

MONIKA WĄSIK-LINDER

Uniwersytet Łódzki

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0412-4305>

Nowoczesne szczęście. Wenecja w Wiedniu i transnarodowe reprodukcje przyjemności

Wiosną 1895 roku na łamach „Wiener Sonn- und Montags-Zeitung” ukazał się taki oto dowcipny epigramat: „Laguny na Praterze. Do diabła z drzewami! By żyć marzeniami, pożyczamy sobie Wenecję. Wiedeń nie przyciąga już do Wiednia...”¹. Ten nieco tajemniczo brzmiący dziś utwór był doskonale rozumiany przez wiedeńczyków od kilku miesięcy z ciekawością śledzących zaciekle dysputy zwolenników i przeciwników otwarcia nowego przedsiębiorstwa rozrywkowego na terenie dawnego ogrodu Habsburgów na Praterze. Ci pierwsi z pewnym żalem donosili o sceptycyzmie rady miasta wobec planów utworzenia nowoczesnego miejsca rozrywki, żywiąc nadzieję, że starania pomysłodawców tego przedsięwzięcia w końcu przełamają niechęć urzędników². Drudzy zaś – jak dziennikarze „Reichspost” w artykule *Precz z siekierą* – z satysfakcją odnotowywali, że rada słusznie odrzuciła projekt, uznając, że prowadziłyby do zniszczenia ogrodu. Próbę utworzenia przedsiębiorstwa rozrywkowego w tej lokalizacji nazywali wprost haniebną i szkodliwą społecznie, piętnując przedkładanie zysku prywatnych inwestorów nad konieczność ochrony cennych przyrodniczo arealów. „Czy ostatnie drzewo w centrum Wiednia padnie ofiarą «ducha biznesu», a raczej «spekulacji i grabieży»? [...] Biznes nie jest najważniejszą rzeczą na świecie; zdrowie i przyjemność wielkich mas ludzi są ważniejsze!”³

¹ W oryginale: „Lagunen im Prater. / Zum Teufel mit den Bäumen! / Wir haben uns zum Träumen / Venedig ausgelieh'n; – / Wien zieht nicht mehr in Wien”. Anonim, „Epigramme von der Woche“, *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, 4.03.1895, 1.

² Por. Anonim, „Das Ende «Venedigs» im englischen Garten”, *Wiener Allgemeine Zeitung*, 18.01.1895, 3.

³ Anonim, „Fort mit der Axt”, *Reichspost*, 25.01.1895, 3.

– nawoływali obrońcy ogrodu. Trzy dekady później Gabor Steiner – pomysłodawca utworzenia nowego parku rozrywki – komentował te protesty krótko, mówiąc, że on również pragnął dostarczać przyjemności wielkim masom miejskim i właśnie w tym celu wybudował na terenie carskiego ogrodu... Wenecję, w której „wszystkie grupy społeczne otrzymały możliwość rozrywki zgodnie ze swoim gustem i zasobnością portfela”⁴.

Nie ma wątpliwości co do tego, że pomysł ratowania wiedeńczyków przed nudą wynikał z czystej kalkulacji potencjalnych zysków. Gdyby Steinerowi udało się zrealizować plan budowy swojego parku rozrywki, zapewniłby sobie monopol na tego typu atrakcje w miesiącach letnich, uchodzących w Wiedniu za czas kulturalnej posuchy⁵. Położony na Praterze teren, na którym Steiner chciał zbudować swoje imperium rozrywkowe, był niezwykle łakomym kąskiem dla różnej maści przedsiębiorców, doskonale zdających sobie sprawę z deficytu letnich rozrywek w stolicy. Od roku 1890 teren dawnego ogrodu Habsburgów należał do brytyjskiej spółki The Vienna Kaisergarten Syndicate Limited z siedzibą w Londynie, która na cesarskiej łące otworzyła Engländer Garten – zielony areał dla spacerowiczów. Główną atrakcją ogrodu miał być teatr letni, ale zanim brytyjski właściciel zdążył rozpocząć jego budowę, ogród zbankrutował. Wprawdzie dość prędko atrakcyjną działkę wykupiła kolejna londyńska firma, The Assets Realisation Company, ale ostatecznie, ze względów formalnych, nie dostała pozwolenia na prowadzenie działalności. Gdy wreszcie na początku 1895 właściciel postanowił pozbyć się działki, Steiner był jednym z wielu przedsiębiorców ubiegających się o jej wykup lub choćby dzierżawę⁶. O powodach, dla których tak atrakcyjny teren przekazano w użytek akurat Steinerowi, można dziś już tylko spekulować. Zapewne nie bez wpływu na tę decyzję (zwłaszcza w obliczu społecznego sprzeciwu, jaki budziły plany zniszczenia ogrodu) pozostawały rozległe koneksje młodego inwestora.

⁴ Gabor Steiner, „Als Wien frohe Feste feierte... Gründung und Glanzzeit der Vergnügungsstadt «Venedig in Wien». Lebenserinnerung von Gabor Steiner”, *Illustrierte Wochenpost*, 14.11.1930, 3.

⁵ O tym, że park Steinera „ratuje reputację Wiednia w miesiącach letnich” pisał m.in. Adolf Loss. Por. Adolf Loos, „Das Andere, ein Blatt zur Einführung abendländischer Kultur in Österreich” 15 października 1903, w: *Gesammelte Schriften* (Wien: Braumüller Verlag, 2010), 310.

⁶ O dzierżawę terenu starał się m.in. Franz Janner – aktor i dyrektor teatrów wiedeńskich, m.in. Ringtheater, który spłonął w roku 1881 w czasie jego dyrekcji.

Steiner pochodził ze znanej rodziny wiedeńskich przedsiębiorców teatralnych. Jego ojciec – Maximilian Steiner – przez kilkanaście lat z powodzeniem sprawował funkcję dyrektora Theater an der Wien, stając się „idolem wiedeńskiej publiczności”, który „zamienia w złoto wszystko, czego się dotknie”⁷. Nestor rodu odkrył Johanna Straussa (syna) i Carla Millöckera, był jednym z najwierniejszych popularyzatorów operetek Jacques’a Offenbacha, ale stał również za sukcesami Ludwiga Anzengruberera – autora nowej, nieco moralizatorskiej Volksstück⁸. Jego starszy syn, Franz, przejmując od ojca dyrekcję wiedeńskiej sceny w roku 1880, także proponował widzom repertuar oparty przede wszystkim na operetkowych nowościach. Podobny program z dużym sukcesem promował później w Carltheater, a także w Residenztheater w Dreźnie i berlińskim Walhalla-Operetten-Theater. Fakt, że Franz Steiner na początku XX wieku został kierownikiem Wintergarten, a po zakończeniu I wojny światowej wydzierżawił Apollo-Theater⁹, a więc zwrócił swoją uwagę na prężnie działające berlińskie sceny *variété*, dowodzi, że również jego przedsiębiorstwa były motorem zmian zachodzących w świecie nowoczesnej rozrywki początku XX wieku. Biznesowej intuicji nie sposób odmówić i młodszemu z braci. Gabor, który rozpoczynał swoją karierę jako kierownik kasy w Theater an der Wien i współkierował większością rodzinnych biznesów, doskonale rozumiał, że w dynamicznie rozwijającym się przemyśle rozrywkowym przetrwa nie tyle ten, kto podąża za ciągle zmieniającymi się potrzebami widzów, ile ten, kto sam je kreuje. Z dużą uwagą obserwował więc zmieniający się rynek popularnych rozrywek i śledził poczynania konkurencji. Interesowała go zwłaszcza działalność zagranicznych przedsiębiorstw rozrywkowych, słusznie bowiem wychodził z założenia, że atrakcje popularne w europejskich metropoliach z powodzeniem można sprzedać także wiedeńskiej publiczności. Jedną z takich właśnie atrakcji miał stać się ulokowany na Praterze park rozrywki *Wenecja w Wiedniu*.

⁷ Anonim, „Direktor Steiner”, *Floh*, 12.07.1873, 2.

⁸ Por. Monika Wąsik, „*Futro z czcigodnej padliny*”. *Volksstück od Nestroya do Fassbindera* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2016), 58–64. Książka jest rozszerzoną wersją rozprawy doktorskiej, napisanej pod opieką prof. Małgorzaty Leyko.

⁹ Por. Ruth Freydanck, *Theater als Geschäft. Berlin und seine Privattheater um die Jahrhundertwende* (Berlin: Hentrich, 1995), 61.

Replika Wenecji, a właściwie mikroduplikat urzeczywistniający obraz zbiorowych wyobrażeń o tym mieście, który chciał wybudować Steiner, był udoskonaloną, rozbudowaną wersją podobnych replik, powstających w tym czasie w innych europejskich miastach. Jeśli wierzyć wspomnieniom przedsiębiorcy, pomysł stworzenia tego typu parku rozrywki narodził się, gdy usłyszał o sukcesach Imrego Kiralfy'ego, urodzonego na Węgrzech impresaria i producenta teatralnego, działającego w amerykańskiej i brytyjskiej branży rozrywkowej. Kiralfy, znany ze spektakularnych produkcji wystawienniczych i teatralnych, w roku 1891 w londyńskiej Olympia Hall stworzył rekonstrukcję Wenecji. Na zamkniętej w hali ekspozycji umieścił kanał z wodą oraz malowane kulisy, ukazujące słynne weneckie budowle. Publiczność mogła obserwować aktorów, w tym pływających w łodziach gondolierów, w scenach przedstawiających określone zdarzenia historyczne, inscenizacje weneckich obyczajów i lokalnych świąt, ale też wybrane epizody z *Kupca weneckiego* Shakespeare'a. Ten ekstrawagancki projekt, który przede wszystkim miał „pokazać Brytyjczykom, co można zrobić maszyniarią, wodą i elektrycznością”¹⁰, pod koniec XIX wieku uchodził za jedną z najnowocześniejszych europejskich atrakcji turystycznych.

W swoich wspomnieniach Steiner wprost przyznawał, że brytyjski projekt był dla niego fascynującym odkryciem, jednocześnie dostrzegał jego nie w pełni wykorzystany potencjał. Jak pisał po latach: „Powiedziałem sobie, że jeśli ta «Wenecja» zrobiła takie wrażenia jako spektakl w zamkniętej przestrzeni, to jak wspaniale musiałyby wyglądać replika «Wenecji» z jej pałacami i kanałami na zewnątrz”¹¹. O ile nie jest pewne, czy Steiner w ogóle widział wystawę Kiralfy'ego, czy raczej wiedzę o niej czerpał tylko z publikacji prasowych, o tyle wydaje się mało prawdopodobne, aby nie znał jej berlińskiej kopii¹². Zaprezentowana w roku 1894 w Charlottenburgu makieta Wenecji była już wystawą na świeżym powietrzu i oferowała zwiedzającym nową atrakcję – krótki rejs gondolą. A jednak, mimo niewątpliwego rozmachu wystawy, publiczność nadal podziwiała ustawione wzdłuż brzegów Sprewy dekoracje, przedstawiające jedynie fronty słynnych budowli. Co więcej, sama „makieta” była także raczej amalgamatem włoskiej

¹⁰ Anonim, „Imre Kiralfy dead in England”, *New York Times*, 29.04.1919, 15.

¹¹ Gabor Steiner, „Als Wien frohe Feste feierte...”.

¹² W roku 1894 Kiralfy zrealizował podobną replikę w Paryżu w Palais des Machines, ale jeszcze wcześniej pomysł został powielony w Berlinie, Brukseli i Hamburgu.

architektury, nie zaś próbą rekonstrukcji miasta laguny. Turyści mogli spoglądać na malowane kulisy, przedstawiające Koloseum, łuki triumfalne i rzymskie świątynie, ale złożona w tytule wystawy obietnica pozostawała niespełniona.

Steiner, na bazie brytyjskiego pomysłu i jego niemieckiej modyfikacji, postanowił stworzyć wystawę, która przyćmiewałaby konkurencję „pod względem wielkości, wierności i ambicji”¹³. Aby mógł osiągnąć ten cel, jego replika musiała stać się czymś więcej niż tylko wystawą¹⁴. Miała to być przestrzeń, do której wnętrza widzowie będą mogli wejść i w której można zainscenizować wrażenie patrzenia na prawdziwe życie, ale też dać możliwość wzięcia w nim udziału. W tak pomyślanej przestrzeni publiczność stawała się podmiotem działającym – obserwowała i sama była również oglądana, podziwiała czyjeś działanie, ale również współdziałała i doświadczała innego życia, w pewnym stopniu współtworząc otaczające ją miasto. W wiedeńskiej Wenecji publiczność mogła nie tylko pływać gondolą wzdłuż wyznaczonej trasy, ale również swobodnie przechadzać się ulicami, robić zakupy w sklepach oferujących włoski asortyment, spędzać czas w kawiarniach i teatrach – słowem: mogła żyć, jak gdyby „po wenecku”.

Laguny na Praterze

W realizacji tych ambitnych planów wspierali Steinera inżynier Gustav Bruck i architekt Oskar Marmorek. Pierwszy z nich specjalizował się w inżynierii hydraulicznej, był autorem fontanny wysokostrumieniowej na wiedeńskim Schwarzenbergplatz oraz urządzeń wodnych na Wystawie Światowej w roku 1873. Drugi ze współpracowników był natomiast uczniem Otto Wagnera i wschodzącą gwiazdą Austriackiego Związku Inżynierów i Architektów (Österreichische Ingenieur- und Architekten-Verein), którego jednym z pierwszych doświadczeń zawodowych była praca przy budowie paryskiej Wystawy Światowej w roku 1889. Jego kariera nabrała tempa kilka lat później, gdy w roku 1892, na użytek Międzynarodowej Wystawy

¹³ Sadie Caroline Menicanin, *A Cultural Geography of Gardens in Early Twentieth-Century Viennese Opera*, (Toronto: University of Toronto, 2023, maszynopis), 232.

¹⁴ Można podejrzewać, że nadanie parkowi rozrywki statutu wystawy czasowej mogło być celowym działaniem marketingowym, które miało stymulować frekwencję w pierwszych tygodniach działalności parku, a w konsekwencji wzmacniać przekaz o powodzeniu tej rozrywki wśród mas miejskich.

Muzyki i Teatru (Internationale Musik- und Theaterausstellung), zaprojektował replikę siedemnastowiecznego Wiednia¹⁵. Wybór Marmorka i Brucka na współautorów koncepcji wiedeńskiego parku rozrywki Steinera wydawał się zatem naturalny. Podobnie jak Steiner byli oni pod wielkim wpływem rozwijającej kultury nowoczesności, widzieli siebie jako propagatorów coraz popularniejszej na przełomie wieków „architektury rekreacyjnej”¹⁶, a przy tym rozumieli sposób działania przedsiębiorstw rozrywkowych.

Imponujące – jeśli wierzyć prasie – efekty spotkania tych trzech wizjonerów wiedeńscy mogli podziwiać już 22 maja 1895 roku, a zatem niespełna trzy miesiące po wydaniu przez magistrat zgody na utworzenie wystawy. Budowany w pośpiechu park zajmował powierzchnię pięćdziesięciu tysięcy hektarów, z czego osiem tysięcy przeznaczono na kanały, a pięć tysięcy na tereny zabudowane. Działka została podzielona na trzy części nazwane placami – miały one przypominać połączone mostami wyspy. Brzegi każdej z nich otaczały budynki i choć były to „drewniane konstrukcje pokryte malowanymi płótnami”¹⁷, do środka wielu z nich można było wejść. W tej bardzo realistycznej dekoracji znajdowały się różnego rodzaju lokale użytkowe – głównie restauracje i sklepy. Aby obsłużyć gości (ponoć ich liczba w pierwszych tygodniach po otwarciu miasta wynosiła dziennie dwadzieścia tysięcy, zaś w weekendy sięgała nawet pięćdziesięciu tysięcy¹⁸), Steiner zatrudnił ponad dwa tysiące pracowników, w tym dwudziestu pięciu sprowadzonych z Wenecji gondolierów.

¹⁵ Ta reprodukcja fragmentu miasta, a dokładnie Hohes Markt, zapewniła mu sporą popularność także wśród organizatorów nowoczesnego przemysłu rozrywkowego skupionego wokół Prateru. W kolejnych latach Marmorek został jednym z czołowych wiedeńskich architektów, projektujących przede wszystkim budynki użytku publicznego i miejskie kamienice czynszowe, choć nie zerwał współpracy z przemysłem rozrywkowym. Na przykład w roku 1906 wykonał nowy projekt zbudowanej przez Brucka fontanny na Schwarzenbergplatz, upodabniając ją do stylu słynnej *Fontaine lumineuse*, prezentowanej na paryskiej Wystawie Światowej w roku 1889. Warto dodać, że Marmorek, zafascynowany paryską fontanną, już w roku 1890 wykonał pomniejszoną replikę tej fontanny, która stała się w parku rozrywki na Praterze.

¹⁶ Por. Ingrid Erb, *Venedig in Wien als Spielfeld der Moderne* (Wien: Böhlau, 2022), 126.

¹⁷ Oskar Marmorek, „Venedig in Wien”, *Neubauten und Concurrenzen in Österreich und Ungarn*, H. 8 (1895), 84, dostęp 23.01.2025, https://digibus.ub.uni-stuttgart.de/viewer/fullscreen/1550495565774_1895/92/.

¹⁸ Por. Norbert Rubey, Peter Schoenwald, *Venedig in Wien: Theater- und Vergnügungsstadt der Jahrhundertwende* (Wien: Ueberreuter, 1996), 44.

W przeważającej większości wiedeńskich tytułów prasowych chwalo-
lono rozmach projektu, chętnie podkreślając, że w momencie swojego
powstania park był największym na świecie obiektem rozrywkowym tego
typu. Zbudowane miasto nazywano „artystycznym wyczynem pierw-
szego rzędu”¹⁹, „rozrywką totalną”²⁰ i „szalenie romantyczną”²¹. Ciekawość
i uznanie budziło przede wszystkim to, że Steiner nie proponował swojej
publiczności wejścia w teatralne kulisy, ale otwierał przed nimi „praw-
dziwą budowlę miejską”, złożoną z elementów architektonicznych, odtwo-
rzonych „ze skrupulatną wiernością”²². I choć – jak zauważył w dniu
otwarcia dziennikarz „Wiener Neue Freie Presse” – „namalowane z prze-
pychem budynki nie są jeszcze wszędzie ukończone”, to i tak „wiedeńscy
natychmiast wzięli w posiadanie miniaturowy obraz miasta laguny poprzez
masową inwazję i osiedlili się tam wygodnie”²³. Dzisiejsza lektura tej i wielu
innych recenzji komentujących otwarcie *Wenecji w Wiedniu* nie pozostawia
wątpliwości, że największym zaskoczeniem dla publiczności był wła-
śnie architektoniczny „autentyzm”, który stanowił niejako materializację
zbiorowego wyobrażenia o włoskim mieście i czynił namacalnym to, co dla
wielu pozostawało dotychczas w sferze marzeń i wyobrażeń właśnie. Inte-
resujące wydaje się, że ta specyficzna materialność zaproponowana przez
Steinera raczej nie skłaniała recenzentów do namysłu nad charakterem
tego miejsca. Ci naprzemiennie nazywali je makietą, rekonstrukcją, repliką
czy duplikatem, traktując pojęcia te synonimicznie i nie zastanawiając się
głębiej nad naturą projektu. Nieco więcej uwagi kwestii deklarowanego
przez autorów „autentyzmu” tej budowli poświęcili dziennikarze sceptycz-
nie patrzący na projekt. W ich opiniach weneckie miasto Steinera było po
prostu „sztafażem”²⁴ i przykładem „Potiomkowskiej architektury”²⁵. Karl
Krauss w „Die Fackel” wprost drwił z najnowszej rozrywki wiedeńczy-
ków, nazywając ją „lagunowym błogostanem z wodą do płukania i tanimi

¹⁹ Cyt. za: Gerhard Jelinek, *Eine Frage der Herkunft. Familien, die Geschichte machten* (Wien: Amalthea Verlag, 2022), 124.

²⁰ Cyt za: Dorothea Volz, *SchauSpielPlatz Venedig. Theatrale Rezeption und performative Aneignung eines kulturellen Imaginären um 1900* (Bielefeld: Transcript Verlag, 2018) 107.

²¹ Anonim, „Venedig in Wien”, *Neue Freie Presse*, 23.05.1895, 5.

²² Anonim, „Venedig in Wien”, *Österreichische Illustrierte Zeitung*, 21.06.1895, 5.

²³ Anonim, „Venedig in Wien”, *Neue Freie Presse*, 23.05.1895, 5.

²⁴ Anonim, „Venedig in Wien”, *Neue Freie Presse*, 23.05.1895, 5.

²⁵ Anonim, „Venedig in Wien”, *Neue Freie Presse*, 23.05.1895, 5.

perfumami” oraz miejscem spotkań „stałej klienteli alfonsów i prostytutkiek”²⁶. Także na łamach satyrycznych pism, zwłaszcza „Der Floh” i „Humoristische Blätter”, regularnie ukazywały się karykatury w typowym dla tych tytułów stylu komentujące coraz to nowsze pseudoweneckie atrakcje oferowane w parku.

Sam Steiner natomiast bardzo dbał o to, aby ów skondensowany obraz Wenecji nie był nazywany teatralną dekoracją. Choć do jej zbudowania zatrudnił firmę Kautsky’s Söhne & Rottonara, a więc wykonawców dekoracji dla Hofburgtheater, o swojej hiperrealistycznej makiecie wypowiedział się, podkreślając głównie właśnie jej wyreżyszerowaną „prawdziwość”:

Nie zwykle ściany z desek z namalowanymi płótnami udają dekorację teatralną, ale wznoszą się prawdziwe, dostępne domy z murami i stiukowymi ścianami. Gzymsy, kominy, balkony, kapitele, dekoracje malarskie wmurowane w ścianę – wszystko jest wykonane z solidnego materiału, namacalnie trójwymiarowe. Na balkonach i w loggiach stoją meble stwarzające wrażenie przytulności, za szybami powiewają zasłony, z otwartych skrzydeł okien wysuwają się żaluzje i markizy, które wesoło łopocą na wietrze. Pilastry i kolumny stoją swobodnie, poręcze i balustrady są prawdziwymi punktami podparcia, wykusze wystają z przytulną zwiewnością, a medaliony z płaskorzeźby wylaniają się z płaskiej ściany na wszystkich rogach i frontach. Ten solidny wygląd zewnętrzny jest dopasowany do wnętrza. [...] Nie ma budynku, którego wnętrza nie dałoby się wykorzystać. Sklepy, sale degustacyjne, sale wystawowe rozciągające się w murach, całe warsztaty dla głównie weneckich gałęzi przemysłu mieszczą się w środku obok dużych restauracji z kuchniami i piwnicami na wino²⁷.

Jednocześnie w tym samym artykule Steiner doskonale referował problemy, przed którymi stanęli twórcy parku, a o których milczały materiały reklamujące ich nowoczesne przedsięwzięcie. Dla autorów projektu jasne było to, że odtworzenie niektórych budowli będzie niemożliwe ze względów obiektywnych, czyli przede wszystkim ograniczeń przestrzennych i architektonicznych²⁸. Miasto – jak pisał Marmorek – miało więc być

²⁶ Karl Krauss, *Die Fackel*, H. 9 (1899), 18.

²⁷ Gabor Steiner, „*Englischer Garten*” am Praterstern. *Führer durch die Ausstellung „Venedig in Wien*”, Mai-Oktober 1895 (Wien: Eigenverlag, 1895), 7.

²⁸ Steiner, „*Englischer Garten*” am Praterstern...

nie „kopią konkretnego miejsca, ale raczej parafrazą Wenecji”²⁹. Projektując park, jego architekt postanowił nie powielać, a opierać się „na konkretnym weneckim motywie”³⁰ i w ten sposób oddawać „charakter i nastrój”³¹ miejsca. Makieta miała bowiem nie tylko odtwarzać „uroki miasta laguny tak bogato, jak to tylko możliwe”, ale również oddawać ów „specyficznym intymny charakter Wenecji, który różni się od wszystkich innych miast”³². Jednocześnie – co wydawało się kluczowe dla wiedeńskiej wersji Wenecji – projekt zakładał ukazanie jej „odmłodzonego wizerunku”³³, a zatem takiego, który byłby efektem połączenia romantycznego zainteresowania, wzbudzanego w Europejczykach przez włoskie miasto, z atrakcjami typowymi dla nowoczesnej kultury metropolii.

Steiner dość dobrze tłumaczył sens tej stworzonej przez siebie iluzji. Ponieważ *Wenecja w Wiedniu* została pomyślana jako typowo metropolitalne przedsięwzięcie rozrywkowe o transnarodowym charakterze, w powszechnym odbiorze musiała więc stać się „dziełem sztuki, ale także centrum przemysłowym, wystawą i miejscem rozrywki, portretem miasta i krajobrazem, mariażem starego i nowego, weneckiego ducha i wiedeńskiej radości życia”³⁴. To spotkanie starego (Wenecja) z nowym (Wiedeń), będące zderzeniem rzeczywistości społecznych funkcjonujących w innych kontekstach znaczeniowych³⁵, stwarzało nową rzeczywistość, w której miała wyrażać się zbiorowa wyobraźnia.

Od Refosco do Pilsnera

Wybór Wenecji jako tematu parków rozrywkowych budowanych przez naśladowców Kiralfy’ego nie był przypadkowy. Dla europejskiej publiczności przełomu XIX i XX wieku Wenecja funkcjonowała jako rodzaj

²⁹ Marmorek, „Venedig in Wien”, 21.

³⁰ Marmorek, „Venedig in Wien”, 21.

³¹ Marmorek, „Venedig in Wien”, 21.

³² Steiner, „*Englischer Garten*” am Praterstern..., 5.

³³ Steiner, „*Englischer Garten*” am Praterstern..., 5.

³⁴ Steiner, „*Englischer Garten*” am Praterstern..., 5.

³⁵ Por. Claudia Schirrmeyer, „Der Themenpark. Vergnügliche Illusionswelt jenseits des Alltags”, w: *Kultur des Vergnügens: Kirmes und Freizeitparks – Schausteller und Fahrgeschäfte. Facetten nicht-alltäglicher Orte*, hg. Sacha Szabo (Bielefeld: Transcript Verlag, 2009), 227.

zbiorowego *imaginarium*, uruchamiającego szerokie pole kulturowych i emocjonalnych odniesień. Jako część wspólnej wyobraźni kulturowej włoskie miasto stawało się miejscem realnym i mitycznym zarazem, istniejącym na mapach, ale też poza nimi, zawieszonym między rzeczywistością a fikcją. Innymi słowy: było tym, co Foucault nazywał heterotopią, czyli „rodzajem efektywnie odgrywanej utopii, w której wszystkie inne rzeczywiste miejsca (*emplacements*), jakie można znaleźć w ramach kultury, są jednocześnie reprezentowane, kontestowane i odwracane”³⁶.

Jak zauważa Dorothea Volz, funkcjonowanie Wenecji w kulturze zachodnioeuropejskiej jako miejsca symbolicznego sprawiło, że stała się ona obiektem ciągłej reprodukcji. Tym samym włoskie miasto było nieustannie „kulturowo «ogrywane»”³⁷ i musiało mierzyć się ze swoimi kolejnymi kopiami. Volz, którą interesuje przede wszystkim fenomen performatywnego zawłaszczenia Wenecji jako kulturowego *imaginarium*, wskazuje, że celem parków rozrywki będących repliką miasta było raczej wytworzenie określonego wrażenia, które odsyłało nie tyle do pierwowzoru, ile do jakiegoś ogólnego zbiorowego wyobrażenia na jego temat. Tym samym takie repliki, jak miasto Steinera, stawały się po prostu „materializacją i rekonstrukcją wyidealizowanej wyobraźni”³⁸. Zwiedzający byli więc szczerzy w swoim zachwycie nad „autentycznością” miejsca, bo ich wyobrażenie o Wenecji było kształtowane od zewnątrz³⁹. To, co dla Marmorka było jedynie parafrazą miasta, przez większość publiczności odbierane było jako jego wierne lub przynajmniej dość wierne odbicie, bowiem materializowało nie oryginalną, lecz jakąś wyobrażoną przestrzeń. Oczywiście trzeba pamiętać i o tym, że odwiedzający mieli świadomość specyficznego charakteru takich miejsc i konieczności dostosowania się do pewnych reguł, dzięki którym było możliwe utrzymanie przy życiu tego zmaterializowanego świata fantazji⁴⁰.

Zgodnie z propozycją Volz można traktować Wenecję jako „transnarodowe *imaginarium* kulturowe”⁴¹ i fenomen kultury metropolii. Warto

³⁶ Michel Foucault, „Inne przestrzenie”, tłum. Agnieszka Rejniak-Majewska, *Teksty Druge*, nr 6 (2005), s. 120.

³⁷ Cyt. za: Volz, *SchauSpielPlatz Venedig*, 87.

³⁸ Volz, *SchauSpielPlatz Venedig*, 104.

³⁹ Volz, *SchauSpielPlatz Venedig*, 26.

⁴⁰ Por. Schirrmeister, „Der Themenpark”, 227.

⁴¹ Volz, *SchauSpielPlatz Venedig*, 35.

zwrócić uwagę także i na ten drugi trop, czyli badanie performatywnej praktyki zawłaszczenia Wenecji w kontekście rodzącej się kultury rozrywki w metropoliach początku XX wieku. Oczywiście jest, że metropolie były i są przestrzeniami spotkania różnych praktyk kulturowych, w tym nowych trendów, nawyków i form spędzania wolnego czasu – innymi słowy, miejscami wzmożonej, międzynarodowej wymiany. W metropoliach od zawsze kondensowały się globalnie rozpowszechnione praktyki kulturowe, wchodząc ze sobą w złożony proces relacji. Odbicie tych praktyk widać także w sposobie myślenia o budowaniu *Wenecji w Wiedniu*. Jako typowo metropolitalna rozrywka przełomu XIX i XX wieku wiedeńskie przedsiębiorstwo może być dziś jednym z intrygujących przykładów takiego cyrkulowania, przenikania się i negocjowania praktyk kulturowych.

Specyfikę jego działalności zdradza już plan parku – miasto i zorganizowane w nim rozrywki były bowiem pomyślane tak, aby odwiedzający ulegali wrażeniu bycia gdzieś indziej. O powodzeniu tej strategii może świadczyć na przykład ogromna popularność przedstawiających atrakcje parku widokówek, które można było nabyć i wysłać w znajdującej się na jego terenie stacji pocztowej. Jednocześnie rodzimi turyści nadal mieli czuć się „jak u siebie”. Choć park rozrywki był postrzegany jako przestrzeń wyrwana z kontekstu, połączenie tego obcego i może nawet egzotycznego świata z oswojoną i bezpieczną rzeczywistością nie zanikało. To, co obce, było przefiltrowane przez to, co znane, dzięki czemu zwiedzający mógł czuć się w tej rzeczywistości bezpiecznie i pewnie. Wśród włoskich sklepów i lokali gastronomicznych umieszczono więc, między innymi, *Ristorante Vienna a Venezia*, w której serwowano austriacką kuchnię i lokalne napitki, grano i śpiewano wiedeńskie melodie. Jakaś część gości chciała wprawdzie przez jedno popołudnie żyć jakby „po wenecku”, ale mimo wszystko wołała zjeść „po wiedeńsku”. Wbrew pozorom ten wiedeński akcent na mapie włoskiej gastronomii w parku nie był postrzegany jako ciało obce. Urokowi tego miejsca ulegali nawet dziennikarze:

Nie ma lepszego sposobu na spędzanie ciepłego letniego wieczoru niż w jednej z przytulnych tawern nad brzegiem łagodnie falującej laguny, popijając ciemne bawarskie lub jasne piwo Pilsner czy też ogniste Refosco lub Terrano, wpatrując się marzycielsko w mosty, pod którymi

co chwila pojawiają się gondole z ich eleganckimi pasażerami, wesoło rozmawiającymi i żartującymi dżentelmenami i damami⁴².

W kolejnych latach działalności parku liczba różnego typu „niewłoskich” atrakcji stale wzrastała. Steiner umiędzynarodowił nie tylko ofertę gastronomiczną, otwierając między innymi niemiecką piwiarnię czy francuski pawilon szampana, ale także rozrywki kulturalne. W repertuarze Wiener Sommertheater, oddanego do użytku w maju 1898 roku, widniały przede wszystkim najnowsze dzieła operetkowe. Próżno wśród nich szukać włoskich przedstawień marionetkowych i operowych, które oferowano publiczności jeszcze w pierwszym roku działalności parku. Włoskie przedstawienia dość prędko zostały wyparte z repertuaru przez rodzime ludowe komedie, wiedeńskie i niemieckie operetki oraz rewie, a od roku 1905, gdy otwarta została *Parisiana*, także przez francuskie farsy. Tym samym w letnie popołudnia w parku rozbrzmiewały raczej nie włoskie serenady, a melodie z modnych operetek.

Łatwo się domyślić, że te ciągłe modyfikacje dostępnych atrakcji, które Steiner zaczął wprowadzać już kilka miesięcy po otwarciu parku, były spowodowane rosnącymi oczekiwaniami publiczności, domagającej się ciągle nowych rozrywek i to bynajmniej nie takich, które wpisywałyby się w początkowo deklarowaną przez Steinera koncepcję parku. Naiwnością byłoby jednak zakładać, że tak wytrawny przedsiębiorca nie był świadomy specyfiki prowadzonego biznesu. Tematyczna spójność parku od początku jego istnienia była tylko pozorem. To nie przypadek, że Steiner, występując w roku 1894 o pozwolenie budowy *Wenecji w Wiedniu*, nazwał ją „wystawą czasową”, co zapewne dawało mu pretekst do bardziej dynamicznego zarządzania swoim przedsiębiorstwem. W określonych momentach działalności parku eksponował te jego elementy, które akurat mogły wzbudzać zainteresowanie publiczności. Gdy wycieczka gondolą zaczęła nużyć klientów, oferowano im inne, bardziej nowoczesne i modne w danej chwili uciechy. Najpierw były to rozrywki bazujące na postępie technologicznym: fonograf, kinematograf czy pierwszy automatyczny bufet, w którym można było zakupić napoje i drobne przekąski. Później w parku pojawił się tor wyścigów

⁴² Anonim, „Parkgrund den ersten Themenpark der Welt eröffnet: «Venedig in Wien»”, *Die Österreichische Illustrierte Zeitung*, 21.06.1895, 5.

konnych, zjeżdżalnia wodna (*Wasserrutschbahn*) oraz diabelski młyn (*Wiener Riesenrad*) – jedyna atrakcja, która przetrwała zamknięcie parku. Steiner coraz śmiej zatem dywersyfikował swoją publiczność, budując taką ofertę rozrywek, która mogłyby wydawać się interesująca już nie tylko – jak niegdyś deklarował – dla eleganckich wiedeńczyków i rodzin z dziećmi. W wiedeńskiej Wenecji, która Wenecją była już tylko z nazwy, coraz częściej pojawiali się wielbicielowie zawodów sportowych, głównie walk siłaczy, a także miłośnicy pokazów tresury dzikich zwierząt. Gdy w roku 1897 niedaleko miejskiego ogrodu zoologicznego otwarto *Murzyńską Wioskę* (*Negerdorf*), Steiner nie miał żadnych oporów, aby jeszcze tego samego lata wybudować na terenie swojego parku własną *Wioskę Somalijską* (*Somali-Dorf*).

Mischmasch

Podobnie jak inne tego typu przedsiębiorstwa, także park Steinera tworzył wielozmysłowe środowisko, dostarczające widzom coraz to nowych sensorycznych przeżyć. Jako typowo metropolitalna rozrywka *Wenecja w Wiedniu* była przykładem „nowoczesnej różnorodności, połączeniem miejsc, czasów i sztuk, interakcją zmysłów, nowym światem konsumpcji, reklamy i masowej rozrywki, być może nową formą wspólnego życia, nowym porządkiem społecznym”⁴³. Czy ta ocena jest przesadzona? Z perspektywy czasu doskonale widać, że nie. Tak naprawdę odwiedzający Prater goście płacili nie za oglądanie repliki Wenecji, ale za przeżycie czegoś nowego. Dlatego subtelne rozrywki tak szybko zaczęły ustępować miejsca takim, które akurat lepiej odpowiadały ich migotliwym pragnieniom. A trzeba pamiętać i o tym, że duża część odwiedzających miała ograniczony budżet i nie mogła pozwolić sobie na korzystanie z oferty gastronomicznej czy dodatkowych rozrywek. Ta grupa gości często kupowała jedynie bilet wstępu i chłonęła atrakcje parku tylko „przez oczy”. Steiner musiał pamiętać i o nich, dlatego w parku pojawiały się coraz to nowsze, tańsze, a niekiedy nawet darmowe atrakcje. W tym sensie park – jak zauważa Ingrid Erb – działał podobnie jak nowoczesny dom handlowy, kuszący klientów różnorodnym asortymentem, ale też dostarczający niecodziennych doznań tym, którzy nie kupowali, lecz jedynie cieszyli się widokiem atrakcji lub korzystali z darmowych

⁴³ Erb, *Venedig in Wien*, 153–154.

rozrywek. Nic dziwnego, że – jak z dezaprobatą pisał Loos – „z estetycznego punktu widzenia Wenecja była z roku na rok tylko gorsza”⁴⁴.

Mimo pomysłowości dyrektora parku po kilku sezonach działalności zawisło nad nim widmo plajty. Obserwując drastycznie malejącą liczbę zwiedzających i rosnące długi, Steiner zdecydował się na zaskakujący krok – zasypał kanały i rozmontował włoskie budowle. W roku 1901, na miejscu dawnej Wenecji, otworzył *Międzynarodowe Miasto* – nową makietę, przedstawiającą hiszpańską, egipską i japońską architekturę. Ten nieco kuriozalny architektoniczny konglomerat cieszył zmysły wiedeńczyków zaledwie kilka miesięcy. W kolejnych dwóch latach Steiner przygotował dla swoich kapryśnych klientów jeszcze dwie inne wystawy – *Miasto Kwiatów* (1902) i *Miasto Elektryczne* (1903), po czym znów zaczął przekopywać cesarską łąkę, aby w roku 1905 utworzyć na niej sztuczne jezioro o powierzchni czterech tysięcy metrów kwadratowych. Gdy i ten biznes (przejażdżki łódką) nie przyniósł pożądanych zysków, zdesperowany dyrektor zasypał akwen i zbudował na nim wrotkarnię. Próby reanimacji popularności parku trwały do roku 1912, aż gnębiony przez wierzycieli przedsiębiorca, ratując się przed aresztowaniem, zdecydował się na emigrację⁴⁵.

Po wyjeździe Steinera z Wiednia jeszcze tylko raz na praterskiej łące pojawiły się tłumy zwiedzających. Wiosną 1916 roku władze miasta, na ruinach dawnej *Wenecji*, której pozostałości rozbierało pięćdziesięciu rosyjskich jeńców, otworzyły *Wystawę Wojenną*⁴⁶. Na propagandowej ekspozycji, ukazującej potęgę militarną Austro-Węgier i ich sprzymierzeńców, prezentowano nowoczesny sprzęt i pojazdy wojskowe, w tym zdobyte od wrogów trofea, wyświetlano filmy z pola walki i grywano wojenne rewie. Największą atrakcją wystawy były jednak zbudowane na wschodniej ścianie dawnego parku naturalnej wielkości okopy. Przechadzający się nimi elegancko ubrani Wiedeńczycy mogli obejrzeć fortyfikacje od środka – była to wprawdzie upiększona i bardzo komfortowa wersja okopów,

⁴⁴ Loos, „Das Andere...”, 310.

⁴⁵ Do Wiednia wrócił dopiero na początku lat 20. z pustą kieszenią i ambicjami na dyrektorski fotel Theater an der Josefstadt. Próby wskrzeszenia kariery nie powiodły się. W roku 1938 Gabor Steiner emigrował do USA.

⁴⁶ Por. Monika Sommer, „Zur Kriegsausstellung 1916 im Wiener Prater, als Mächtige Antwort der Monarchie an das feindliche Ausland”, w: *Im Epizentrum des Zusammenbruchs*, hg. Alfred Pfoser, Andreas Weigl (Wien: Metroverlag, 2013).

wyposażonych między innymi we własny kiosk z papierosami i salę prób dla orkiestry, ale tego publiczność nie musiała przecież wiedzieć. Przejmując niejako perspektywę walczących żołnierzy, Austriacy przechadzali się krętymi korytarzami, w których kryły się przygotowane dla nich atrakcje – możliwość spojrzenia przez peryskop i przymierzenie się do broni na stanowisku strzelca czy zabawa ręczną wyrzutnią granatów. Opuszczając okopy, można było jeszcze zagrać w bingo. I tak w parku, w którym jeszcze dekadę wcześniej weneccy gondolierzy nucili *Santa Lucia*, a we francuskim pawilonie szampana publiczność oczekiwała na premierę Offenbacha, teraz można było rzucić atrapą granatu w stronę zainscenizowanych okopów żołnierzy Ententy.

Wojenna wystawa nie kończyła jednak historii parku rozrywki na dawnej cesarskiej łące. W roku 1919 Hugo Fürst, który już dekadę wcześniej przejął biznes Steinera po jego pierwszej plajcie, otworzył w tym samym miejscu *Wiener Vergnügungspark*. Największą atrakcją była ponoć kolejka jaskiniowa, ale raczej nie przyniosła ona spodziewanych wpływów, skoro już wiosną 1920 roku w Wiedniu zawisły plakaty zapowiadające nowe otwarcie parku pod dyrekcją Roberta Böhma. Niewiele jednak wiadomo o jego działalności w kolejnych latach poza tym, że w parku proponowano rozrywki coraz bardziej podobne do tych, które bawiły wiedeńczyków na sąsiednim Wurstelprater. W roku 1945 teren został zbombardowany i prawie doszczętnie spłonął. Jedynym uratowanym obiektem z dawnego imperium Steinera był, *nomen omen*, jego symbol, ale też symbol Prateru – diabelski młyn. Jego cień nadal pada na cesarską łąkę, która dziś – jak chcieli tego w roku 1895 jej obrońcy – znów cieszy spacerowiczów. Tylko w miejscu dawnej *Ristorante Vienna a Venezia* wznosi się budynek planetarium.





Fot. 1-4. Pocztówki z Wiednia
Źródło: ilustracje ze zbiorów autorki

Bibliografia:

- Anonim, „Direktor Steiner”. *Floh*, 12.07.1873.
- Anonim, „Das Ende «Venedigs» im englischen Garten”. *Wiener Allgemeine Zeitung*, 18.01.1895.
- Anonim, „Fort mit der Axt”. *Reichspost*, 25.01.1895.
- Anonim, „Epigramme von der Woche”. *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, 4.03.1895.
- Anonim, „Venedig in Wien”. *Neue Freie Presse*, 23.05.1895.
- Anonim, „Parkgrund den ersten Themenpark der Welt eröffnet: «Venedig in Wien»”. *Die Österreichische Illustrierte Zeitung*, 21.06.1895.
- Anonim, „Venedig in Wien”. *Österreichische Illustrierte Zeitung*, 21.06.1895.
- Anonim, „Imre Kiralfy dead in England”. *New York Times*, 29.04.1919.
- Erb, Ingrid. *Venedig in Wien als Spielfeld der Moderne*. Wien: Böhlau, 2022.
- Foucault, Michel. „Inne przestrzenie”. *Tłumaczenie Agnieszka Rejniak-Majewska. Teksty Drugie*, nr 6 (2005): 117–125.
- Freydank, Ruth. *Theater als Geschäft. Berlin und seine Privattheater um die Jahrhundertwende*. Berlin: Hentrich, 1995.
- Jelinek, Gerhard. *Eine Frage der Herkunft. Familien, die Geschichte machten*. Wien: Amalthea Verlag, 2022.
- Krauss, Karl. *Die Fackel*, H. 9 (1899).
- Loos, Adolf. „Das Andere, ein Blatt zur Einführung abendländischer Kultur in Österreich”. Wien: Braumüller Verlag, 2010.
- Marmorek, Oskar. „Venedig in Wien“. *Neubauten und Concurrenzen in Österreich und Ungarn*, H. 8 (1895): 84. https://digibus.ub.uni-stuttgart.de/viewer/fullscreen/1550495565774_1895/92/.
- Menicanin, Sadie Caroline. *A Cultural Geography of Gardens in Early Twentieth-Century Viennese Opera*. Toronto: University of Toronto, 2023 (maszynopis).
- Rubey, Norbert, Peter Schoenwald. *Venedig in Wien: Theater- und Vergnügungsstadt der Jahrhundertwende*. Wien: Ueberreuter, 1996.
- Schirrmeister, Claudia. „Der Themenpark. Vergnügliche Illusionswelt jenseits des Alltags”. W: *Kultur des Vergnügens: Kirmes und Freizeitparks – Schausteller und Fahrgeschäfte. Facetten nicht-alltäglicher Orte*, hg. Sacha Szabo, 227–236. Bielefeld: Transcript Verlag, 2009.

- Sommer, Monika. „Zur Kriegsausstellung 1916 im Wiener Prater, als Mächtige Antwort der Monarchie an das feindliche Ausland”. W: *Im Epizentrum des Zusammenbruchs*, hg. Alfred Pfoser, Andreas Weigl, 502–513. Wien: Metroverlag, 2013.
- Steiner, Gabor. „Englischer Garten“ am Praterstern. *Führer durch die Ausstellung „Venedig in Wien”, Mai–Oktober 1895*. Wien: Eigenverlag 1895.
- Steiner, Gabor. „Als Wien frohe Feste feierte... Gründung und Glanzzeit der Vergnügungsstadt «Venedig in Wien». Lebenserinnerung von Gabor Steiner”. *Illustrierte Wochenpost*, 14.11.1930.
- Volz, Dorothea. *SchauSpielplatz Venedig. Theatrale Rezeption und performative Aneignung eines kulturellen Imaginären um 1900*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2018.
- Wąsik, Monika. „Futro z czcigodnej padliny”. *Volksstück od Nestroya do Fassbindera*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2016.

Summary

Modern happiness. Venice in Vienna and transnational reproductions of pleasure

This article explores the history of the amusement park 'Venice in Vienna', founded by theatre entrepreneur Gabor Steiner in 1895 in Vienna's Leopoldstadt district. Steiner's replica of Venice was an improved and expanded version of similar replicas being built in other European cities at the time. In the article, the Viennese amusement park is presented as an example of a cultural imaginarium with a transnational character. The performative practice of the appropriation of Venice in the context of the emerging entertainment culture in the metropolises of the early 20th century is also reflected upon.