą nawiązuje on z publicznością, lokalna ekonomia afektywna – przepływ emocji między sceną a widownią. Bellincioni odróżniając „podziw” od „miłości” wskazała, że to miłość miałaby otworzyć możliwość zadomowienia się. Sądzę, że ta różnica między podziwem a miłością wyznacza też granicę fanostwa, a przekroczenie podziwu, przesunięcie w kierunku miłości, przybierającej formę relacji paraspołecznej, byłoby w tej perspektywie wyróżnikiem fanostwa.

Nie znam analogicznych zapisków Anselmiego, ale śpiewak wydał dyspozycję, aby po śmierci jego serce w kryształowej szkatule trafiło do Teatro Real w Madrycie, gdzie święcił największe triumfy i miał najbardziej zażyłą relację

⁴⁷ Nahrub, „Współczesne formy wyobcowania”, 106.

z publicznością. W 1925, gdy powstawały zbiory Museo del Teatro Real, Anselmi napisał:

W związku z uprzejmą prośbą o przesłanie pamiątki po mojej skromnej osobie do Museo del Real, muszę odpowiedzieć bardzo prosto: jeszcze żyję. W mojej klatce piersiowej wciąż mieści się to mięśniowe i impulsywne dynamo, które nazywamy sercem; wyryte są na nim słowa: „Hiszpania, wiara, wdzięczność, miłość” [...]. A zatem: dyktuję zapisy testamentowe, abyś złożył je obok po-piersia boskiego Gayarre...⁴⁸

Anselmi zadebiutował w Madrycie 27 stycznia 1907 od razu z wysoką gażą 3000 lirów za występ i pomimo upływu czasu pozostawał ulubieńcem madryckiej widowni⁴⁹. Niewątpliwie powodzenie w stolicy Hiszpanii wpłynęło na jego europejskie trasy – do Warszawy już nie wracał. Miłość madryckich odbiorców umożliwiła śpiewakowi „udomowienie” nowej przestrzeni, gdzie początkowo zjawił się jako obcy. Decyzja, by z ciała pochowanego w katedrze w Katanii – domu pojmowanym absolutystycznie – oddzielić właśnie serce i przenieść je do Madrytu, to może jeszcze bardziej jednoznaczny, niż autonarracja Bellincioni, historyczny ślad istnienia nomadycznych domów artystów-migrantów; domów, które mogły powstać wszędzie tam, gdzie konstituowała się wyjątkowa para-społeczna relacja między celebrytą a jego fandomem.

Biorąc jednak pod uwagę, że zarówno Bellincioni, jak i Anselmi urodzili się, zmarli i zostali pochowani w obrębie jednego państwa narodowego, do którego nieustannie powracali, dom nomadyczny, rozumiany jako pewien wirtualny koncept, jako przenośny potencjał zadowolenia się, nie musi wykluczać istnienia domu „zakorzenionego”. Wydaje się, że w przypadku artystów-migrantów oba doświadczenia domu współistniały (lub mogły współistnieć), podróże i towarzyszące im udomowienie pierwotnie obcego miejsca nie niwelowało siły afektywnej „korzeni”, tak jak posiadanie pojmowanej absolutystycznie „ojczyzny”, małej i wielkiej, nie przekreślało szansy, by poczuć się jak w domu gdzieś indziej.

W figurze nomadycznego artysty, trochę włóczęgi, trochę kosmopolity, spotykają się nie tylko dwa przeciwstawne modele domu, ale też przylegają do siebie różne wzory i modusy migracji oraz typy wędrowców doby nowoczesnej

⁴⁸ Cyt. za: Begoña Torres Gallardo and Chloe Sharpe, „La laringe de Julián Gayarre (1844–1890): El símbolo de la voz de un genio”, *Revista de Investigaciones en Técnica Vocal* 4, no. 2 (2017): 18, <https://revistas.unlp.edu.ar/riTeV/article/view/3854>. Hiszpański tenor Julián Gayarre uchodzi za jednego z najwybitniejszych śpiewaków operowych wszechczasów.

⁴⁹ Zob. Joaquín Turina Gómez, *Historia del Teatro Real* (Madrid: Alianza Editorial, 1997), 227.

i ponowoczesnej. Pisząc w kontekście dzisiejszego społeczeństwa konsumpcyjnego, w którym skurczyły się czas i przestrzeń, a stosunek do nich pozostaje zarazem zróżnicowany i różnicujący, Zygmunt Bauman wyodrębnił paradygmat „stojącego wyżej” turysty i „stojącego niżej” włóczęgi. Ten pierwszy jest łowcą wrażeń i wędrowcem z wyboru, dla którego ciągła podróż stanowi najlepszą możliwą strategię życiową. Tego drugiego krępują więzy lokalne, a jeśli jest w drodze, to nie z wyboru i niekoniecznie tam, gdzie by chciał:

Turyści boją się włóczęgów z tych samych powodów, dla których włóczędzy widzą w turystach swoich idoli i guru: w społeczeństwie wędrowców, które jest stale w podróży, turystyka i włóczęgostwo są dwiema stronami tej samej monety. Włóczęga, powtórzmy to raz jeszcze, jest *alter ego* turysty. Linia między nimi jest cienka i nie zawsze jasno wykreślona.⁵⁰

Diagnoza Baumana ufundowana na rozpoznaniu procesów sięgających drugiej połowy XIX wieku koresponduje zresztą z pytaniem o historyczny rewers europejskiego kosmopolityzmu opartego na kulturowej otwartości, o ksenofobię, kolonializm i rasizm, wreszcie o „rodzaj wymuszonej mobilności tych, którzy nie przynależą, którzy są wydalani i których się nie wpuszcza”⁵¹. W analizie biografii artystów scenicznych przełomu XIX i XX wieku, w tym śpiewaków operowych, widać wskazaną bliskość obu statusów – turysty i włóczęgi, ich wzajemną przenikalność i zależność. Na ile aktor zespołu objazdowego przemieszcza się z miasta do miasta, bo ekscytuje go nieustanna podróż, a na ile – bo musi, ponieważ nie udało mu się uzyskać stałego kontraktu? W jak dużym stopniu za poczucie wypalenia zawodowego, z którym zmagala się Bellincioni w 1905, odpowiadała – tak ponętna z oddali, konieczność ciągłego przenoszenia się z jednej metropolii do drugiej? Na poły turyści, na poły włóczędzy artyści-nomadzi ucieleśniali szanse i zagrożenia nowoczesnej mobilności.

Strefy kontaktu

Sądzę, że zarówno Bellincioni, jak i Anselmiemu udało się poczuć jak w domu w obcym miejscu, do którego zaprowadziła ich kariera artystyczna – Anselmi „udomowił” Madryt, a Bellincioni – być może, przynajmniej na czas jakiś

⁵⁰ Zygmunt Bauman, *Globalizacja*, tłum. Ewa Klekot (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2000), 114.

⁵¹ Mimi Scheller, „Cosmopolitanism and Mobilities”, in *The Ashgate Research Companion to Cosmopolitanism*, ed. Maria Rovisco and Magdalena Nowicka (Farnham: Ashgate, 2011), 349.

(w końcu dom nomadyczny z istoty swej jest tymczasowy i niestabilny) – Warszawę. Oboje jednak nigdy nie utracili związków ze swoim krajem, z domem „zakorzenionym”, który stał się dla nich również miejscem ostatecznego spoczynku, początkiem i końcem. Jako włoscy śpiewacy operowi częścią tego domu zawsze mieli ze sobą. Bez względu na to, czy gościli na scenie w Buenos Aires, Mediolanie czy Londynie, śpiewali przeważnie po włosku teksty włoskich librecistów do muzyki włoskich kompozytorów – w najgorszym razie posługiwali się językiem francuskim. Jako Włosi zajmowali w globalnym świecie opery miejsce uprzywilejowane, wynikające z przynależności do włoskiej kultury i wielowiekowej tradycji operowej. Ich doświadczenie migracji różniło się zatem istotnie od doświadczenia na przykład polskich bądź ukraińskich artystów-nomadów.

W latach świetności Bellincioni i Anselmiego pozycja opery włoskiej wciąż była silna, nawet jeśli czasy jej absolutnej dominacji mijały, szczególnie za sprawą twórczości Wagnera i ogólnie – niemieckojęzycznego teatru muzycznego. Wówczas przecież we Włoszech wykształca się weryzm, nurt odświeżający – wymagający odnowienia – formę operową. Jego kobiecą twarzą świadomie i z rozmysłem, ale i z upodobania została Bellincioni, promując „nową operę” i blisko współpracując z jej czołowymi kompozytorami. Warto podkreślić, że twórcy weryzmu, jak Ruggero Leoncavallo, a zwłaszcza Pietro Mascagni, cieszyli się również gwiazdorskim statusem. Bellincioni wspomina, że gdy jednego wieczoru wraz ze Stagno brali udział w przedstawieniu *Wertera* w wiedeńskiej operze, w drugim akcie do teatru wszedł Mascagni, wówczas opromieniony powodzeniem *Rycerskości wieśniaczej*. Cała uwaga widzów skupiła się na „łóżu Maestro”, a gdy tylko ten ją opuścił, rozgorzał „prawdziwy pojedynek boksinerski” o jego autograf. Podobno, jeśli ktoś nie mógł znaleźć kartki papieru, równie mocno cieszył się z podpisu Maestro na mankiecie koszuli⁵². Bellincioni zauważa zresztą, że zapanowała „prawdziwa mania” (*una vera mania*) na zbieranie autografów od artystów i jej samej też zdarzało się spędzać długie godziny przy stole na podpisywaniu niezliczonych albumów, pocztówek i portretów⁵³.

Anselmi, choć zasadniczo reprezentował już nieco przestarzały styl operowy, również pozostawał rozmaicie związany z weryzmem, szczególnie w oczach polskiej publiczności. Choć brylował w operze romantycznej – w *Werterze*, ale to przecież on jako pierwszy na deskach warszawskiej opery wcielił się w listopadzie 1902 w postać Turiddu flirtującego z Santuzzą w wykonaniu Bellincioni.

⁵² Bellincioni, *Io e il palcoscenico*, 109–110.

⁵³ Bellincioni.

Za sprawą obojga wykonawców, rok później, 7 listopada 1903 wystawiono po raz pierwszy w Warszawie kolejne arcydzieło weryzmu – *Toskę*, która wzbudziła zachwyty krytyki i publiczności. Toska, podobnie jak Santuzza oraz Nedda z *Pajaców* Leoncavalla miały dla warszawskiej widowni twarz Bellincioni. Nawet podczas ostatnich występów w Warszawie w 1912 śpiewaczka, już na artystycznej emeryturze, doprowadziła do lokalnej prapremiery kolejnej opery Leoncavalla – *Zazy*. Za sprawą tych tytułów i włoskich wykonawców Warszawa włączała się w globalną fascynację weryzmem. Co więcej, Bellincioni została też pierwszą Madame Butterfly na warszawskiej scenie. Premiera miała miejsce 3 grudnia 1908. Głośne dzieło Pucciniego stanowiło kluczowy element kolejnej fali mody na japońszczyznę przetaczającej się raz po raz przez Europę i Stany Zjednoczone od końca lat sześćdziesiątych XIX i jako takie włączało nie tylko lokalną publiczność, ale nawet warszawiaków niebywających w teatrze, w trendy globalne. W tej perspektywie przestrzeń opery nosiła wszelkie znamiona „strefy kontaktu”, kulturowego węzła, gdzie „mieszały się ze sobą tradycja i modernizacja” i dochodziło do konwergencji różnych porządków, „skopicznych, ekonomicznych, społecznych, estetycznych”⁵⁴. Była ośrodkiem promieniowania trendów kulturowych i artystycznych, które roznosili i popularyzowali celebryci teatru i opery.

Analiza wydarzeń na przecięciu refleksji migracyjnej i fanowskiej otwiera dyskusję o konkretnych postaciach historycznych w kategoriach mediów przemieszczających się z kolejnych centrów i globalizujących określone fenomeny kulturowe. Jednostka i jej biografia, jakkolwiek spektakularna, stanowią asumpt nie tyle do rekonstrukcji wyjątkowych losów i odzyskania dla potomności „wielkiego artysty”, ile do namysłu nad warunkami przekroczenia dychotomii „swoi–obcy” oraz relacji między kulturą celebrycką a upowszechnianiem się transnarodowych mód kulturowych w dobie nowoczesnej.



Bibliografia

Ahmed, Sara, Claudia Castañeda, Anne-Marie Fortier, and Mimi Sheller. „Introduction: Uprootings/Regroundings: Questions of Home and Migration”. In *Uprootings/Regroundings Questions of Home and Migration*, edited by Sara Ahmed et al. Oxford: Routledge, 2003.

⁵⁴ Balme and Leonhardt, „Introduction: Theatrical Trade Routes”, 7.

- Balme, Christopher, and Nic Leonhardt. „Introduction: Theatrical Trade Routes”. *Journal of Global Theatre History* 1, no. 1 (2016): 1–9. <https://doi.org/10.5282/ghj/5020>.
- Bauman, Zygmunt. *Globalizacja*. Tłumaczenie Ewa Klekot. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2000.
- Bellincioni, Gemma. *Io e il palcoscenico: Trenta e un anno di vita artistica*. Milano: Società Anonima Editoriale Dott. R. Quintieri, 1920.
- Darroch, A. Gordon. „Migrants in the Nineteenth Century: Fugitives or Families in Motion”. *Journal of Family History* 6, no. 3 (1981): 257–277.
- Golley, Dana. *The Virtuoso Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Got, Jerzy. „Gwiazdorstwo i aktoromania w teatrze polskim w XIX wieku”. *Pamiętnik Teatralny* 19, z. 3 (1970): 294–310.
- Greenwood, Emily. „Reception Studies: The Cultural Mobility of Classics”. *Dædalus* 145, no. 2 (2016): 41–49. <http://www.jstor.org/stable/24711574>.
- Hobsbawm, Eric. *Wiek kapitału: 1848–1875*. Tłumaczenie Marcin Starnawski. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014.
- Kobus, Aldona. *Fandom: Fanowskie modele odbioru*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2018.
- Łuksza, Agata. „Sarabernardyzacja, kwestia żydowska i upadek moralny: O warszawskich fankach Sary Bernhardt”. *Didaskalia. Gazeta Teatralna* 159 (2020). <https://doi.org/10.34762/dv75-mgo6>.
- Łuksza, Agata. *Tort Marcello: Kultury fanowskie w teatrze XIX wieku*. Kraków: Universitas, 2023.
- Marshall, P. David. *Celebrity and Power: Fame in Contemporary Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.
- Morgan, Simon. „Celebrity”. *Cultural and Social History* 8, no. 1 (2011): 95–114.
- Nahrub, Tamara. „Współczesne formy wyobcowania: Tożsamość w ruchu: migrant i nomada”. *Etyka* 58, nr 1 (2019): 100–123.
- Platt, Len. „Berlin/London: London/Berlin – an Outline of Cultural Transfer 1890–1914”. In *Popular Musical Theatre in London and Berlin 1890–1914*, edited by Len Platt et al. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- Rosseli, John. „The Opera Business and the Italian Immigrant Community in Latin America 1820–1930: The Example of Buenos Aires”. *Past & Present* 127 (May 1990): 155–182.
- Scheller, Mimi. „Cosmopolitanism and Mobilities”. In *The Ashgate Research Companion to Cosmopolitanism*, edited by Maria Rovisco and Magdalena Nowicka. Farnham: Ashgate, 2011.
- Senelick, Laurence. „Musical Theatre as a Paradigm of Translocation”. *Journal of Global Theatre History* 2, no. 1 (2017): 22–36. <https://doi.org/10.5282/ghj/5065>.

- Słonimski, Nicolas, and Laura Kuhn. *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*. Volumn 1. New York: Schrimmer Books, 2001.
- Torres Gallardo, Begoña, and Chloe Sharpe. „La laringe de Julián Gayarre (1844–1890): El símbolo de la voz de un genio”. *Revista de Investigaciones en Técnica Vocal* 4, no. 2 (2017): 5–23. <https://revistas.unlp.edu.ar/RITEV/article/view/3854>.
- Turina Gómez, Joaquín. *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- Trouillot, Michel-Rolph. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press, 2015.
- Waydel-Dmochowska, Jadwiga. *Dawna Warszawa*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959.
- Wimmer, Andreas, and Nina Glick Schiller. „Methodological Nationalism and Beyond: Nation-State Building, Migration and Social Sciences”. *Global Networks* 2, no. 4 (2002): 301–334. <https://doi.org/10.1111/1471-0374.00043>.

AGATA ŁUKSZA

dr hab., kulturoznawczyni, adiunktka w Instytucie Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim. Interesuje się kulturą XIX wieku, historią kobiet w teatrze, historią publiczności i kultury popularnej, teorią i historią kolonializmu. Obecnie prowadzi projekt badawczy pod tytułem *Polskie historie kolonialne*.