

Jan Ciechowicz

Uniwersytet Gdański

TEATR Z CYRKU (NA PRZYKŁADZIE ŻOKO, MAŁPY BRAZYLIJSKIEJ, 1825)

Cyrk, a cóż to takiego?

Uniwersalny słownik języka polskiego [Usjp 2003: 498] podaje cztery rozumienia słowa/rzeczownika cyrk (r. m., d. III, od łac. *circus* – linia kołowa, pierścień; ale i plac wyścigowy oraz cyrk):

- to okrągły namiot lub budynek z areną, gdzie odbywają się popis akrobatów, występy klaunów, popis tresury zwierząt;
- to samo widowisko cyrkowe (którego można nie lubić);
- to przedsiębiorstwo zatrudniające artystów biorących udział w takim widowisku;
- to wreszcie – potocznie – dziwne zachowanie; dziwne i śmieszne (np. pijany urządził „istny cyrk” w restauracji).

W kanonicznej rozprawie (z obrazkami) *Świat cyrku* Ruperta Croft-Cooke’a i Petera Cotesa [Croft-Cooke, Cotes 1986: 142] przeczytać można o starożytnej świetności cyrku. Wychodzi jednak na to, że Circus Maximus – z VI w. p.n.e., wybudowany dla 250 tysięcy widzów – był znacznie większy od legendarnego Colosseum – z epoki Flawiuszów, z I w. n.e., dla 50 tysięcy widzów. Mirosław Kocur w swojej monografii *We władzy teatru* [Kocur 2005: 59–82], gdzie właściwie cały starożytny Rzym jest przedstawiony jako teatr, wpisuje zjawisko cyrku w kategorię: teatr śmierci.

W tym dość okrutnym „teatrze zwierząt”, który nie przestawał być cyrkiem, dręczono lwy, lamparty, pantery, niedźwiedzie, krokodyle,

a nawet strusie – a nie tylko byki. Całość dopełniały wyścigi rydwanów i walki gladiatorów. Nie brakowało również poważnych badaczy, którzy twierdzili, że do cyrku droga prowadziła przez... burdele.

Pierwsze udokumentowane *venatio*, czyli polowanie, myślistwo, łowy, ale i „walkę gladiatorów z dzikimi zwierzętami”, a tutaj po prostu krwawe polowanie, urządził w Rzymie Marek Fulwiusz Nobilior już w 186 r. p.n.e. – a podczas podobnego widowiska trzynaście lat później „zarżnięto spektakularnie 65 drapieżnych kotów z Afryki oraz po 40 niedźwiedzi i słoni” [Kocur 2005: 68]. W następnych latach liczba zabijanych zwierząt rosła lawinowo, mimo zakazu senatu – jak przekazuje Kocur. Zachowały się nawet efektowne mozaiki przedstawiające takie *venatio*, które można oglądać w Muzeum Archeologicznym w Trypolisie (Libia), gdzie po lewej stronie niedźwiedź walczy z bykiem, po prawej zaś na pożarcie (chyba lwów) został wystawiony nagi człowiek, wszak widowiska nie mogły nużyć, „teatr śmierci musiał być urozmaicony” [Kocur 2005: 70].

W ten porządek wpisują się późniejsze „teatralne egzekucje”, prawdziwy koszmar dla gladiatorów, podczas których Neron będzie nierzadko głównym, mocno perwersyjnym aktorem. Niewolników i przestępców skazywano wówczas na walkę z dzikimi zwierzętami (*damnatio ad bestia*), z wiadomym z góry rezultatem. Ponadto egzekucje *ad bestionas* można oglądać na zachowanych do dziś mozaikach w Tunezji.

Na szczęście po upadku Rzymu (w IV w.) aż po wiek XVIII (Anglia) o cyrku – nie tylko w takim wydaniu – będzie raczej głucho. Odnotujmy jeszcze dla porządku, że w tzw. międzyczasie osobnych amfiteatrów jako cyrków – poza Rzymem – doczekały się takie miasta, jak Werona, Pompeje, Syrakuzy i francuskie Bordeaux.

Nowożytnie widowiska cyrkowe jako rozrywkę – a nie „teatr śmierci” – wiąże się z nazwiskiem Philipa Astleya (1742–1814), który w 1768 r. otworzył w Londynie pierwszy nowożytny cyrk-amfiteatr, na swój sposób „nowy cyrk”. Występowali w nim już on sam, czyli mistrz woltyżerki, artysta raczej „nie-uczony”, jego żona – tancerka, konie i kucyki, ale także „grały” chińskie cienie (teatr cieni) i prezentowane były „piramidy egipskie” (bodaj jako teatr figur). Z polskich badaczy zasługi Astleya najświetniej opisał Zbigniew Raszewski w klasycznym już studium *Słowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego* [Raszew-

ski 1963: 221–268], a dopiero po latach, w wersji popularnonaukowej, Bogdan Danowicz [Danowicz 1984].

Pierwszy jednak na liście odważnych polskich badaczy, którzy zmierzli się z całym zjawiskiem cyrku, był oczywiście Witold Filler. To on, aktor średniej klasy z wykształcenia, a krytyk teatralny z wyboru, poświęcił osobne książki zarówno teatrzykom ogródkowym (*Melpomena i piwo*, 1960), operetce (*Rendez-vous z warszawską operetką*, 1961), jak i cyrkowi [Filler 1963]. Jego książka o cyrku, wydana przez WAiF, ze świetną okładką Romana Cieślewicza, przedstawiającą ekwilibristykę lwa na... piłę, wcale nie jest jakąś popularną broszurką, lecz porządnie napisaną (Filler miał świetne pióro) publikacją popularnonaukową, opartą na obszernej bazie dokumentacyjnej, z penetracją – w aspekcie cyrkowym – prasy warszawskiej za lata 1780–1918. Filler miał dobry słuch na teatr „lekkiej muzy”, nie tylko jako naczelny „Teatru” czy przede wszystkim „Szpilek”, ale jako długoletni dyrektor artystyczny warszawskiej Syreny. To krytyk wszędobylski, utalentowany, niewyobrażalnie płodny, a także zdecydowanie „podbity ideologicznie” (m.in. autor dość wstydlivej książeczki *Literatura Małej Emigracji*, 1970).

O cyrku wszakże zarówno Witold Filler, jak i później Bogdan Danowicz napisali w sumie zupełnie sensowne książki „do czytania”. Na marginesie trzeba jednak koniecznie przypomnieć, że jeszcze wcześniej powieść o cyrku – nie tylko jako powieść środowiskową – pt. *Cyrk przyjechał*, wydał Marian Promiński [Promiński 1953]¹. Wracając jednak do Astleya w oczach Raszewskiego, który był w tej refleksji zarówno przed Fillerem, jak i Danowiczem, warto przypomnieć, że był on „świetnym kawalerzystą, zaczął od popisów woltyżerskich,

¹ Był to sam szczyt tzw. socrealizmu i dlatego powieść Mariana Promińskiego potraktowano dość krytycznie – jako powieść „środowiska zamkniętego” – zarówno Włodzimierz Maciąg („Twórczość” 1953, nr 12), jak i Krzysztof Teodor Toeplitz („Nowa Kultura” 1953, nr 49). Bodaj tylko Henryk Vogler zachował zdrowy rozsądek i napisał, że jest to powieść „pełna, barwna” i pełna „żywych ludzi” (to nie Chagall, który z cyrku zrobił mistyczną, tajemniczą metaforę, tak groźną dla socrealizmu – „Życie Literackie” 1953, nr 48, s. 4).

które w roku 1787 połączył z pantomimą” [Raszewski 1963: 227]. Od początku Astley urządzał swoje występy na kolistej arenie – twierdzi Raszewski – „po raz pierwszy od czasów starożytnego cyrku”; po prostu wyciął z areny część obwodu i ustawił tam scenę, połączoną wszakże z areną dwoma pomostami. Zmarł w 1814 r., mając 72 lat – i zdążył w ciągu swojego pracowitego żywota zbudować blisko dwadzieścia podobnych amfiteatrów w Anglii i we Francji.

Dla nas najważniejszy wszakże będzie tutaj paryski Cirque Olympique – czyli trzeci już Cyrk Olimpijski (dwa poprzednie spłonęły), wybudowany bodaj w 1827 r. za 160 tysięcy franków, jakie zgromadzili mieszkańcy Paryża – najwspanialszy ze wszystkich, ze średnicą areny 15 m i sceną głębokości 18 m. Ten Cyrk Olimpijski nie tylko odwiedzał Adam Mickiewicz (i miał odwagę się do tego przyznać), lecz także skonstatował w sławnej Lekcji XVI (1843), przez wielu traktowanej jako manifest romantycznego teatru przyszłości, że „we Francji jedynie Cyrk Olimpijski nadaje się do przedstawień poważniejszej sztuki. Można by tam wystawiać sceny z burzliwego życia bohaterów i wprowadzać masy, które dziś wiele znaczą w życiu społecznym” [Mickiewicz 1998: 197]².

Teatr, nie cyrk (z cyrku) – rzut oka na całość

Nasz, dość imperialnie pomyślany teatr, a nie cyrk (ale z cyrku) – jako zadanie do wykonania – mógłby zaczynać się od francuskiego melodramatu w trzech aktach *Żoko, małpa brazylijska* (Paryż 1825), trzech autorów: Julesa Josepha Gabriela de Lurieu, Edmonda Rocheforta i Jeana Merle, w spolszczeniu Józefa Damse, grany w 1828 r. zarówno w Teatrze Narodowym w Warszawie, jak i w Starym Teatrze w Krakowie. Był to od razu tytuł szlagierowy. *Żoko* mógł w Paryżu oglądać nawet Adam Mickiewicz (ale nie musiał), wszak *Świat teatralny młodego Mickiewicza* Michała Witkowskiego dotyczy tylko lat

² Por. Ciechowicz 2000: 45–56 (na okładce tego tomu udało się m.in. umieścić duże zdjęcie lornetki teatralnej Mickiewicza z roku 1841, przechowywanej w zbiorach Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie).

„krajowych”, czyli doświadczeń wileńskich (1815–1824) [Witkowski 1971], a nie paryskich czy szwajcarskich, nad którymi trzeba rozpocząć osobne, porządne studia (zadanie dla badacza pokroju prof. Krzysztofa Rutkowskiego).

Dalej mógłby pójść *Sen Felicji* Kruszewskiej (Wilno, 1927) [Kruszewska 1928] z Zielonym Pajacem jako bohaterem, o którym Juliusz Osterwa, twórca Reduty, miał powiedzieć mocno zgorszony, że to „popis efektów i wymysłów raczej z dziedziny cyrku niż poważnego teatru” [Szczublewski 1971: 307–308]³.

Z bólem serca musimy pozostawić na boku (i tylko zasygnalizować) cały zestaw sztuk teatralnych z „cyrkowym tematem”; nawet *Łażnię* Włodzimierza Majakowskiego (1929), przecież komedię polityczną w 6 aktach „z cyrkiem i fajerwerkiem” – jak głosi podtytuł – której polską prapremierę przygotował dopiero Kazimierz Dejmek (w tłumaczeniu Artura Sandauera, Łódź, Teatr Nowy, 1954) [Majakowski 1956].

Z boku pozostać musi także, niestety, dużo wcześniejszy teatr „budy jarmarcznej” Wsiewołoda Meyerholda, bynajmniej niewyparty przez sztukę kina. Buda jarmarczna jest przecież wieczna, za sprawą „Arlekina i Pantalone, głównych bohaterów budy jarmarcznej z okresu późnego odrodzenia (*commedia dell'arte*)” [Meyerhold 1988: 169].

Bardzo silną sekwencją tak pomyślanej rozprawki mógłby być wreszcie *Cyrk Tralabomba* rodziny Afanasjewów z Sopotu (Gdańsk 1959), Aliny i Jerzego, plastyczki i poety oraz jej brata, Ryszarda Rynkowskiego, zawodowego aktora. Przykład „teatru osobnego” z prawdziwego zdarzenia, wszak „życie to też cyrk, tylko bez zabezpieczającej siatki” – jak miał powiedzieć Andriej Wozniesieński w rozmowie z Jerzym Afanasjewem, w czasie ich występów w Moskwie [Nawrocka 2000: 27–44]. Cyrkowy charakter teatryzmu wywodził się z Bim-Bomu Zbigniewa Cybulskiego i Bogumiła Kobieli, ale forma cyrku

³ Zwykle bardzo surowy Karol Irzykowski, zobaczył w *Śnie* Kruszewskiej wszystko: i baśń dziecinną, i psychologię senną, wyspiańszczyznę i *Skarb* Staffa, alegoryzm wymieszany z symbolizmem w formistycznym stylu Witkacego („Robotnik” 1928, nr 139, s. 2). Jerzy Liebert zaś po prostu „świat pięciu zmysłów”, czyli sensualizm na potęgę („Wiadomości Literackie” 1927, nr 44, s. 3).

w *Tralabombie* miała jednak „istotny sens filozoficzny”, przy „absolutnej doskonałości technicznej”, jak zapewniał Jan Kott [Kott 1959].

Cyrk Tralabomba, którego Jerzy Afanasjew był zarazem dyrektorem, reżyserem, aktorem i autorem tekstów, wyprzedził o dobre dziesięć lat pierwsze prezentacje w brytyjskiej BBC *Latającego Cyrku Monty Pythona* (1969–1974) [Chapman 2004].

Nie tylko klaun i tygrys, ale i małpa

Tymczasem musi nam wystarczyć za całe to „cyrkowe gospodarstwo”, na zasadzie *pars pro toto*, rzeczona *Żoko, małpa brazylijska*. Rolę Żoko grał w Polsce od początku mąż Julii Sobczyńskiej/Sanders, która m.in. tańczyła rolę Gracji w *Powrocie Wener do Olimpu*, niemiecki tancerz (nie aktor), niejaki Heinrich Springer, o którym nawet *Słownik biograficzny teatru polskiego* podaje bardzo niewiele informacji. A mianowicie, że urodził się około 1797 r., a działał do około 1830 (w latach 1828–1830 występował gościnnie w Warszawie; a w 1830 w zespole J. Szymajły) [Sbtp 1973: 672]. Prapremierę światową przygotował paryski teatr Porte Saint Martin, który „romantyczność wprowadził na scenę” – jak pisał Raszewski – uchodzący wszakże za scenę bulwarową, dokładnie 16 marca 1825 r. Na pewno Juliusz Słowacki widział tutaj trochę później Pannę George (Małgorzatę Józefinę Wemmer), kiedyś nawet kochankę Napoleona, dla której rujnował się na łożu, żeby „lepiej widzieć grę jej twarzy” [Raszewski 1963: 240–241]. U Niemców Żoko grał Eduard Wilhelm Klischnigg – grał małpę, która nie mówi.

Studiując starannie *Repertuar teatrów warszawskich w latach 1814–1831* w opracowaniu Eugeniusza Szwanowskiego, możemy się łatwo doliczyć przynajmniej 10 spektakli w Teatrze Narodowym – w marcu i kwietniu 1828 – tylko w pierwszym roku eksploatacji sztuki [Szwankowski 1973]. Ponadto udało się ustalić, że do scenariusza dopisywano kolejne „osoby dramatu” (postaci)⁴. 24 lutego 1829 r. Springer

⁴ Zob. *Żoko, małpa brazylijska*, Warszawa 1825 [zarówno w poznańskiej Bibliotece Raczyńskich, jak i w Bibliotece Śląskiej w Katowicach (sygn. BTL 739) zachowały się egzemplarze teatralne polskich realizacji *Żoko*].

(i spółka) zagrał nawet *Żoko* w Amfiteatrze w Łazienkach (czyli w Pomarańczarni). Skądinąd wiemy, że pismo warszawskie „Motyl” wydrukowało wtedy taką wersję *Żoko, małpy brazylijskiej*, która była... opowiadaniem, a nie melodramatem w 3 aktach [„Motyl” 1829].

Na polskiej prapremierze, 26 marca 1828 r., padł od razu rekord frekwencji, ponieważ w warszawskim Teatrze Narodowym zgromadziło się podobno aż 1100 widzów. Jak grał Springer? Skoro był Niemcem, tylko „przyuczonym” do polszczyzny przez żonę, a do tego tancerzem, grał raczej bezmownie. Na wielkim drzewie skakał z gałęzi na gałąź jak małpa; zdaniem recenzenta „Kuriera Warszawskiego” grał „bardzo naturalnie”, a w scenie finałowej wzbudził „powszechny żal widzów” [„Kurier Warszawski” 1828].

Pisali już zresztą o tym „kontekstowo” historycy teatru z poznańskim adresem, profesorowie UAM: Dobrochna Ratajczakowa [Ratajczakowa 2008] i Krzysztof Kurek [Kurek 2012]. Wszak, żeby zacytować didaskalia „wstępne” w *Żoko*: „Teatr przedstawia las bambusowy, na przedzie wielkie drzewo, w środku wyciągniona sieć, tak że się w nią schować można; po lewej mały domek z drzewa bambusowego otoczony palmami. Na przodzie słup z dzwonkiem”.

Z grubsza chodzi o to, że właściciel plantacji, kupiec portugalski Fernandez, zabił węża, który zaatakował małpę (i ją w ten sposób ocalał). Od tej chwili „po ludzku” pomyślana małpa nie odstępowała człowieka. Zabawia np. robotników całej plantacji (tańczy do muzyki „gitarowej”, pomaga przy codziennej robocie – zrywa orzechy kokosowe i je rozłupuje, a potem podaje do stołu). W jednej z sekwencji przynosi nawet Fernandezowi odnalezione klejnoty zawinięte w liście. Tańczy i skacze; zadziwia sprytem i zręcznością linoskoczka. Bywa też inteligentnie zabawna, kiedy np. parodiuje swego pana i ubiera się „we frak” (każe wtedy człowiekowi o imieniu Pedro, złożyć sobie pokłon, jak prawdziwemu panu).

Kiedy w akcie II na horyzoncie pojawia się okręt – jak w Cyrku Olimpijskim, gdzie przecież „aranżowano” nawet małe bitwy morskie z użyciem areny-basenu – który ostatecznie rozbija się o skały – małpa *Żoko* ratuje tonące niemowlę, które ogrzewa własnym ciałem. Zaraz potem, jak to w melodramacie, na dziecko rzuca się jadowity wąż. Małpa *Żoko* stacza z nim – w obronie „małego” człowieka – śmiertelny bój,

ostatecznie „nieszczęśliwie” postrzelona przez marynarza. Resztkami sił doczołguje się do swego pana – i umiera jak bohaterka.

Na jednym z warszawskich spektakli, bodaj 22 kwietnia 1828 r., po raz pierwszy urządzono pokaz „z tresurą żywego węża” jako prolog do przedstawienia. Bohdan Korzeniewski – jako wytrawny badacz dramy – przypomina, że w *Żoko* brawa, czyli „rzęsiste oklaski”, otrzymały już „żywioly”, a więc sekwencje tonącego okrętu, zapadające ciemności i dalekie błyskawice, potem nagła burza i trzaskanie piorunów, co „krzyżują się w powietrzu” [Korzeniewski 1993: 54].

Tak czy inaczej, zupełnie bezkonkurencyjne świadectwo teatralnej kariery *Żoko, małpy brazylijskiej* pozostawił jednak Stanisław Krzesiński, średniej klasy dziewiętnastowieczny aktor, ale za to znakomity autor bezkonkurencyjnych pamiętników teatralnych *Koleje życia, czyli materiały do historii teatrów prowincjonalnych* [Krzesiński 1957: 52, 83–84]. Jak zapamiętał aktor/autor pamiętnika: „Gazety rozpiswały się dość obszernie o tej nowości i zręczności grającego”. Z adnotacji Korzeniewskiego wiemy, że Springer jako małpa „miał takie pocziwe serce, że zbierał dla pana brylanty i ze stromych skał skakał w odmęty morskie”. Cudem wyratował dziecko. Niestety, postrzelony przez nieświadomego rzeczy marynarza, przywlekl się do stóp don Fernandeza, spoglądał z boleścią, zdychał z powszechnym – jak pamiętamy – „żalem widzów” (płakali, podobno, po obu stronach rampy).

Krzesiński miał wtedy 28 lat. Kiedy Jakub Frołowicz (działał w latach 1827–1833), aktor i śpiewak, na swój benefis sprowadził z Warszawy *Żoko, małpę brazylijską*, ale bez muzyki, za którą „za dużo żądano” – na małpę upatrzył sobie od razu właśnie Krzesińskiego. Warto więc w tym miejscu przypomnieć, że autorem polskiego przekładu, ale bodaj i muzyki, był Józef Damse – starszy, niezły komik, ale i kapelmistrz.

Nowy *Żoko* nie widział na własne oczy gry Springera, ale skorzystał „z opowiadań” Stanisława Łapińskiego, swojego szkolnego kolegi, aktora i pisarza, a nawet wójta w Łęcznej – a także z obserwacji pewnej małpki (u jakichś ekscentrycznych mieszkańców miasta Lublina). Dobra też sobie „różne stosowne kawalki” z innych melodram, porządnie rozejrzał się w sztuce, a nawet zamówił specjalny kostium u dekoratora teatralnego (nazwiskiem Malinowski). Ubiór miał więc płócien-ny, który i twarz, i całą figurę przysłaniał (i upodabniał go do małpy).

Całość wystawy przypominała brazylijską plantację. Nie zachował się wprawdzie afisz tej lubelskiej prezentacji *Żoko*, gdzieś z około 1830 r., ale i tak nie znaleźlibyśmy tam – wśród wykonawców – nazwiska Stanisława Krzesińskiego, bo zastrzegł on sobie anonimowość, ponieważ nie uchodzi, aby „nazwisko artysty kłaść przy rolach zwierzęcych”, jak w cyrku (tylko „trzy gwiazdki” przy Małpie – jako roli). Nie trzeba pewnie dodawać, że „powodzenie było najświetniejsze”. Sztukę powtórzono już następnego dnia i zapowiedziano „w okolicach świąt Bożego Narodzenia”. Doszło nawet do tego, że jakiś dobosz z trzeciego pułku... podszywał się pod rolę Małpy, czyli Krzesińskiego. Na trzecim więc przedstawieniu – także z podpowiedzi Nowińskiego – wśród bardzo liczного zgromadzenia, Krzesiński, przywoływany bezimiennie za znakomitą rolę Małpy – na scenie Teatru Starego w Lublinie dokonał dowcipnej samo-dyskredytacji w takich oto słowach: „Łaskawa publiczności! Wasze względy są tak wielkimi i silnymi, że zwierzęciu mowę przywracają!”. No i wtedy dało się słyszeć jeden tylko okrzyk: „Krzesiński! To nasz Krzesiński!” Triumf był zupełny.

A historykowi teatru z trójmiejskim adresem, wypada tylko sparafrazować „skrzydlate słowa”, bodaj wicepremier Ireneusza Sekuły, „mój to cyrk i moje małpy”.

Streszczenie

Co to jest cyrk? Artykuł zawiera próbę definicji zjawiska. Odnosi się m.in. do Cyрку Olimpijskiego czasów Mickiewicza. Następnie analizie zostaje poddany melodramat w 3 aktach *Żoko, małpa brazylijska* (1825), wielki szlagier sceniczny XIX w., spolszczony przez Józefa Damse. Polska prapremiera odbyła się w Teatrze Narodowym w Warszawie (1828), gdzie rolę małpy zagrał „genialnie” tancerz Heinrich Springer. W długiej karierze teatralnej *Żoko* świetną kreację stworzył także Stanisław Krzesiński, m.in. na scenie Teatru Starego w Lublinie (na benefis J. Frołowicza, zapewne w roku 1829). Nazwisko aktora podobnego do małpy ukryte zostało na afiszu pod „trzema gwiazdkami” (dla niepoznaki).

Słowa kluczowe: cyrk, teatr, Cyrk Olimpijski, małpa.

THEATRE MADE OF CIRCUS

(BY THE EXAMPLE OF *JOCKO – BRASILIAN MONKEY*, 1825)

Summary

What is the circus? The paper is an attempt to define the phenomenon. It refers among others to the Olympic Circus dating back to the times of Mickiewicz. Next, the melodrama in 3 acts, *Jocko, brasilian monkey* (1825) is being analysed. It was a great stage hit of the 19th century, translated into Polish by Józef Damse. The Polish premiere was held in the National Theatre in Warsaw (1928), where the monkey's role was played 'brilliantly' by a dancer Heinrich Springer. During a long career of the drama, Stanisław Krzesiński's acting was also excellent, including the performance on the stage of Stary Theatre in Lublin (for J. Frołowicz's benefit concert, probably in 1829). The name of the actor looking like a monkey was camouflaged on the poster under 'three asterisks'.

Keywords: circus, theatre, Olympic Circus, monkey.

Bibliografia

- Chapman Graham, 2004, *Latający Cyrk Monty Pytona: tylko słowa*, t. 1–2, tłum. Elżbieta Gałązka-Salamon, Wydawnictwo RM, Warszawa.
- Ciechowicz Jan, 2000, *O różnych sposobach czytania „Lekcji teatralnej” Mickiewicza*, [w:] idem, *Myślenie teatrem*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.
- Croft-Cooke Rupert, Cotes Peter, 1986, *Świat cyrku*, tłum. Zygmunt Dzięciołowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Danowicz Bogdan, 1984, *Był cyrk olimpijski*, Iskry, Warszawa.
- Filler Witold, 1963, *Cyrk, czyli emocje pradžiadków*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Kocur Mirosław, 2005, *We władzy teatru. Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Korzeniewski Bohdan, 1993, *„Drama” i inne szkice*, Wiedza o Kulturze, Wrocław.
- Kott Jan, 1959, *Król Ubu i młodzi Polacy*, „Przegląd Kulturalny”, 21.05.
- Kruszewska Felicja, 1928, *Sen*, Towarzystwo Wydawnicze „Bluszcz”, Warszawa.
- Krzesiński Stanisław, 1957, *Koleje życia, czyli materiały do historii teatrów prowincjonalnych*, oprac. Stanisław Dąbrowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

- Kurek Krzysztof, 2012, *Teatralna menażeria. Kilka uwag o obecności konia i małpy w sztukach widowiskowych XVIII i XIX wieku*, [w:] *Człowiek w świecie zwierząt – zwierzęta w świecie człowieka*, red. Kazimierz Ilski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań.
- „Kurier Warszawski” 1828, nr 84.
- Majakowski Władimir, 1956, *Łaźnia – dramat w sześciu aktach z cyrkiem i fajerwerkiem*, tłum. Artur Sandauer, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Mickiewicz Adam, 1998, *Dzieła*, t. X [*Literatura słowiańska. Kurs trzeci*], oprac. Julian Maślanka, wydanie rocznicowe, Czytelnik, Warszawa.
- „Motyl” 1829, nr 36–38.
- Meyerhold Wsiewołod, 1988, *Buda jarmarczna*, [w:] idem, *Przed rewolucją (1905–1917)*, oprac. Jerzy Koenig, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Nawrocka Ewa, 2000, *Był sobie cyrk. Cyrk Rodziny Afanasieff*, [w:] *Gdańskie teatry osobne*, red. Jan Ciechowicz, Andrzej Żurowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.
- Promiński Marian, 1953, *Cyrk przyjechał. Powieść*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Raszewski Zbigniew, 1959, *Słowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego*, „Pamiętnik Teatralny”, z. 1–3 – przedruk w: idem, 1963, *Staroświecczyzna i postęp czasu. O teatrze polskim (1765–1865)*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Ratajczakowa Dobrochna, 2008, *Kariera i upadek teatralnej małpy*, [w:] *Awangardowa encyklopedia, czyli słownik rozumowany nauk, sztuk i rzemiosł różnych. Prace ofiarowane Profesorowi Grzegorzowi Gaǳdzie*, red. Irena Hübner, Agnieszka Izdebska, Jarosław Pluciennik, Danuta Szajnert, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965* [Sbtp], 1973, red. naczelny Zbigniew Raszewski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Szczublewski Józef, 1971, *Żywot Osterwy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Szwankowski Eugeniusz (oprac.), 1973, *Repertuar teatrów warszawskich*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa.
- Uniwersalny słownik języka polskiego* [Usjp], 2003, red. Stanisław Dubisz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Witkowski Michał, 1971, *Świat teatralny młodego Mickiewicza*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.