

Agnieszka Gajewska (Warszawa)

## Bywać w teatrach londyńskich w czasach Restauracji

Restauracja Stuartów oznaczała nie tylko zmiany polityczne. Stała się też źródłem zmian w kulturze, zwłaszcza w teatrze, który powrócił do Londynu w początkach 1660 roku. Karol II oficjalnie zniósł zakaz przedstawień teatralnych i przywilejami z 21 sierpnia 1660 roku ustanowił monopol podzielony pomiędzy dwóch ludzi: Thomasa Killigrewa i Williama Davenanta<sup>1</sup>.

Kompania Killigrewa, zwana królewską, początkowo zaadaptowała kryty kort tenisowy (*Gibbons Tennis Court*) przy *Vere Street* w *Clare Market*. Przedstawienia zaczęły się tu 8 listopada 1660 roku<sup>2</sup>. W roku 1663 trupa przeniosła się do nowo wybudowanego *Theatre Royal* przy *Bridges Street* w *Covent Garden*. Teatr ten spłonął doszczętnie w 1672 roku i dwa lata później został zastąpiony nowym budynkiem teatralnym przy *Drury Lane*<sup>3</sup>.

Trupa aktorów Davenanta, nazywana kompanią książęcą, na początku swej działalności wykorzystwała jeden z teatrów zbudowanych przed rewolucją — *Salisbury Court Theatre*. Stąd w 1661 roku przeniosła się do budynku przy *Lincoln's Inn Field*<sup>4</sup>. W listopadzie 1671 roku trupa książęca zaczęła wystawiać sztuki w *Dorset Garden Theatre*.

Teatry londyńskie zaczęły rozkwitać i w porównaniu z teatrami kontynentalnymi cieszyły się dużą popularnością<sup>5</sup>. Szczególnym zainteresowaniem obdarzał je także Karol II, a jego częsta obecność w teatrach

<sup>1</sup> *Theatre in Europe: a Documentary History: Restoration and Georgian England, 1660–1788*, ed. T. David, Cambridge University Press 1989, s. 9 i nn.

<sup>2</sup> R. Leacroft, *The Development of the English Playhouse*, London 1988, s. 80.

<sup>3</sup> A. Nicoll, *Dzieje teatru*, przeł. A. Dębicki, Warszawa 1977, s. 153; por. J. Wright, *Historia Histronica: an Historical Account of the English Stage, Shewing the Ancient Use, Improvement, and Perfection, or Dramatick Representations, in this Nation in a Dialogue, of Plays and Players*, London 1699, s. 5.

<sup>4</sup> J. Downes, *Roscus Anglicanus or an Historical View of the Stage*, London 1706, s. 3, 29.

<sup>5</sup> B. L. Glixon, J. E. Glixon, *Inventing the Business of Opera. The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford 2005, s. 311; W. L. Schwartz, *Moliere's Theater in 1672–1673: Light from Le Registre d'Hubert*, *PMLA*, vol. 56, no. 2 (Jun., 1941), s. 396 i nn.; C. Schumacher, *Would You Splash Out on a Ticket to Moliere's Palais Royal?*, „*Theatre Research International*”, vol. 25, no. 3, 2000, s. 249 i nn.

publicznych dodawała im ogromnego splendoru<sup>6</sup>. Jednak liczba widzów po 1660 roku była znacznie mniejsza niż w czasach elżbietańskich. Na przełomie XVI i XVII wieku w Londynie istniało kilkanaście publicznych i prywatnych teatrów, a bywało w nich ok. 20 000 widzów w ciągu tygodnia przy populacji Londynu ocenianej na 200 000 osób. Szacuje się, że do teatrów uczęszczało wtedy ok. 13% londyńczyków<sup>7</sup>. W czasach Restauracji, pomijając dworski teatr *Whitehall*, w Londynie liczącym już 500–600 000 mieszkańców, istniały tylko dwie kompanie teatralne, a od roku 1682 zaledwie jedna przy *Drury Lane*. Niestety nie mamy dokładnych informacji na temat urządzenia widowni, ale przypuszcza się, że najprawdopodobniej każdy z teatrów mógł pomieścić ok. 600–800 widzów<sup>8</sup>. Oblicza się, że w latach 1660–88 sprzedawano ok. 5000 biletów tygodniowo, a ogółem do teatrów chodziło 5–7% londyńczyków<sup>9</sup>.

W literaturze przedmiotu panuje przekonanie, że grupa, która zrezygnowała z teatru byli mieszczaństwo: to oni stanowili trzon publiczności w czasach elżbietańskich i jakobińskich, podczas gdy teatr Restauracji stał się „zabawką wyższych warstw” i był „ściśle powiązany z dworem”<sup>10</sup>. Ze źródeł jednak wynika, że zarówno w czasach szekspirowskich, jak i po Restauracji Stuartów w teatrach można było spotkać w zasadzie wszystkich: od arystokratów i dworzan przez urzędników różnych szczebli po rzemieślników, kupców i służących<sup>11</sup>. To, że nie wszyscy mieszczaństwo odsunęli się od teatru pokazują m.in. *Dzienniki* Samuela Pepysa czy też prologi i epilogi ówczesnych sztuk<sup>12</sup>.

<sup>6</sup> S. Pepys, *The Diary of Samuel Pepys*, ed. by R. Latham and W. Matthews, London 2000, 4 VII 1661, 7 IX 1661, 10 XI 1662, 1 XII 1662, 8 XII 1662.

<sup>7</sup> *Popular Culture in Seventeenth Century England*, ed. B. Reay, London 1988, s. 33; A. Harbage, *Shakespeare's Audience*, New York 1941, s. 19 i nn., 44.

<sup>8</sup> P. Thomson, *Angielski teatr okresu Renesansu i Restauracji*, w: *Historia teatru*, pod red. J. Russela Browna, przeł. H. Baltyn-Karpińska, Warszawa 1999, s. 207; H. W. Pedicord, *The Changing Audience*, w: *The London Theatre World 1660–1800*, ed. R. D. Hume, London–Amsterdam 1980, s. 237.

<sup>9</sup> Szerzej na temat dyskusji wokół liczby widzów w teatrach londyńskich dobry Restauracji zob. *The Revels History of Drama in English*, vol. 5, 1660–1750, ed. J. Loftis, R. Southern, M. Jones, A. H. Scouten, London 1976, s. 22; H. Love, *Who were the Restoration Audience*, „The Yearbook of English Studies”, vol. 10, 1980, s. 37; A. Bottica, *Audience, Playhouse and Play in Restoration Theatre, 1660–1710*, Worcester College, Phd 1985, s. 133, 157; H. W. Pedicord, *The Changing Audience*, s. 237.

<sup>10</sup> A. Dhardwadker, *Restoration Drama and Social Class*, w: *A Companion to Restoration Drama*, ed. S. J. Owen, Massachusetts 2001, s. 140 i nn.; A. Nicoll, *Dzieje dramatu*, t. 1, *Od Ajschylosa do Anouilha*, przeł. H. Krzeczkowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki, Warszawa 1983, s. 327; G. Clarke, *The Later Stuarts. 1660–1741*, Oxford 1976, s. 354; por. E. J. Burton, *The British Theatre. It's Repertory and Practice, 1100–1900 A. D.*, London 1960, s. 139; Ch. Hibbert, *The English: A Social History 1066–1945*, London 1989, s. 409; R. D. Hume, *The Development of English Drama in the Late Seventeenth Century*, Oxford 1976, s. 24 i nn.; S. Shepherd, P. Womack, *English Drama: A Cultural History*, Oxford 1997, s. 125.

<sup>11</sup> J. Dillon, *Theatre, Court and City 1595–1610. Drama and Social Space in London*, Cambridge 2000, s. 20 i n.; A. Gurr, *The Shakespearean Stage 1574–1649*, Cambridge 1970, s. 140 i nn.; A. Harbage, *Shakespeare's Audience*, s. 19 i nn.

<sup>12</sup> S. Pepys, *The Diary of Samuel Pepys*, 11X 1660, 23 III 1661, 4 XI 1661, 17 IV 1665, 5 IX 1667, 31 VIII 1668, 19 X 1668, 30 XII 1668, 22 IV 1669; *The Prologues and Epilogues of the Restoration 1660–1700: A Complete Edition*, part 1, 1660–1700, vol. 1, 1660–1676, ed. P. Danchin, Nancy 1981, s. 66, 279 i n.

Jednakże przytoczone wyżej dane liczbowe świadczą o tym, że duża część londyńczyków w drugiej połowie XVII wieku trzymała się z dala od teatrów. Warto zastanowić się nad przyczynami spadku liczby widzów i postawić pytanie: czy ci, którzy nie chodzili do teatrów, nie robili tego, bo nie chcieli czy też z jakichś względów nie mogli?

Literatura przedmiotu przyczyn takiego stanu rzeczy upatruje w świadomej polityce władz, polegającej na ograniczaniu dostępu do teatrów dla mieszczan. Jej przejawami były: ustanowienie monopolu, wczesna godzina rozpoczynania przedstawień i budowa krytych, tym samym mniejszych niż w czasach szekspirowskich, budynków teatralnych. Jak argumentują niektórzy badacze przez ustanowienie monopolu teatru nie mogły się spontanicznie rozwijać, a ich liczba została ograniczona do dwóch. Do tego miały bardzo ograniczoną pojemność, a więc nie zapewniały wystarczającej liczby miejsc dla ogromnej, wciąż rosnącej populacji Londynu<sup>13</sup>. Wczesna godzina rozpoczynania przedstawień<sup>14</sup> miała uniemożliwić rzemieślnikom, czeladnikom czy kupcom korzystanie z teatru, gdyż o tak wczesnej porze byli zajęci pracą, a czas mieli tylko ludzie z wyższych sfer<sup>15</sup>.

W pierwszej kolejności trzeba się w ogóle zastanowić, czy komukolwiek zależało na ograniczeniu dostępu mieszczan do teatrów?

Na mieszczan w teatrze narzeka Samuel Pepys. Zdarza się to jednak tylko dwukrotnie. Zwykle *citizens* nie przeszkadzali mu; po prostu ich nie zauważał. Irytował się dopiero, gdy zaczęli przeważać wśród publiczności, a do tego zasiadali obok niego w ławach na parterze. Dżentelmeni reagowali podobnie i traktowali mieszczan jak intruzów, gdy ci wykupywali miejsca dotąd zajmowane przez nich<sup>16</sup>.

Elitom oczywiście nie podobało się, że ludzie niższych stanów sięgali po dobra luksusowe, gdyż godziło to w porządek społeczny i dobro publiczne, a tym samym mogło stać się przyczyną zaburzeń<sup>17</sup>. Książę Newcastle w memoriale do Karola II wyraził szczerą obawę, że „nawet żona kupca może mieć dywany na podłogach”, a to doprowadzi do sytuacji, iż „żona każdego mieszczanina będzie miała sześć koni w powozie, co jest bardzo nieodpowiednie”. Namawiał więc gorąco króla, żeby ten wprowadził hierarchię w społeczeństwie przez stworzenie ścisłego ceremoniału,

<sup>13</sup> *The Revels History of Drama in English*, vol. 5, s. 22.

<sup>14</sup> Badacze nie są zgodni co do dokładnej godziny rozpoczynania przedstawień. Rozbieżności pojawiają się choćby w prologach do sztuk: we wstępie do *Damoiselles a la Mode*, Flecknoe (1667) jest to 15, podczas gdy w prologu do *The Wild Gallant* — godzina 15:30. Za pierwszą opcją opowiada się Peter Thomson, Christopher Hibbert zaś twierdzi, że sztuki rozpoczynały się o 15:30, a wraz z upływem lat początek przesuwany był na coraz późniejszą godzinę, przykładowo w 1695 roku była to godzina 16. Por. P. Thomson, *Angielski teatr okresu Renesansu i Restauracji*, s. 207; Ch. Hibbert, *The English: A Social History 1066–1945*, s. 410.

<sup>15</sup> P. Thomson, *Angielski teatr okresu Renesansu i Restauracji*, s. 207.

<sup>16</sup> B. Coward, *Social Change and Continuity (England 1550–1750)*, New York 1997, s. 79; *The Revels History of Drama in English*, vol. 5, s. 17.

<sup>17</sup> B. Coward, *Social Change and Continuity*, s. 79; *The Revels History of Drama in English*, vol. 5, s. 17; D. Smith Woodruff, *Consumption and the Making of Respectability. 1600–1800*, New York 2002, s. 78.

aby „każdy zajął miejsce właściwe jego godności”<sup>18</sup>. Szlachta często postulowała ograniczenie prawa niższych warstw do zbytku, co pozwalało im zachować przewagę w społeczeństwie i miało ułatwić kontrolę niemoralnych zachowań.

Jednakże chęć zachowania różnic społecznych nie oznaczała, że ludzie należący do wyższych warstw najchętniej zamieniliby teatr w elitarną rozrywkę; mieli łoża, które ze względu na cenę były niedostępne dla mieszczan. Poza tym, obecność ludzi niższego stanu dawała im możliwość pokazania się, zabyśnięcia w tłumie strojem, bogactwem, manierami.

Nie wydaje się też, aby Karol II świadomie dążył do odseparowania mieszczan od teatru. On sam nie musiał chodzić do publicznych teatrów, gdyż te same sztuki mógł oglądać w *Whitehall*. Król i arystokraci dostrzegali w dramatach środek umożliwiający kształtowanie społecznych postaw i opinii<sup>19</sup>. Jednakże aby teatry mogły poprzez treść przedstawień stać się instrumentem propagandy królewskiej, a nie opozycji, potrzebna była kontrola teatrów. Do tego właśnie służyło ustanowienie monopolu i cenzura. Zajmował się tym tzw. *Master of the Revels*. Urzędnik ten nadzorował teatry i wszelkie przedstawienia publiczne, takie jak występy linoskoczków: wydawał licencje, pobierał opłaty za wystawione przedstawienia i cenzurował sztuki. Urząd ten po 1660 roku pełnił Henry Herbert<sup>20</sup>. Warto zaznaczyć, że teatry nie stały się bezwolnym narzędziem władzy i dramaty odzwierciedlały, poza problemami związanymi z etyką, religią, także konfliktowe interesy różnych grup politycznych<sup>21</sup>.

Ustanowienie monopolu było także korzystne dla zarządców kompanii: Williama Davenanta i Thomasa Killigrew, gdyż ułatwiało im eliminację konkurencji, a tym samym zdobycie widzów<sup>22</sup>.

Ograniczanie wolności teatrów było rzeczą normalną także w innych krajach europejskich: w Cesarstwie, Francji, Hiszpanii czy Holandii. Aktorzy potrzebowali zezwolenia na założenie teatru czy choćby na swobodną podróż po kraju i wystawianie sztuk<sup>23</sup>. Kontrolowano także treść dramatów. Przykładowo w Amsterdamie przedstawiciele mieszczan

<sup>18</sup> W. Cavendish, *For Ceremony and Order*, w: *The Restoration*, ed. J. Thirsk, London 1976, s. 156. Wszystkie tłumaczenia z angielskiego, jeśli nie podano inaczej, są mojego autorstwa — A. G.

<sup>19</sup> M. Brayshay, *Waits, musicians, bearwards and players: the inter-urban road travel and performances of itinerant entertainers in sixteenth and seventeenth century England*, „Journal of Historical Geography”, vol. 31, issue 3, 2005, s. 450.

<sup>20</sup> *Calendar of State Papers, Domestic Series, Of the Reign of Charles II, 1661-1662*, London 1968, ed. M. A. Everett Green, s. 47; *ibidem*, 1663-1664, s. 83, 240. Szerzej na ten temat zob. *The Control and Censorship of Caroline Drama. The Records of Sir Henry Herbert*, ed. N. W. Bawcutt, Oxford 1996.

<sup>21</sup> Szerzej zob. M. R. Smuts, *Culture and Power in England, 1585-1685*, London 1999, s. 142; N. K. Maguire, *Regicide and Restoration: English Tragicomedy, 1660-1671*, Cambridge 1992.

<sup>22</sup> *The Control and Censorship of Caroline Drama*, s. 221.

<sup>23</sup> V. Dixon, *Teatr hiszpańskiego renesansu*, w: *Historia teatru*, s. 147; L. Łopatyńska, *Dramat i scena francuska XVI i XVII wieku*, Warszawa 1953, s. 103; R. Turskin, *The Oxford history of Western Music*, vol. 2, *The Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Oxford 2005, s. 88; *Theatre in Europe: A Documentary History*, vol. 3, *German and Dutch Theatre, 1600-1848*, ed. G. W. Brandt, Cambridge 1993, s. 22; por. *ibidem*, s. 384.

czytali sztuki przed wystawieniem, żeby mieć pewność, że „żaden legalny rząd ani państwo lub miasto, kościół, ani żadna konfesja, ani pojedyncza osoba” nie zostaną oczernione<sup>24</sup>.

Powracając do Londynu, należy stwierdzić, że ograniczanie liczby publiczności w żadnej mierze nie leżało także w interesie monopolistów ani aktorów, gdyż niska frekwencja oznaczała kłopoty finansowe<sup>25</sup>. Rezygnacja przez menadżerów, Davenanta i Killigrew, z odkrytych teatrów na rzecz mniejszych, ale zadaszonych była wynikiem nowych czasów i mody na teatry ze sztucznym oświetleniem i wspaniałą dekoracją. Nowe teatry oferowały większy komfort coraz bardziej wymagającej publiczności. Wprowadzenie siedzących miejsc na parterze, na wzór starożytnych teatrów, dla większej wygody widzów postulował m.in. dramatopisarz François D'Aubignac. W innych miastach: Paryżu, Dreźnie, Madrycie czy w Wiedniu, wymagania publiczności i nowe możliwości sceniczne także doprowadziły do zmian w teatrze<sup>26</sup>.

Wprowadzone zmiany nie były podyktowane chęcią odsunięcia mieszczan od teatrów. Co więcej, bogate dekoracje czy skomplikowane maszyny oddziaływały na ich wyobraźnię zapewne bardziej niż na emocje elit przyzwyczajonych do luksusowych wnętrz. Wydaje się także, że zwiększenie liczby miejsc w teatrach nie wpłynęłoby na wzrost frekwencji w tychże, gdyż rzadko były one wypełnione po brzegi<sup>27</sup>. Wyjątkami były premiery i sztuki, na które przybywał Karol II wraz z dworem. Wtedy miejsca zajmowano na kilka godzin przed przedstawieniem. Jednak tłumy w jednym teatrze oznaczały, że drugi z nich świecił pustkami. Pepys po jednej z wizyt w kompanii książęcej zapisał, „[...] teatr był bardzo pusty, z powodu nowej sztuki w drugim teatrze”. Innym razem, gdy *Salisbury Court* „było wypchane do granic możliwości”, w *The Theatre* Pepys zastał tak mało ludzi, że wyszedł<sup>28</sup>. Widzowie, którzy nie dostali się na premierę, mogli zobaczyć dramat w innym terminie, gdyż sztuki były grane tak długo, jak byli chętni, aby kupować na nie bilety. Co więcej, przedstawienia wielokrotnie powracały na afisz i każdy, kto miał ochotę, mógł je oglądać nawet kilkakrotnie, jak to robił Pepys i jego znajomi. Jak widać miejsc w teatrach było wystarczająco i przeważnie to monopolisci musieli zabiegać o publiczność, a nie widzowie o miejsca.

Przyopuszczenie, że wczesna godzina rozpoczynania sztuk była czynnikiem ograniczającym liczbę widzów niższych stanów, także nie wy-

<sup>24</sup> Cyt. za: D. Regin, *Traders, Artists, Burghers. A Cultural History of Amsterdam in the 17th century*, Amsterdam 1976, s. 113.

<sup>25</sup> S. Pepys, *The Diary of Samuel Pepys*, 2 X 1661, 4 X 1661, 12 II 1667; por. *The Revels History of Drama in English*, vol. 5, s. 22.

<sup>26</sup> *Theatre in Europe: A Documentary History*, vol. 5, *French Theatre in Neo-classical Era, 1550–1789*, ed. W. Howarth, Cambridge 1997, s. 248; A. Nicoll, *Dzieje dramatu*, s. 177; L. G. Clubb, *Teatr włoskiego renesansu*, w: *Historia teatru*, s. 137; V. Dixon, *Teatr hiszpańskiego renesansu*, w: *Historia teatru*, s. 164; L. Łopatyńska, *Dramat i scena francuska XVI i XVII wieku*, s. 26, 95; *Arts and Humanities Through the Eras. The Age of Baroque and Enlightenment 1600–1800*, ed. Ph. M. Soergel, London 2005, s. 412.

<sup>27</sup> S. Pepys, *The Diary of Samuel Pepys*, 2 X 1661, 4 X 1661, 12 II 1667; por. *The Revels History of Drama in English*, vol. 5, s. 22.

<sup>28</sup> S. Pepys, *The Diary of Samuel Pepys*, 23 III 1661, 31 I 1661, 2 III 1661, 5 X 1667.

daje mi się szczególnie zasadne. Choć zapewne pora ta była kłopotliwa dla kupców czy rzemieślników, którzy zwykle pracowali do wieczora<sup>29</sup>, to trzeba pamiętać, że jednak część z nich pojawiała się w teatrach. Na przełomie wieków XVI i XVII sztuki też rozpoczynały się o trzeciej po południu<sup>30</sup>, a pomimo to mieszczenie tłumnie uczęszczali do teatrów. Pozwalało to wykorzystywać światło dzienne, bez którego przedstawienia w teatrach odkrytych byłyby niemożliwe, a w teatrach posiadających dach pozwalało oszczędzać na świecach. W Londynie wczesna godzina dyktowana była także po części koniecznością: wieczorami trupy teatralne wystawiały przedstawienia w teatrze dworskim, co było poważnym źródłem dochodów i w „chudych” latach pozwalało im przetrwać.

W innych miastach przedstawienia rozpoczynały się o podobnej godzinie. Jak dowiadujemy się z afisza z Lejdy z 1660 roku, przedstawienie miało rozpocząć się w środę o drugiej po południu za zgodą władz miejskich<sup>31</sup>. Najwyraźniej ta godzina nie była przeszkodą dla chętnych kupców i licznych rzemieślników. We Francji w *Hôtel Bourgogne* sztuki rozpoczynały się o drugiej, a teatr otwarty był od pierwszej. Tak wczesna godzina nakazana była rozporządzeniem policyjnym, gdyż gwarantowała wczesne zakończenie sztuki. Władze miejskie obawiały się, że powracające z teatrów w nocy gromady ludzi mogłyby zagrażać bezpieczeństwu. Z czasem godzinę otwarcia teatrów przesuwano na coraz później. Co ciekawe, nawet gdy przedstawienia zaczynały się o czwartej albo i później, na plakatach, jak twierdzi Karl Mantzius, wciąż drukowano godzinę drugą, żeby nie łamać jawnie rozporządzenia<sup>32</sup>.

Czynnikiem, który mógł mieć wpływ na popularność teatru wśród londyńczyków była cena biletów. Jak dowiadujemy się z *Historia Histriónica* Jamesa Wrighta, choć miasto w czasach Szekspira „było być może mniej niż w połowie tak zaludnione jak teraz”, to było więcej widzów, bo „ceny były niskie”<sup>33</sup>. Faktycznie, na przełomie wieków XVI i XVII jednym z czynników, który wpływał na popularność teatru były tanie bilety. Wstęp do *The Globe* kosztował 1 pensa, był tym samym tańszy niż kwarta piwa. W czasach Restauracji najtańszy bilet, do najwyższej galerii, kosztował 12 pensów; służący czy robotnik budowlany musiał poświęcić na ten cel niemal całą swoją dniówkę<sup>34</sup>. Wzrost cen biletów spowodowany był przez wprowadzenie wspaniałych, ale kosztownych dekoracji. Do tego menadżerowie musieli pokrywać koszty sztucznego oświetlenia, które w krytych teatrach było nieodzowne. Przy szczególnie drogich sztukach zazwyczaj bilety były droższe niż zwykle. Na przykład bilety

<sup>29</sup> Przykładowo, na początku XVIII wieku sklepikarze, krawcy, rzemieślnicy pracowali do 20, H. W. Pedicord, *The Theatrical Public in the Time of Garrick*, s. 37.

<sup>30</sup> M. St. C. Byrne, *Życie codzienne w Anglii elżbietańskiej*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1971, s. 302.

<sup>31</sup> *Theatre in Europe: A Documentary History*, vol. 3, s. 370.

<sup>32</sup> K. Mantzius, *A History of Theatrical Art in ancient and Modern Times*, vol. 6, *Moliere and his Times. The Theatre in France in the 17<sup>th</sup> Century*, Gloucester 1970, s. 109.

<sup>33</sup> J. Wright, *Historia Histriónica: an Historical Account of the English Stage*, s. 5.

<sup>34</sup> Szerzej o dochodach w XVII-wiecznym Londynie zob. R. Porter, *English Society in the Eighteenth Century*, London 1996, s. 28, 235; G. Travelyan, *Illustrated English Social History*, vol. 2, London 1969, s. 123.

na premierę *Cutter of Coleman Street* Abrahama Cowleya kosztowały podwójną stawkę. Podobnie w 1685 roku — na nową operę Drydena wydano 400 funtów, więc postanowiono „podnieść opłaty, żeby im się zwróciły koszty”<sup>35</sup>.

Dość wysokie były też koszty transportu. Szczególnie uciążliwe mogły być dla mieszczan. Teatry znajdowały się w dzielnicy *West End*. Ta bogatsza część Londynu zdominowana była przez arystokrację i tych, którzy szukali dojść do dworu i parlamentu. Kupcy, rzemieślnicy zamieszkiwali i pracowali przeważnie na *East Endzie*, więc mieli do teatrów dalej. I choć niektórzy badacze twierdzą, że Colley Cibber przesadził, podkreślając, że to trudności komunikacyjne wpłynęły znacząco na zmniejszenie liczby widzów w teatrze, trzeba pamiętać, że kłopotliwe było wynajęcie powozu, a do tego uliczki były w fatalnym stanie i poruszanie się nimi było mało przyjemne<sup>36</sup>.

Dla ludzi pokroju Pepysa wydatki nie kończyły się na opłatach za bilet i transport. W dobrym tonie był też zakup pomarańczy w teatrze, a te kosztowały aż 6 pensów za sztukę<sup>37</sup>.

Pomimo wysokich kosztów wizyt w teatrze, trzeba pamiętać, że Pepys spotykał tu nie tylko arystokratów, dworzan czy bogatych mieszczan, ale także czeladników. Co więcej, zdarzało się, że ludzie z niższych warstw nie wybierali najtańszych biletów, a kupowali miejsca na parterze. Jak widać, choć ceny biletów były relatywnie droższe niż w czasach wcześniejszych i mogły stanowić przeszkodę dla uboższych, nie należy przeceniać ich wpływu na oddalenie się mieszczan od teatru.

Warto dodać, że Pepys narzekał na wysokie koszty wizyt w teatrze i starał się je w miarę możliwości minimalizować nawet wtedy, gdy w zasadzie nie powinny stanowić dla niego problemu, gdyż swój majątek szacował na blisko 1000 funtów. Na przykład, pewnego razu postanowił wrócić do domu pieszo „w celu zmniejszenia kosztów tego wyjścia jak tylko się da”<sup>38</sup>. Gdy zaś ceny biletów z powodu wspomianej premiery *Cutter of Coleman Street* były wyższe niż zwykle, zapisał: „żeby zaoszczędzić pieniądze moja żona i ja weszliśmy na górę na galerię i tam siedzieliśmy”<sup>39</sup>. Było to dość duże poświęcenie, gdyż zajmowane miejsce świadczyło o pozycji społecznej i pamiętnikarz narażał się tym samym, że zostanie źle oceniony.

Wpływ na liczbę widzów w teatrze miał zapewne kilkunastoletni zakaz dotyczący tej rozrywki w czasach *Commonwealth*. Londyńczycy po prostu odzwyczaili się od teatru. Zakaz ten był wielokrotnie łamany<sup>40</sup>, jednak wszystkie przedstawienia musiały być trzymane w sekrecie, więc

<sup>35</sup> *The Manuscripts of his Grace the Duke of Rutland Preserved at His Castle*, w: *Historical Manuscripts Commission*, 12<sup>th</sup> Report, Appendix, part V, London 1889, s. 84.

<sup>36</sup> A. Bottica, *Audience, Playhouse and Play in Restoration Theatre*, s. 20 i nn.; C. Wall, *The Literacy and Cultural Spaces of Restoration London*, Cambridge 1998, s. 151.

<sup>37</sup> S. Pepys, *The Diary of Samuel Pepys*, 26 III 1668, 14 IV 1668, 17 IV 1668.

<sup>38</sup> *Ibidem*, 8 III 1664.

<sup>39</sup> *Ibidem*, 16 XII 1661.

<sup>40</sup> Świadczy o tym wielokrotne ponawianie go w latach 1646–47, jak i księga rachunkowa Daniela Fleminga, w której znajdujemy wydatki na sztuki podczas wizyt w Londynie w latach pięćdziesiątych, *The Flemings in Oxford being Documents Selected from the Rydal*

dostęp do nich miało niewielkie grono osób. Dramaty wystawiano zwykle w miejscach oddalonych kilka mil od miasta. Okazjonalnie przedstawienia organizowano też w prywatnych domach arystokracji<sup>41</sup>.

Mieszczanie zaś mieli jedynie możliwość oglądania wystawianych na ulicach fragmentów dramatów Shakespeare'a albo tzw. *drolls*, czyli krótkich skeczy<sup>42</sup>. Nad teatr zaczęli przedkładać inne rozrywki. Czas wolny spędzali w tawernach lub oglądając linoskoczków, walki kogutów czy niedźwiedzi. John Dryden w *Marriage à la mode* (1672) wyśmiewa mieszczan z tego powodu: „Nasi miejscy przyjaciele jak dotąd prawie nie przychodzą / oni mogą zabawić się bliżej domu / i zobaczyć wesołe wrzaski i rozpustne sceny gdzie indziej / i dlatego przypuszczamy, że rzadko przychodzą posłuchać [sztuk — A. G.]”<sup>43</sup>.

Mieszczanie, korzystając z rozrywek w pobliżu domów, oszczędzali czas i pieniądze. Ważniejszą przyczyną wydaje się jednak to, iż pokazy linoskoczków, walki z udziałem zwierząt po prostu bardziej odpowiadały gustom mieszkańców Londynu i to nie tylko biedoty zamieszkującej *East End*. Chociaż walki kogutów uznawano „za zbyt dziecinne i nieodpowiednie dla szlachty”<sup>44</sup>, ludzie należący do elit także chętnie na nie uczęszczali. Gdy pewnego dnia Pepys poszedł z ciekawości je obejrzeć, zapisał: „[...] ale o Panie! Zobaczyłem tę dziwną mieszaninę ludzi, od członków parlamentu (wymieńmy Wildesa, który był zastępcą komendanta *Tower* [...]) do najbiedniejszych kupców, piekarzy, piwowarów, rzeźników, woźniców i kogóż jeszcze; i wszyscy ci faceci jeden przez drugiego zlorzeczyli, kleli i obstawiali. Wkrótce miałem tego dość, pierwszy i ostatni raz”<sup>45</sup>.

Mieszczanie mieli też odwrócić się od teatru, gdyż, jak utrzymuje część badaczy, teatr Restauracji, w przeciwieństwie do teatru Szekspirowskiego, nie był już ich teatrem<sup>46</sup>. Dostosowanie teatru do gustów króla i innych arystokratów, które ukształtowały się w dużej mierze na emigracji, sprawiło, że stał się on bardziej wyrafinowany i możliwe, że tym samym obcy dla mieszczan. Sztuki Shakespeare'a, uwielbiane w czasach elżbietańskich, niekiedy budziły odrazę wykwintnego towarzystwa czasów Restauracji. We Francji także treść i jakość sztuk zmieniła się, gdy arystokraci zaczęli chodzić do teatrów. Rozmiłowani w rzeczach wytwornych i sztucznych, nowi patroni szybko przekonali dramaturgów, żeby zaczęli pisać wyszukane tragedie odpowiednie dla nich<sup>47</sup>. Badacz

*Papers in Illustration of Lives and Ways of Oxford Men. 1650–1700*, vol. 1, 1650–1680, ed. J. R. Magrath, Oxford 1904, s. 44, 84 i n.

<sup>41</sup> Część arystokratów i dworzan miała także okazję bywać w teatrach podczas emigracji, por. M. F. Bellinger, *A short history of the theatre*, New York 1927, s. 249; A. Nicoll, *A History of English drama, 1660–1900*, vol. 1, *Restoration Drama*, Cambridge 1952, s. 97.

<sup>42</sup> *Popular Culture in Seventeenth Century England*, s. 40.

<sup>43</sup> J. Dryden, *The Prologues and Epilogues of John Dryden: A Critical Edition*, ed. W. Bradford Gardner, Oxford 1951, s. 43.

<sup>44</sup> E. Chamberlain, *Angliae Notitia or the Present State of England with Divers Remarks upon the Ancient State thereof*, London 1702, s. 323.

<sup>45</sup> S. Pepys, *The Diary of Samuel Pepys*, 21 XII 1663.

<sup>46</sup> J. W. Krutch, *Comedy and Conscience after the Restoration*, New York 1924, s. 37 i nn.; B. Dobree, *Restoration Tragedy 1660–1720*, Oxford 1959, s. 18.

<sup>47</sup> M. Barras, *The Stage Controversy in France from Corneille to Rousseau*, New York 1933, s. 48.



tego teatru, Claude Schumacher, uważa, że przez wyrafinowanie treści sztuk, np. w twórczość Racine'a, teatr przestał być popularny, gdyż tylko elity były zainteresowane takimi sztukami. Były one na tyle trudne, że nawet intelektualści, którzy podziwiali ich przesłanie moralne, gdy szli do teatru z rodziną wybierali włoski teatr, gdzie bawili się ruchliwością i delikatną rozwiązłością sztuk<sup>48</sup>.

Oczywiście, zdarzały się wyjątki od tej reguły. Pomimo panującego w literaturze poglądu, że średnia warstwa ani nie chodziła do teatrów, ani nie była bohaterem dramatów, chyba że w charakterze pośmiewiska<sup>49</sup>, trzeba przypomnieć, że mieszczanie też byli zauważani przez dramaturgów. Menadżerowie musieli szukać klientów wśród warstw niższych szczególnie w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, gdyż zmalała wtedy liczba widzów. Istotną przyczyną było zdziesiątkowanie ludności Londynu w trakcie wielkiej plagi. Metropolia opustoszała także z powodu udziału Anglii w wojnach z Holandią, na co zwracał uwagę m.in. prolog *Marriage à la mode*<sup>50</sup>. Zarządcy teatrów podejmowali próby przyciągnięcia publiczności mieszczańskiej przez dostosowywanie repertuaru do jej gustów. Pepys po obejrzeniu *Tu Quoque* Williama Davenanta zapisał: „Sądzę, że sztuka jest bardzo głupia i inni, którzy siedzieli obok mnie, Mr. Povy i Mr. Progers, byli nią znużeni, ale będzie podobała się mieszczanom”<sup>51</sup>. Starania te nie przyniosły jednak rewelacyjnych skutków i duża część mieszczan trzymała się z dala od teatrów<sup>52</sup>.

W literaturze panuje pogląd, że niechęć do teatru po 1660 roku w pewnych kręgach mogła być szczególnie silna, gdyż teatr Restauracji słynął z dużej dozy erotyki<sup>53</sup>.

Wiele napisano o rozwiązłości ukazywanej w sztukach. Jak podkreślała część badaczy, dramat Restauracji wzorował się na sposobie życia arystokracji i dworzan Karola II, a dwór ten słynął z rozwiązłości i hulaszczego trybu życia. Życie dla przyjemności było z jednej strony reakcją na ograniczenia związane z wcześniejszą władzą purytan, z drugiej zaś wzorowane było na życiu dworu francuskiego, gdzie monarcha wraz z najbliższym otoczeniem przebywał na emigracji<sup>54</sup>.

Według Jeremiego Colliera i Gilberta Burneta teatr stał się niemoralny przede wszystkim za sprawą dramaturgów. Duża część z nich, m.in. Sir Robert Howard, Sir Charles Sedley czy Roger Boyle, 1st Earl of Orrery, należała do elity, nie krytykowała więc akceptowanych wśród wyższych

<sup>48</sup> C. Schumacher, *Would You Splash Out on a Ticket to Moliere's Palais Royal?*, s. 249; V. Scott, *The Commedia dell'Arte in Paris 1644–1697*, Virginia 1990, s. 98.

<sup>49</sup> J. W. Krutch, *Comedy and Conscience after the Restoration*, s. 37 i nn.

<sup>50</sup> J. Dryden, *The Prologues and Epilogues of John Dryden: A Critical Edition*, ed. W. B. Gardner, Oxford 1951, s. 43.

<sup>51</sup> S. Pepys, *The Diary of Samuel Pepys*, 12 IX 1667; por. *The Revels History of Drama in English*, vol. 5, s. 18.

<sup>52</sup> S. Pepys, *The Diary of Samuel Pepys*, 12 II 1667.

<sup>53</sup> G. Clarke, *The Later Stuarts*, s. 355; G. H. Nettleton, *English Drama of the Restoration and Eighteenth Century (1642–1780)*, New York 1968, s. 4.

<sup>54</sup> J. W. Krutch, *Comedy and Conscience after the Restoration*, s. 24; A. Nicoll, *A History of English Drama*, s. 20, 76.

warstw pijaństwa, hazardu czy zdrad<sup>55</sup>. Dramaty Restauracji zakładały, że zarówno dla mężczyzn, jak i dla kobiet związki pozamałżeńskie były na porządku dziennym<sup>56</sup>. Esencją życia i wychowania głównego bohatera była znajomość francuskiego i uwodzenie żon sąsiadów. Galant musiał też obowiązkowo nosić perukę, bo w przeciwnym razie mógł być wzięty za cudaka, mieszczaucha albo nawet purytanina. Jak twierdzą starsze opracowania, przyzwoitość i honor były całkowicie obce postaciom scenicznym, tak jak i elitom, na których postaci te były wzorowane<sup>57</sup>.

Negatywny wpływ na opinie o teatrze miała też zła reputacja aktorów i aktorek. Ich moralność, pijaństwo, hulaszczy tryb życia budził protesty części społeczeństwa. Szczególną niechęcią napawało to, iż aktorki były częstokroć kochankami możnych protektorów, a nawet samego króla<sup>58</sup>.

Z drugiej strony podkreślano, że nie wszyscy przyłączyli się do zabawy czasów Restauracji: ludzie należący do średniej i niższej warstwy dalecy byli od zepsucia, wciąż byli przepelnieni bogobojnością i surowością. Treść sztuk ukazująca życie dworzan czy dżentelmenów pełne intryg i zdrad była obca dla mieszczan i dlatego nie chodzili oni do teatrów. „Ludzie ważni i rozsądni są znani z tego, że rzadko są tam widziani, a ludzie mądry i ludzie interesu są zawsze nieobecni”<sup>59</sup>.

Teoretycznie dramaty nie powinny zawierać żadnej „niemoralności i zepsucia”, gdyż mieli o to zadbać sami menadżerowie; przywilej utworzenia kompani teatralnych otrzymali pod warunkiem, że „nigdy nie dopuszczą do zagrania lub przedstawienia sztuki, interludium ani opery zawierającej elementy profanacji czy nieprzyzwoitości”<sup>60</sup>. Do tego, jak już zostało powiedziane, sztuki były cenzurowane przez *Master of the Revels*. Czytał on wszystkie sztuki przed wystawieniem i usuwał fragmenty, które uważał za nieprzyzwoite. Szczególnie jednak zwracał uwagę na fragmenty mogące zagrazić majestatowi królewskiemu. W praktyce jego władza była znacznie mniejsza niż przed rewolucją i zdarzało się, że treść ta była zmieniana podczas przedstawienia<sup>61</sup>.

Rozwiązłość sztuk była poważnym problemem dla moralistów. Jak twierdził Jeremy Collier, angielskie sztuki zawierały całe możliwe zło. Obrażały Kościół i kler, pokazując fałszywy obraz księży jako ludzi

<sup>55</sup> J. Collier, *Short View of the Profanes and Immortality of the English Stage*, London 1698, s. 4; *Plays and Players*, ed. P. Hartnoll, Oxford–New York 1984, s. 9; G. Burnet, *An Abridgement of Bishop Burnet's History of his own Times*, ed. T. Stackhouse, London 1910, s. 102 i n.; por. P. Ackroyd, *London. The Biography*, London 2000, s. 172; R. D. Hume, *The Development of English Drama in the Late Seventeenth Century*, s. 27; A. Nicoll, *A History of English Drama*, s. 89; *The Restoration*, ed. J. Thirsk, s. 188; S. Shepherd, P. Womack, *English Drama: A Cultural History*, s. 122, 140; J. W. Krutch, *Comedy and Conscience after the Restoration*, s. 45.

<sup>56</sup> J. Loftis, *The Limits of Historical Veracity in Neoclassical Drama*, w: *England in the Restoration and Early Eighteenth Century, Essays on Culture and Society*, ed. H. T. Swedenberg, Berkeley–Los Angeles–London 1972, s. 31.

<sup>57</sup> J. W. Krutch, *Comedy and Conscience after the Restoration*, s. 32.

<sup>58</sup> J. Evelyn, *The Diary of John Evelyn*, ed. G. de la Bodoyere, Woodbridge 2004, s. 158; por. J. H. Wilson, *All the King's Ladies. Actress of the Restoration*, Chicago 1958.

<sup>59</sup> *Plays and Players*, s. 9.

<sup>60</sup> Cyt. za: P. Thomson, *Angielski teatr okresu Renesansu i Restauracji*, s. 205.

<sup>61</sup> *The Control and Censorship of Caroline Drama*, s. 101 i n.

goniących za przyjemnościami. Często wzywały imię Pana Boga. Były obsceniczne, gwałciły moralność, propagowały występki zamiast cnoty i model bohatera, który był „dziwkazem, wulgarną świnią i ateistą”<sup>62</sup>. Jedynym celem dramaturgów było to, żeby zabawić publiczność bez żadnej próby wywarcia pozytywnego wpływu na widzów. Według Colliera sztuki Restauracji stały się silną pokusą i źródłem demoralizacji. Przykładowo, sprawiły, że „przeklinanie w obecności kobiet jest postrzegane jako przejaw dobrego wychowania”<sup>63</sup>. Collier nie był jedynym krytykiem teatru. Pisarz Beat-Louis de Muralt, który podróżował w latach 1694–95 do Anglii, także twierdził, że teatr był zagrożeniem dla moralności ludzi. Sztuki, bezużyteczne z edukacyjnego punktu widzenia, miały być szczególnie niebezpieczne dla młodych<sup>64</sup>.

Wśród krytyków teatru był także m.in. John Evelyn. Sam rzadko oglądał sztuki i uważał, że czas spędzony w teatrze jest „marnotrawstwem”. Nawet gdy przedstawienie podobało się mu, twierdził, że nie może „zaakceptować takiego spędzania czasu”. Podobały mu się dramaty sprzed Restauracji, a współczesne komedie oceniał jako sprośne, ordynarne, pełne seksu, głupie i bluźniercze. Do tego „nadużywały ateistycznej wolności i były złej jakości”<sup>65</sup>. W liście do wicehrabiego Corbery postulował, żeby sztuki znacznie bardziej cenzurować i ograniczać ich liczbę. Narzekał także na wolność teatralną w Londynie: w Paryżu, w Rzymie istniały poważne ograniczenia co do wystawiania sztuk, a tu „damy i galanci przechodzą przesiąknięci sztuką sobotniej nocy do swych niedzielnych modlitw”<sup>66</sup>.

Teatry budziły moralne wątpliwości także w Izbie Gmin. 29 listopada 1666 roku, czyli już sześć lat od czasu powrotu teatrów do Londynu, obradowała ona nad tym, czy w ogóle „sztuki mogą być tolerowane i grane w powszechnych teatrach i czy członkowie parlamentu mogą zyskać pozwolenie, żeby chodzić na sztuki teatralne”. Kwestia ta została nierozstrzygnięta<sup>67</sup>.

Dyskusja na temat moralności panującej w teatrach ma długą historię. Już w XVI wieku zabiegano o likwidację teatru, a niechęć do niego uzasadniano w wieloraki sposób. Sztuki krytykowano za to, że portretowały życie erotyczne. Obawiano się tego, że teatry mogą stać się źródłem epidemii podczas zarazy i dlatego też zamykano je w czasach zagrożenia<sup>68</sup>. Poza tym odciagały ludzi od pracy. Kościół postrzegał teatr jako

<sup>62</sup> J. Collier, *Short View of the Profanes and Immortality of the English Stage*, s. 91.

<sup>63</sup> *Ibidem*, s. 39; por. J. Almagor, *The Introduction of the English Theatre on the Continent in the First Half of the 18<sup>th</sup> Century*, „Lias”, vol. 18, nr 2, 1991, s. 269 i n.; J. Brewer, „The most polite age and the most vicious”. *Attitudes towards culture as a commodity 1660–1800*, w: *The Consumption of Culture 1600–1800. Image, Object, Text*, ed. A. Birmingham, J. Brewer, London 1997, s. 349.

<sup>64</sup> J. Almagor, *The Introduction of the English Theatre on the Continent in the First Half of the 18<sup>th</sup> Century*, s. 283 i n.

<sup>65</sup> J. Evelyn, *The Diary of John Evelyn*, s. 430, 158, 127, 137, 188, 435, 458, 522, 565.

<sup>66</sup> Cyt. za: J. W. Krutch, *Comedy and Conscience after the Restoration*, s. 93.

<sup>67</sup> J. Milward, *The Diary of John Milward, September 17<sup>th</sup> to May 8<sup>th</sup> 1668*, ed. C. Robbins, Cambridge 1938, s. 49.

<sup>68</sup> H. Diehl, *Staging Reform. Reforming The stage, Protestantism and Popular Theatre in Early Modern England*, London 1997, s. 76; A. Nicoll, *English Drama*, London 1968, s. 77.

rywala i dlatego go zwalczał. Obawiano się, że aktor na scenie może skuteczniej przyciągać ludzi niż ksiądz przy ołtarzu. Aby temu zapobiec przedstawienia nie odbywały się w niedziele. W czasach Shakespeare'a, decyzją rady królewskiej, teatry były zamykane także na czas postu: od środy popielcowej do Wielkanocy<sup>69</sup>. W dobie Restauracji było podobnie, choć zakaz nie był aż tak restrykcyjny. Gdy 3 marca 1664 roku Pepys wraz z żoną wziął powóz, żeby pojechać do któregoś z teatrów, dowiedział się, że „żadnej sztuki nie grają w tym tygodniu, który jest pierwszym tygodniem postu”. Jednak już kilka dni później, w poniedziałek 7 marca, pamiętnikarz obejrzał *The Unfortunate Lovers* Davenanta w kompanii księżęcej<sup>70</sup>. Jak dowiadujemy się z innego źródła, w poście nie wystawiano żadnych sztuk na dworze, a w teatrach publicznych ich liczbę zredukowano o połowę, do trzech razy na tydzień<sup>71</sup>.

Szczególną niechęcią do teatru pałali purytanie. Teatry były silnie związane ze zniechęconym dworem. Do tego teatr postrzegany był jako siedziba diabła, kusił i otumaniał. Radykałowie, jak William Rankins, wysuwali nawet taki argument, że sztuki są złe, bo są dziełem człowieka, a „wszystko pochodzące ze słabej natury człowieka jest nieczyste, splugawione, zbezczeszczone, dlatego więc sztuki są nieczyste, splugawione i zbezczeszczone”, a wszyscy ci, którzy biorą udział w przedstawieniach są „zaprzysiężonymi wrogami Chrystusa”<sup>72</sup>.

Ataki moralistów na teatr miały miejsce także w innych krajach. Teatry publiczne były szczególnie ostro zwalczane tam, gdzie kościoły prowadziły własne teatry. We Francji duchowni wymusili nakaz opuszczenia przez aktorów *Hôtel de Guenegaud*, argumentując, że z powodu bliskiego sąsiedztwa teatru może ucierpieć *Collegium Regium Galliarum*. Torpedowali także plany wybudowania nowej sceny. Podobnie jak purytanie upatrywali w teatrze szczególne zagrożenie, gdyż silnie oddziaływał na ludzi poprzez treść sztuk. Aktorki na scenie w nieskromnych kostiumach wodziły na pokuszenie, a aktorzy tak jak księża byli nauczycielami, ale uczyli w przeciwieństwie do duchownych złego zamiast dobrego. Ich celem, według moralistów, było wzbudzenie szkodliwych pasji, emocji w ludziach<sup>73</sup>. Oczywiście, nie wszyscy duchowni zwalczali teatr. Kardynał Armand de Richelieu był patronem aktorów, otworzył *Grand Théâtre* w *Palais Royal* i regularnie uczestniczył w przedstawieniach dworskich.

<sup>69</sup> L. Barroll, *Politics, Plague, and Shakespeare's Theater*, New York 1995, s. 211.

<sup>70</sup> S. Pepys, *The Diary of Samuel Pepys*, 3 III 1664, 7 III 1664.

<sup>71</sup> *Letters of Mr. Edward Gower to Sir Richard Leveson*, w: *Fifth Report of the Royal Commission on Historical Manuscripts*, vol. 1, London 1876, s. 202; por. *The Manuscripts of his Grace the Duke of Rutland Preserved at His Castle*, s. 104, z listu Pepyregine Barti: „W sobotę dwór idzie na kolejną sztukę, żeby pożegnać się z tymi próżnymi rozrywkami aż do zakończenia postu”.

<sup>72</sup> Cyt. za: H. Diehl, *Staging reform*, s. 70; por. M. St. C. Byrne, *Życie codzienne w Anglii elżbietańskiej*, s. 275; *Voices of the English Reformation. A Sourcebook*, ed. J. N. King, Philadelphia 2004, s. 226.

<sup>73</sup> H. Phillips, *Church and Culture in the Seventeenth-century France*, Cambridge 1997, s. 61, 166. Szerzej na temat poglądów ludzi kościoła na teatr i aktorów zob. M. Barras, *The Stage controversy in France from Corneille to Rousseau*, New York 1933.

W Hiszpanii także moralisci nawoływali do zaprzestania przedstawień i nawet udało im się nakłonić władze do czasowego zamknięcia teatrów<sup>74</sup>. We Włoszech podobnie: z jednej strony byli chętni, żeby oglądać sztuki, a z drugiej władze miast prowadziły kampanie antyteatralne, twierdząc, że teatr jest niemoralny. Dochodziło nawet do konfiskaty kostiumów czy rekwizytów w komorach celnych<sup>75</sup>. W Rzymie, jak donosił Pepysowi siostrzeniec, John Jackson, teatr też był moralnie podejrzany, gdyż przed zbliżającym się Milenium, podczas całego „Świętego Roku” 1699, opery i komedie były całkowicie zakazane, oczywiście „ku wielkiej rozpaczce młodych dżentelmenów, którzy są zniecierpliwieni tak nudną rozrywką jaką jest studiowanie starożytności, śpieszą jak tylko mogą na karnawały w Neapolu albo w Wenecji”<sup>76</sup>.

Oczywiście, obrońcy odpowiadali na wszelkie zarzuty, twierdząc, że „teatr jest ćwiczeniem zarówno dla dzieci w wieku szkolnym, jak i dla dorosłych, uczy języków, elokwencji, mądrości, dyscypliny, moralności i dobrych manier”<sup>77</sup>. Angielski satyryk Gosson Stephen także zwracał uwagę na funkcje dydaktyczne sztuk, które czynią „prostaków bardziej pojętymi i przekazują wiedzę o wielu nieznanym historiach”, uczą „poddanych posłuszeństwa wobec królów” i moralności. Ponad to wpływają pozytywnie na język angielski, który wcześniej „był szorstki”, a teraz „staje się całkiem wyrafinowany”. Zauważył też, że „wystawianie sztuk jest ozdobą miasta, o czym cudzoziemcy donoszą w raportach dotyczących tego miejsca [Londynu — A. G.], oglądając [przedstawienia — A. G.] z wielkim podziwem”<sup>78</sup>.

Zażarta dyskusja wokół teatrów trwała przez cały XVIII wiek. Moralisci wciąż podkreślali, że teatr niesie swobodę obyczajów i jest stratą czasu i pieniędzy<sup>79</sup>. Obrońcy naciskali na edukacyjną i moralną naukę zawartą w niektórych sztukach. Pomimo tych wątpliwości teatry, obok balów i zebrań, stały się niezbędnym składnikiem XVIII-wiecznej kultury miejskiej i do 1770 roku powstało ok. 26 teatrów poza Londynem<sup>80</sup>.

Wracając do teatrów doby Restauracji, trzeba zauważyć, że w związku z przekonaniem o niskiej moralności panującej w teatrach pojawiały się pewne zastrzeżenia dotyczące uczestnictwa kobiet w życiu teatralnym. Moralisci obawiali się o wpływ teatru na żeńską część widowni. Według Colliera, sprośne sceny i rozbudzenie seksualne bohaterki mogły dawać złe wzorce i negatywnie wpływać na kobiety, które to oglądały. Wolność seksualna bohaterów mogła sprawić, że widzowie będą się z nimi identyfikować i w rezultacie także zaczną prowadzić rozwiązłe życie. Jeżeli kobiety zaczną się zachowywać jak bohaterki sztuk, będzie to katastrofa

<sup>74</sup> V. Dixon, *Teatr hiszpańskiego renesansu*, s. 145.

<sup>75</sup> L. G. Clubb, *Teatr włoskiego renesansu*, s. 131 i nn.

<sup>76</sup> S. Pepys, *Private Correspondence and Miscellaneous Papers of Samuel Pepys*, t. 1, ed. J. R. Tanner, London 1926, s. 264.

<sup>77</sup> *Theatre in Europe: A Documentary History*, vol. 3, s. 400 i n.

<sup>78</sup> S. Gosson, *The School of Abuse Containing a Pleasant Inveective against Poets, Pipers, Players, Jesters etc. (1579)*, London 1841, s. 52 i nn.

<sup>79</sup> J. A. Barish, *The Antitheatrical Prejudice*, London 1981, s. 237 i nn.

<sup>80</sup> R. Sweet, *The English Town 1680-1840. Government, Society, Culture*, London 1999, s. 236 i nn.

dla porządku społecznego; spowoduje „biedę, zaburzenia i dyshonor rodzin i rozpustę w królestwach”<sup>81</sup>. Dlatego też uważano, że damom, szczególnie młodym, nie wypadało chodzić do teatrów. John Evelyn był dumny, że jego córka Maria przestała oglądać sztuki: „odkąd scena stała się rozpustna i zasłynęła z licznych skandali, Maria wyrażała swą obawę, że czas spędzony w teatrze jest niepomiaralnie stracony”. Uczęszczanie do teatrów uważa za tak samo negatywne i plamiące honor młodej damy jak gra w karty<sup>82</sup>. Niejaki pan Edwards, który miał córkę na wydaniu, także w poczet jej zalet zaliczał to, że „nigdy nie była wychowywana na sztukach [...], ale jest skromną, rozsądną i pobożną młodą kobietą”<sup>83</sup>.

Podobne zdanie na temat teatrów miał James Wright. Jak dowiadujemy się z jego *Historia Histrionica*, przed Rewolucją „bardzo dobrzy ludzie uważali sztuki za niewinną rozrywkę, na której można spędzić beczynną godzinę lub dwie, a same sztuki w dużej części za bardzo kształtujące i moralne. Tymczasem ostatnio teatry stały się tak bardzo dotknięte plagą prostytucji [...], klótni i nadużyć, że bardziej cywilizowana część miasta źle się czuje w tej kompanii i unikają teatru, tak jak unikaliby domu publicznego”<sup>84</sup>.

Obecność prostytutek wśród publiczności była często wykorzystywanym argumentem w rękach przeciwników teatrów. Utrzymywano, że stanowiły one wręcz główną część widowni<sup>85</sup>. Niektórzy nawet wysuwali tezy, że wszystkie kobiety uczęszczające do teatrów muszą być prostytutkami, gdyż szanujące się osoby nie oglądałyby tak bezwstydných scen<sup>86</sup>. Jeszcze w XVIII wieku niejaki Samuel Richardson podkreślał, że teatry narażają młodzieńców na towarzystwo sprośnych kobiet<sup>87</sup>. Wydaje się jednak, że w teatrach było znacznie mniej cór Koryntu niż wynikałoby ze źródeł. Ich obecność budziła silne emocje, dlatego mamy o nich więcej informacji. David Roberts podaje także w wątpliwość ekonomiczne korzyści prostytutek wynikające z pobytu w teatrze: ich potencjalny zysk pomniejszony był o cenę drogiego biletu<sup>88</sup>.

Czy te obiekcje wobec teatrów sprawiły, że szanujące się kobiety rzeczywiście nie uczestniczyły w życiu teatralnym Londynu? Wręcz przeciwnie, wydaje się, że obecność dam w teatrach nie plamiła ich dobrego

<sup>81</sup> J. I. Marsden, *Female Spectatorship, Jeremy Collier and the Antitheatrical Debate*, „English Literary History”, vol. 65, 1998, s. 878 i nn.

<sup>82</sup> J. Evelyn, *The diary of John Evelyn*, s. 279.

<sup>83</sup> *Memoirs of the Verney Family during the Seventeenth Century*, vol. 2, ed. M. M. Verney, New York 1907, s. 271.

<sup>84</sup> J. Wright, *Historia Histrionica: an Historical Account of the English Stage*, s. 5.

<sup>85</sup> R. W. Bevis, *English Drama: Restoration and Eighteenth century (1660–1789)*, s. 32; Ch. Hibbert, *The English: A Social History 1066–1945*, s. 409 i n.; M. Rubik, *Early Modern Women Dramatists 1550–1800*, London 1998, s. 19; K. E. Maus, „Playhouse Flesh and Blood”. *Sexual Ideology and the Restoration Actress*, „English Literary History”, vol. 46, 1979, s. 608.

<sup>86</sup> J. I. Marsden, *Female Spectatorship, Jeremy Collier and the Antitheatrical Debate*, s. 888.

<sup>87</sup> J. A. Barish, *The Antitheatrical Prejudice*, s. 237 i nn.

<sup>88</sup> D. Roberts, *The Ladies. Female Patronage of Restoration Drama 1660–1700*, Oxford 1989, s. 92.

imienia<sup>89</sup>. Nie była też niczym nowym w dobie Restauracji. W czasach elżbietańskich także chodzono do teatru całymi rodzinami, a kobiety często młode i niezamężne stanowiły, co prawda, nie dominującą, ale całkiem poważną część widowni. Wśród publiczności były także szacowne damy, które najczęściej bywały w teatrach prywatnych<sup>90</sup>. Nie powinno to dziwić, gdyż sama Elżbieta uczestniczyła w przedstawieniach, czym dodawała splendoru sztukom, a także usprawiedliwiała obecność kobiet w teatrach.

Analizując źródła, trzeba pamiętać, że same kobiety w okresie wczesnonowożytnym pozostawiły niewiele źródeł, a uwaga męskich autorów najczęściej skupiona była na czym innym. O kobietach wspomina się, gdy wyróżniały się pozycją społeczną albo przykuwały uwagę swoją urodą. Na obecność dam w teatrach zwracali uwagę cudzoziemcy. Lorenzo Magalotti po wizycie w londyńskim *The Theatre Royal* w 1669 roku zapisał: „Damy i panowie, zgodnie z wolnością panującą w tym kraju, siedzą równoprawnie obok siebie”<sup>91</sup>. Obecność dam w teatrze potwierdzają też prologi i epilogi, które adresowane były często właśnie do nich: „Panie, nasz autor ma tyle szacunku do waszej pięknej płci, że obawia się popełnić jakiegoś karygodnego błędu”<sup>92</sup>. Czytając Dzienniki wielbiciela kobiet Pepysa, można dojść do wniosku, że kobiety: arystokratki, mieszcżki, jak i służące, niemal masowo chodziły do teatrów. Najwyżej postawione z nich to królowa — Katarzyna Bragança, księżna Yorku — Anna Hyde, wdowa po „zimowym królu” Czech Fryderyku — Elżbieta Stuart, czy też żona Edwarda Montague, admirała i hrabiego Sandwich — Jemima Montague<sup>93</sup>.

Według Richarda Grahama, autora *Angliae Speculum Morale*, wizyta w teatrze była wręcz swoistym gwoździem programu podczas wizyty młodej damy z ojcem lub wujem w mieście<sup>94</sup>. Potwierdzają to choćby źródła dotyczące rodziny Verney<sup>95</sup>. Warto dodać, że nawet niezbyt przychylnemu teatrom Evelynowi zdarzyło się „bawić damy dworu na komedii”. Nawet jego córka, wychwalana gdzie indziej za unikanie teatru, czasami oglądała przedstawienia<sup>96</sup>. O zainteresowaniu kobiet teatrem świadczy

<sup>89</sup> Szerzej o uczestnictwie kobiet w życiu teatralnym zob. *ibidem*.

<sup>90</sup> A. Harbage, *Shakespeare's Audience*, s. 78; A. H. Nelson, *Women in the Audience of Cambridge Plays*, „Shakespeare Quarterly”, vol. 41, no. 3, 1990, s. 333–336; W. A. Armstrong, *The Audience of the Elizabethan Private Theatres*, „Review of English Studies”, New Series, vol. 10, no. 39, 1959, s. 237; L. L. Peck, *The Caroline Audience: Evidence from Hatfield House*, „Shakespeare Quarterly”, vol. 51, no. 4, 2000, s. 474–477.

<sup>91</sup> Cyt. za: R. Leacroft, *The Development of the English Playhouse*, s. 82. Por. R. D. Hume, *The Development of English Drama in the Late Seventeenth Century*, s. 25; por. S. Sorbiere, *A Journey to England*, London 1709, s. 69.

<sup>92</sup> *The Prologues and epilogues of the Restoration 1660–1700*, s. 56; por. *ibidem*, s. 130, 181, 200, 261, 279.

<sup>93</sup> S. Pepys, *The Diary of Samuel Pepys*, 4 VII 1661, 7 IX 1661, 10 XI 1662, 1 XII 1662, 20 IV 1661, 5 I 1663, 22 XII 1663, 8 XII 1662, 17 VIII 1661, 4 XII 1660, 29 I 1661, 2 V 1664, 8 I 1661, 22 VII 1667, 6 II 1668.

<sup>94</sup> R. Graham, *Angliae Speculum Morale. The Moral State of England with Several Aspects it Beareth to Virtue and Vice*, London 1670, s. 27.

<sup>95</sup> *Memoirs of the Verney Family during the Seventeenth Century*, vol. 2, s. 183.

<sup>96</sup> J. Evelyn, *The Diary of John Evelyn*, s. 194, 279.

także korespondencja. I tak Lady Mary Bertie, będąc w Londynie, donosi kuzynce Katherine Noel o nowych sztukach, na których oczywiście pojawia się wraz z innymi damami. „Mój brat wynajął łożę i wziął [...] nas wszystkie, a we wtorek idziemy zobaczyć drugą część [*The Conquest of Granada* — A. G.], która będzie wtedy po raz pierwszy grana”. O sztukach wspominają też Lady Chaworth, Ann Howe czy Lady Margaret Russell<sup>97</sup>.

Pepys także nie miał nic przeciwko obecności żony w teatrze. Zdarzało się nawet, że chodziła bez niego. „Moja żona idzie dzisiaj na obiad z panią Pierce, a potem z nią i z panią Clarke idą zobaczyć nową sztukę *The Court Secret*”<sup>98</sup>. Nawet gdy Pepysowie byli na tym samym przedstawieniu, zdarzało się, że docierali tam osobno lub oddzielnie siedzieli, co też nie stanowiło żadnego problemu dla pamiętnikarza<sup>99</sup>. Elizabeth była w teatrze prawie 200 razy na sztukach ponad 65 dramaturgów<sup>100</sup>. Najczęściej chodziła w towarzystwie wspomnianych wyżej Elizabeth Pierce, żony chirurga, czy Frances Clarke, której mąż także był lekarzem<sup>101</sup>. Przykład Elizabeth Pepys i osób z jej kręgu pokazuje, że kobiety należące do klasy średniej miały dość dużą swobodę w uczęszczaniu do teatrów.

Oczywiście istniały pewne ograniczenia. George Saville, autor *Advice to a Daughter*, choć nie widział nic zdrożnego w uczestnictwie młodych dam w przedstawieniach, radził swojej córce, aby nie pokazywała się w teatrach ani innych miejscach publicznych zbyt często. Saville nie obawiał się jednak złego wpływu sztuk czy towarzystwa. Nawoływał do ograniczenia rozrywek, bo osoba, „która ciągle szuka okazji do śmiechu, bardzo szybko sama staje się pośmiewiskiem”. Poza tym, „kiedy ładna dama zbyt oddaje się światu, staje się [w oczach innych — A. G.] namolna i uprzykrzona zamiast przyjemna”<sup>102</sup>.

Damom nie wypadało także oglądać sztuk, o których krążyła opinia, że są sprośne. Część pań zaczęła więc unikać premier, zanim nie upewniły się jaką wartość przedstawia nowy spektakl<sup>103</sup>. Kobiety próbowały nawet wpływać na treść i walczyły o moralność teatrów. W 1670 roku wniosły protest przeciwko wprowadzaniu na scenę przez dramaturgów tematyki erotycznej, czyli przeciw tzw. *Comedy of sex*<sup>104</sup>. Jednak część dostojnych dam starała się jak najbardziej wykorzystywać premiery jako możliwość pokazania się. John Wilmot, hrabia Rochester, Charles Sackville i hrabia Dorset błagali „damy w dojrzałym wieku, żeby nie tłoczyły się w pierwszym rzędzie łoży, po to by być podziwianymi przez młodych fircyków”<sup>105</sup>.

<sup>97</sup> *The Manuscripts of his Grace the Duke of Rutland Preserved at His Castle*, s. 22 i n., 33, 63, 124.

<sup>98</sup> S. Pepys, *The Diary of Samuel Pepys*, 18 VIII 1664; por. *ibidem*, 3 VIII 1663, 30 IX 1664, 17 X 1664, 6 XII 1666, 17 XII 1664, 16 II 1664, 6 VI 1667, 25 IX 1667.

<sup>99</sup> S. Pepys, *The Diary of Samuel Pepys*, 6 II 1668, 28 V 1663, 16 XII 1661, 7 XI 1667.

<sup>100</sup> D. Roberts, *The Ladies. Female Patronage of Restoration Drama 1660–1700*, s. 54.

<sup>101</sup> Szerzej o towarzyszkach Pani Pepys zob. *ibidem*, s. 60 i n.

<sup>102</sup> G. Saville, *The Lady's New Year's Gift, or Advice to a Daughter*, w: *The Life and Letters of Sir George Saville*, ed. H. C. Foxcroft, vol. 2, London 1898, s. 422 i n.

<sup>103</sup> D. Roberts, *The Ladies. Female Patronage of Restoration Drama 1660–1700*, s. 71.

<sup>104</sup> J. H. Wilson, *All the King's Ladies. Actress of the Restoration*, s. 47.

<sup>105</sup> Cyt. za: D. Roberts, *The Ladies. Female Patronage of Restoration Drama 1660–1700*, s. 72.



William Boulton sugeruje także, iż kobiety przychodziły na premiery, gdyż chciały zobaczyć sztukę zanim zdobyła złą sławę. W razie potrzeby kryły swe rumieńce za wachlarzami<sup>106</sup>.

Z czasem damy z wyższych sfer zaczęły przychodzić w maskach. Samuel Pepys po raz pierwszy informuje nas o tym zwyczaju 12 czerwca 1663 roku. Mary Cromwell, „gdy teatr [*King's Theatre* — A. G.] zaczął się zapępniać, zasłoniła się maską i trzymała ją w ten sposób przez całą sztukę”. Pamiętnikarz, choć na początku wydawał się zdziwiony tym faktem, zauważył, że maski stały się ostatnio bardzo modne pośród pań i tego samego wieczoru pojechał z żoną kupić maskę i dla niej<sup>107</sup>. Miało to symbolizować skromność dam. Jednakże część kobiet wykorzystywała maski, żeby bez żadnych ograniczeń kokietować mężczyzn i dlatego noszenie ich stało się podejrzanе, a nawet potępiane. Jednym z powodów krytyki był też fakt, że mężczyźni rozmawiając z zamaskowanymi damami, nie wiedzieli, z kim mają do czynienia i zawsze istniała obawa, że pod maską kryje się „koczkodan, z twarzą, która cię przerazi”<sup>108</sup>. W związku z szeroką społeczną krytyką królowa Anna w 1704 roku zabroniła nosić maski<sup>109</sup>.

Trzeba dodać, że sam Pepys także był bardzo zadowolony, gdy Elizabeth ograniczała swój udział w życiu teatralnym. Jego obiekcje nie wynikały jednak z obawy przed złym wpływem teatru na moralność żony czy też na jej reputację. Nawet gdy zobaczył ją pewnego razu otoczoną mężczyznami na parterze i był o nią zazdrosny, podkreślił, że: „mój osąd podpowiada mi, że nie ma w tym żadnej obrazy”<sup>110</sup>. Pamiętnikarzowi nie podobał się jej udział w życiu towarzyskim, gdyż nazbyt ją to pochłaniało i zaniedbywała obowiązki domowe. Gdy zaczęła spędzać więcej czasu w domu stała się bardziej troskliwa, oszczędna i skromniejsza. „Bóg niech będzie błogosławiony! [...] prowadzi teraz dom tak dobrze jak nigdy wcześniej”<sup>111</sup>. Do tego bywanie w teatrze było kosztowne: trzeba było zapłacić za bilety, transport, modne stroje. David Roberts zwraca też uwagę na fakt, że obecność żony w pewnym stopniu zmniejszała przyjemność pamiętnikarza, gdyż obawiał się, że zauważy jego zainteresowanie innymi kobietami.

We Francji damy także miały dylemat czy wypada im pojawiać się w teatrze. Z jednej strony do teatrów chodziły kurtyzany. Poza tym moraliści francuscy podkreślali negatywne skutki zainteresowania kobiet teatrem: te z nich, które chodzą do teatru, „zaniedbują rodzinę i edukację dzieci; zostają w łóżku aż do późnych godzin, z łóżka przenoszą się do stolików karcianych, [potem — A. G.] składają wizyty i idą do opery,

<sup>106</sup> W. B. Boulton, *The Amusements of Old London*, t. 1, London 1901, s. 223.

<sup>107</sup> S. Pepys, *The Diary of Samuel Pepys*, 12 VI 1663.

<sup>108</sup> Por. J. Dryden, *The Prologues and Epilogues of John Dryden: A Critical Edition*, s. 35 i n.; S. Pepys, *The Diary of Samuel Pepys*, 18 II 1667.

<sup>109</sup> A. Bottica, *Audience, Playhouse and Play in Restoration Theatre, 1660–1710*, s. 209.

<sup>110</sup> S. Pepys, *The Diary of Samuel Pepys*, 16 IV 1669; por. D. Roberts, *The Ladies. Female Patronage of Restoration Drama 1660–1700*, s. 57.

<sup>111</sup> S. Pepys, *The Diary of Samuel Pepys*, 2 XI 1662.

a wszystkiemu winny jest teatr<sup>112</sup>. Z drugiej zaś strony zainteresowanie teatrem Richelieu i Ludwika XIII sprawiło, że teatr zyskał splendor i „najbardziej szacowne damy zaczęły uczęszczać do Hôtelu de Bourgogne bez żadnych wątpliwości<sup>113</sup>”.

Ostatecznie w XVIII wieku, w całej Europie, spór został rozwiązany na korzyść obecności kobiet w teatrach<sup>114</sup>. Bywanie w nich dam z towarzysztwa należało wręcz do dobrego tonu: we Włoszech wszystkie liczące się rody arystokratyczne miały stałą rezerwację łóż<sup>115</sup>. Nie przeszkadzało w tym powszechne przekonanie, że w teatrach kwitł rynek seksualny, gdyż stały element widowni stanowiły prostytutki i ich klienci<sup>116</sup>, a moralści, klerykałowie i konserwatyści nieustannie atakowali teatry jako miejsca obyczajowej i seksualnej swobody.

Warto raz jeszcze zatrzymać się chwilę nad Samuelem Pepysem. Miał on liczne skrupuły związane z częstymi wizytami w teatrach. Już rok od pierwszej wizyty w teatrze zauważył, że „jest zbyt oddany oglądaniu sztuk”. Od tej pory składał liczne śluby i obiecywał sobie solennie, że się poprawi i popracuje nad tą słabością<sup>117</sup>. Czy to oznaczało, że teatr był według niego niemoralny? Nie to było dla niego problemem. Nawet jeśli określał komedie mianem sprośnych, było to dla niego raczej zaletą<sup>118</sup>. Poza tym uwielbiał sceny, w których mógł podziwiać rozneglizowane aktorki.

Dzienniki są świetnym świadectwem jego wewnętrznej walki. Z jednej strony dążył do czerpania pełnymi garściami z uciech miasta i z pozycji, jaką osiągnął, z drugiej zaś bronił się przed tym i stawiał sobie ograniczenia. Samuel Pepys, jako dawny „okrągłogłowy”, czyli zwolennik Olivera Cromwella, zamartwiał się tym, iż był „zbyt uzależniony od wydatków i przyjemności”. Wyrzucał sobie wtedy, że przez „oddanie rozrywkom” i „naturalną skłonność do zabawy” zaniedbywał swoją pracę<sup>119</sup>. Jak widać czynnikiem, który zniechęcał Pepysa do teatru, był wpływ ideologii purytańskiej<sup>120</sup>, zgodnie z którą każda przyjemność albo bezczynność postrzegana była jako grzech albo okazja do grzechu<sup>121</sup>.

<sup>112</sup> H. Phillips, *The Theatre And Its Critics in Seventeenth-Century France*, Oxford 1980, s. 115.

<sup>113</sup> *Theatre in Europe: A Documentary History*, vol. 5, s. 216; por. J. Lough, *Paris Theatre Audiences in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, London 1965, s. 10 i nn.; W. D. Howarth, *Francuski teatr renesansowy neoklasycyzm*, w: *Historia teatru*, s. 226.

<sup>114</sup> J. Lough, *Paris Theatre Audiences in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, s. 113.

<sup>115</sup> M. Wortley Montagu, *The Complete Letters of Lady Mary Wortel Montagu*, ed. R. Halsband, vol. 2, Oxford 1980, s. 168; *ibidem*, t. 2, s. 171 i n.

<sup>116</sup> J. Brewer, *The most polite age and the most vicious*, s. 347.

<sup>117</sup> S. Pepys, *The Diary of Samuel Pepys*, 31 VIII 1661.

<sup>118</sup> *Ibidem*, 11 X 1664.

<sup>119</sup> *Ibidem*, 26 XII 1662, 22 XII 1663, 3 III 1664.

<sup>120</sup> Szerzej o dyskusji reformatorów na temat teatru zob. *Voices of the English Reformation. A Sourcebook*, ed. J. N. King, Philadelphia 2004; szerzej o uprzedzeniach protestantów wobec teatru zob. J. A. Barish, *The Antitheatrical Prejudice*, s. 80–132.

<sup>121</sup> P. Burke, *The Invention of Leisure in Early Modern Europe*, „Past and Present”, no. 146, 1995, s. 146; A. Wagner, *Idleness and the Ideal of Gentlemen*, „History of Education Quarterly”, vol. 25, no. 1–2, 1985, s. 41–55.

Niemalże każda wizyta w teatrze powodowała w nim żal z powodu zmarnowanych pieniędzy. Gdy pewnego razu wydał aż „cztery i pół korony na siebie i towarzystwo, z którym był”, tak go to zmartwiło, że „sama sztuka nie dała mu przyjemności”<sup>122</sup>. Strata była dla niego szczególnie dotkliwa, gdy nie podobało mu się przedstawienie, za które zapłacił. „Ponieważ moje zmysły nie zostały usatysfakcjonowane tymi dwiema sztukami [*The Slighted Mayde* Roberta Stapyltona i *Wild Gallant* Johna Drydena — A. G.], podczas ich trwania posmutniałem, myśląc o wydaniu tak dużej ilości pieniędzy [...] czego bardzo żałuję”<sup>123</sup>.

Jego purytańska dusza buntuje się także, gdy inni marnotrawią pieniądze na rozrywki. „Tu w towarzystwie przeważali mieszczanie, a to skłoniło mnie do refleksji, że gdy na początku mogłem sobie pozwolić na zakup biletu na parter za 2 szylingi 6 pensów<sup>124</sup>, było tu o wiele mniej czeladników i poślednich ludzi niż teraz. Sam przez wiele lat nie kupowałem biletów droższych niż za 12 pensów, a potem za półtora szylinga, a i to było dla mnie dużym obciążeniem: tak ogromną rozrzutność i marnotrawstwo można zaobserwować w dzisiejszych czasach nawet w tym przypadku”<sup>125</sup>. Uczony Thomas Baines także był przeciwny marnotrawieniu pieniędzy i czasu na teatr i to nie tylko przedstawiciele uboższych warstw, „którzy głupio tam tracą pieniądze niezbędne dla utrzymania rodziny”. Złości go także to, że „wielu młodych dżentelmenów, którzy powinni albo ćwiczyć się w walce bronią, albo w sztukach [...] marnuje tam swój czas”. Postuluje więc, żeby obniżyć ceny, a po drugie ograniczyć drastycznie czas otwarcia teatrów, np. na wzór niektórych miast włoskich do trzech miesięcy w roku<sup>126</sup>. We Francji także zwracano uwagę na finansowe konsekwencje chodzenia do teatru. Pojawiały się propozycje, żeby powstrzymanie się od tej pokusy nakładać jako pokutę, gdyż miałyby to wiele pozytywnych skutków: „dzięki takiej wstrzeźliwości [pokutujący — A. G.] nie niszczy zdrowia, nie pomniejsza majątku, nie sprawia kłopotu rodzinie ani nie zaniedbuje interesów”<sup>127</sup>.

Wyrzuty sumienia pamiętnikarza nasilały się pod koniec każdego roku, gdy przeprowadzał bilans wydatków. Gryzł się tym, że marnowanie czasu, a co gorsze poniesione na ten cel koszty były sprzeczne z jego interesami. Modlił się też, żeby Bóg dał mu „łaskę, aby lepiej pilnował swojej pracy”<sup>128</sup>. W tym celu składał liczne śluby, że będzie ograniczał wydatki na teatr lub w ogóle nie będzie oglądał przedstawień. „Postanowiłem — czytamy — co następuje: że nie zobaczę więcej niż jedną [sztukę — A. G.] na miesiąc w którymkolwiek z publicznych teatrów, za co zapłacę nie więcej niż 50 pensów, i żadnej do Nowego Roku (tj. do 25 marca)”<sup>129</sup>.

<sup>122</sup> S. Pepys, *The Diary of Samuel Pepys*, 20 X 1662, 22 IV 1663.

<sup>123</sup> *Ibidem*, 23 II 1663.

<sup>124</sup> 1 szyling był równy 12 pensom.

<sup>125</sup> S. Pepys, *The Diary of Samuel Pepys*, 1 I 1668.

<sup>126</sup> *Report on the Manuscripts of the Late Allan George Finch of Burley-on-the-Hill. Rutland*, vol. 2, London 1922, s. 112 i n.

<sup>127</sup> H. Phillips, *The Theatre And Its Critics in Seventeenth-Century France*, s. 115.

<sup>128</sup> S. Pepys, *The Diary of Samuel Pepys*, 8 IX 1661.

<sup>129</sup> *Ibidem*, 2 I 1664. Por. *ibidem*, 31 XII 1661.

Pepysowi dochowanie ślubów przychodziło z trudem i tę wewnętrzną walkę można obserwować przez wszystkie lata, w których Pepys pisał dzienniki. Gdy „niecierpliwość” i pragnienie „oglądania sztuk” zwyciężały, nakładał na siebie coraz bardziej restrykcyjne ograniczenia, bo jego słabością było to, iż „gdy raz uległ pokusie, to ciężko mu powrócić do pracy i nadrobić straty”<sup>130</sup>. Dlatego, gdy pewnego razu, wbrew obietnicom, poszedł do teatru kolejny raz w miesiącu, postanowił, że aż do Bożego Narodzenia nie pójdzie do żadnego teatru, ani do publicznego, ani do dworskiego. A był to dopiero kwiecień<sup>131</sup>. Innym razem, żeby odrobić straty finansowe, postanowił powstrzymać się od „obejrzenia dwóch sztuk na dworze za tę jedną w *The Theatre*”, albo zrezygnować z tej, którą miał zobaczyć w kompanii królewskiej na Wielkanoc<sup>132</sup>.

Oczywiście zanim przystąpił do wypełniania przyrzeczeń, musiał pożegnać się z teatrem. „Po obiedzie popłynąłem do *Theatre Royal* [...] jako że od jutra będę związany przysięgą przeciw wszystkim sztukom”<sup>133</sup>. Zakończenie ślubów także witał z ogromną radością i natychmiast pojawiał się w teatrze<sup>134</sup>. Podobnie robili inni londyńczycy; zwykle w środę popielcową były tłumy w teatrze, gdyż wiadano, że w poście liczba sztuk będzie znacznie ograniczona.

Pepys narzucił sobie nawet karę za złamanie postanowień: była to jałmużna na rzecz biednych<sup>135</sup>. Kara pieniężna z jednej strony bardzo go motywowała, gdyż nie lubił wydawać pieniędzy. Z drugiej zaś strony poniesiona pokuta pozwalała zagłuszyć wyrzuty sumienia spowodowane tym, iż „łamiąc śluby obraził Boga”<sup>136</sup>.

Gdy słabość charakteru się ujawniała, aby uniknąć datku na biednych i uspokoić sumienie, pamiętnikarz używał bardzo skomplikowanej retoryki. Gdy poszedł dwukrotnie pod rząd do nowo otwartego *Royal Theatre* zapisał: „[...] moje postanowienia dotyczące chodzenia na przedstawienia nie dotyczą tego teatru, ponieważ wtedy [w momencie składania ślubów — A. G.] nie było go jeszcze”. Jednakże nie dawało mu to do końca spokoju i stwierdził, że te dwie wizyty w teatrze kompanii królewskiej są zrównoważone przez fakt, że choć mógł, to nie był ani w marcu, ani w kwietniu w teatrze dworskim<sup>137</sup>.

Innym razem, gdy obejrzał dwie sztuki w tym samym miesiącu, także przekonywał, że ślub „nie został złamany ani trochę”, gdyż, jak czytamy: „[żona — A. G.] oddała mi swój raz za ostatni miesiąc, kiedy nie widziała żadnej [sztuki — A. G.], kosztowało to mnie nie więcej pieniędzy niż wydałbym na nią, gdyby poszła dwa razy, które jej się należały”<sup>138</sup>.

<sup>130</sup> *Ibidem*, 8 IX 1661.

<sup>131</sup> *Ibidem*, 7 IV 1661.

<sup>132</sup> *Ibidem*, 23 II 1663.

<sup>133</sup> *Ibidem*, 13 VI 1663.

<sup>134</sup> *Ibidem*, 29 IX 1662, 1 I 1663, 1 I 1664.

<sup>135</sup> *Ibidem*, 29 V 1663, 8 III 1664.

<sup>136</sup> *Ibidem*, 21 X 1661.

<sup>137</sup> *Ibidem*, 8 V 1663.

<sup>138</sup> *Ibidem*, 8 VIII 1664.

Oczywiście śluby pozostawały także niezłamane, gdy ktoś zabierał go do teatru i płacił za niego<sup>139</sup>.

Gdy udało mu się powstrzymać od wejścia pomimo tego, że król był w teatrze, a sztuka była wyjątkowo wspaniała, albo gdy namawiał go przyjaciel, był z siebie naprawdę zadowolony. Oczywiście, najbardziej cieszyły go zaoszczędzone pieniądze. „Ale o Panie! Jak blisko byłem złamania ślubów i narażenia się na utratę 20 szylingów, tak bardzo moja natura paliła się do wejścia tam, ale nie wszedłem”<sup>140</sup>.

Unikanie rozrywek z teatrem na czele pozwalało mu się bogacić, z czego czerpał „ogromną słodycz i przyjemność”. Zauważał wtedy: „mój umysł jest w świetnym stanie spokoju i zadowolenia, bardziej niż kiedykolwiek w całym moim życiu, od kiedy pilnuję interesów w moim biurze, co robię ustawicznie, i widzę, że jest to efektem mojego ślubowania skierowanego przeciw winu i sztukom, w którym, jeśli Bóg pozwoli, wytrwam, teraz moja praca jest dla mnie przyjemnością i przynosi mi ogromne uznanie i mój portfel także grubiej”<sup>141</sup>. W następnych latach jego majątek i pozycja wciąż sukcesywnie rosły, jak twierdził, właśnie dzięki ograniczaniu wydatków na teatr i pilnowaniu interesów<sup>142</sup>.

Pamiętnikarz nie wstydził się tych dylematów moralnych przed znajomymi, co może świadczyć o tym, że i oni mieli podobne odczucia. Pewnego dnia namówił znajomego Williama Penna, „żeby zafundował — jak czytamy — mnie i mojej żonie sztukę dzisiejszego popołudnia”. Co ciekawe, sam pożyczył mu pieniądze na bilety. Przyznał potem, że „jest to oszustwo, które wymyślił, żeby obejść śluby” i obiecał sobie, że już go nigdy nie będzie stosował<sup>143</sup>.

Pepys nie był jedynym, który wyrzucał sobie zbyt duże wydatki na teatr. Pod koniec stulecia Roger Fleming w liście do brata Daniela usprawiedliwiał się, że za dużo wydał, a wszystko przez to, „że mieliśmy tu [w Oxfordzie — A. G.] trupę aktorów królewskich i chociaż myślałem, że raz mi wystarczy, pierwszy raz był tak kuszący, że poszedłem na kolejną [sztukę — A. G.], ale postanowiłem już tego nie robić”<sup>144</sup>.

Jak widać wyrzuty sumienia z powodu wydanych pieniędzy i zmarnowanego czasu sprawiały, że Samuel Pepys i Roger Fleming starali się unikać teatru, czasami z pozytywnym skutkiem. Możemy przypuszczać, że wielu Anglików miało podobne rozterki związane z teatrem. Ideologia purytańska wciąż miała wpływy, szczególnie silnie oddziaływała na mieszczan. Z drugiej zaś strony warto pamiętać, że miłość do teatrów bardzo często brała górę w tym konflikcie sumienia. Przykładowo,

<sup>139</sup> *Ibidem*, 4 VIII 1664, 28 IX 1664.

<sup>140</sup> *Ibidem*, 22 XII 1663, 27 X 1662, 5 VII 1662.

<sup>141</sup> *Ibidem*, 30 IX 1662, 28 VI 1662.

<sup>142</sup> W grudniu 1661 roku „warty był” 500 funtów, a dzięki oszczędnościom, pod koniec następnego roku, już około 650 funtów. Pod koniec 1663 roku wartość majątku oszacował na ponad 800 funtów, a rok później zauważył: „odłożyłem ponad 500 funtów nadto, co byłem wart dwanaście miesięcy temu”.

<sup>143</sup> S. Pepys, *The Diary of Samuel Pepys*, 13 VIII 1664.

<sup>144</sup> *The Flemings in Oxford being Documents Selected from the Rydal Papers in Illustration of Lives and Ways of Oxford Men. 1650–1700*, vol. 3, 169–1700, ed. J. R. Magrath, Oxford 1924, s. 126 i n.

w życiu Samuela Pepysa teatr był cały czas obecny, nawet gdy przez wiele miesięcy nie oglądał przedstawień: czytał wtedy sztuki, interesował się nadchodzącymi premierami czy też rozmawiał ze znajomymi o teatrze.

Podsumowując, należy stwierdzić, że choć liczba widzów w teatrach Restauracji była mniejsza niż w teatrach szekspirowskich, teatry te cieszyły się popularnością wśród wszystkich warstw. Część osób, szczególnie mieszczań, powstrzymywały wysokie koszty biletów oraz godziny pracy. Nie należy jednak przeceniać tych czynników, gdyż w teatrach bywali także ubożsi przedstawiciele mieszczań, jak służący czy czeladnicy.

Część osób jednak świadomie zrezygnowała z teatrów i je zwalczała. Najczęściej wysuwany argumentami były swoboda seksualna propagowana w sztukach i wysoka niemoralność panująca na widowni. Gdyby jednak teatr w opinii współczesnych był naprawdę nieprzyzwoity, nie byłoby tam aż tylu wysoko urodzonych kobiet, a rodzice nie zabieraliby tam swoich córek.

Wydaje mi się, że spadek popularności teatru w dużej mierze był skutkiem Rewolucji i rządów purytańskich. Chociaż dramat wrócił do Londynu wraz ze Stuartami, a purytanie oficjalnie byli prześladowani, mentalności nie można zmienić z dnia na dzień. Ideologia purytańska, zgodnie z którą celem człowieka jest praca i oszczędność, a czas i pieniądze poświęcone na rozrywki są czymś grzesznym, nadal miała wpływy.

## Summary

After several years of prohibition during the Puritan regime, theatrical companies returned to London with the Restoration of Stuarts. The composition of theatrical audiences was heterogenous. Playhouses were frequented by people from all social classes, by both men and women. Aristocracy usually sat in the boxes; places in the pit were taken by members of parliament, civil servants, officers, gentlemen and rich citizens. Shopkeepers, artisans with their families and servants sat in the galleries.

Theatres, after 1660, were popular and played a significant role in Londoners' social life, but on the other hand, they were less popular than in Shakespeare's time. Some people did not go to theatres because admission prices were high. Besides, performances started in the afternoon, when a lot of Londoners were still at work. However, these factors should not be overestimated as even people from lower social classes attended theatres. What is more, sometimes they came long before the play.

Some people resigned from theatregoing consciously and even fought against playhouses. Puritan ideology still had some influence. Moralists claimed that theatres were connected with the depraved royal court. Besides, actors and the audience were accused of being immoral so playhouses were not suitable places for godly citizens. And last but not least, the most important reason of resistance against theatres was the fact that quite a few Londoners were against spending money and time on entertainment.