

„Cyrkowe wariacje” w międzywojennej literaturze czeskiej

Anna Gawarecka

ORCID: 0000-0002-0930-0064

Hanuš Jordan, konstatując we wstępie monografii *Orbis cirkus* (2014), że dzieje czeskiego cyrku nie doczekały się jeszcze kompleksowej rekapitulacji, wysnuwa z tej diagnozy w pesymistycznym nieco duchu sformułowaną konkluzję, iż:

Z powodu braku opracowań naukowych czeska opinia powszechna czerpie informacje z innych źródeł – zwłaszcza z literatury pięknej, jak to się dzieje w przypadku najpopularniejszej powieści Eduarda Bassa *Cirkus Humberto* (1941), obowiązkowej lektury szkolnej, dodatkowo spopularyzowanej dzięki serialowi telewizyjnemu w reżyserii Františka Filipa (1988). W efekcie w czeskiej wyobraźni cyrk Humberto stał się autentycznym, sławnym, i to rodzimym cyrkiem. Zdolne dzieci czeskich rolników, tak jak Vašek Karas, bywały znakomitymi akrobatami, a nawet zyskiwały status współwłaścicieli przedsiębiorstwa. W każdym europejskim cyrku grała szumawska kapela... Ale w rzeczywistości wszystko wyglądało inaczej...¹.

W oczach badacza zatem rola sławnej powieści Eduarda Bassa w kreowaniu (i zakorzenianiu w pamięci kulturowej) zasobu wyobrażeń na temat cyrkowego życia nie prezentuje się zbyt korzystnie. Z jej „winy” bowiem czeski odbiorca zyskuje obfity pakiet wiadomości, w którym faktografia miesza się z fikcyjnością do tego stopnia, iż nie sposób już ich odróżnić i – w rezultacie – wyluskać rzetelnych informacji z zalewu niepopartego żadnymi naukowymi argumentami fantazjowania. Utyskiwania te, zrozumiałe z punktu widzenia historyka, zainteresowanego przekazem „prawdy obiektywnej” i zaniepokojonego „przekłamaniami”, których dopuścił się prozaik, w wielkiej mierze tracą zasadność w sytuacji, gdy spojrzenie na zastoso-

¹ Hanuš Jordan, *Orbis cirkus. Příběh českého cirkusu* (Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2014), 21. Wszystkich tłumaczeń z języka czeskiego dokonała autorka.

waną przez pisarza strategię przedstawiania „sztuki areny” rzuci literaturoznawca. Wówczas do głosu dochodzi (może dojść) przekonanie, że, jak pisze Grzegorz Kondrasiuk:

Cyrk zawsze oglądamy **poprzez** sens. Tak jakby dotknąć tego fenomenu można było wyłącznie za pomocą jakiejś formy reprezentacji, poprzez obraz, tekst [...]. Piszemy, myślimy, oceniamy cyrk, wpisując go w dostępny porządek, aktualne matryce rozumienia, w których nie do końca się mieści... Pozostaje po tych operacjach jakiś nadmiar, poczucie niedopasowania. A jeżeli chcemy odrzucić wszelkie klisze, na końcu zostajemy z projekcją tęsknoty za utraconymi w postępie cywilizacyjnym wolnością i organicznością².

Teza (trudna rzeczywiście do podważenia), że w środowisku czeskim swoista cyrkowa „imagologia” od kilku pokoleń kształtowana bywa na podstawie lektury monumentalnej sagi Bassa, nie musi jednak budzić zastrzeżeń ani wywoływać badawczych niepokojów. Jej wartość poznawcza leży wszak nie tyle w naiwnym utożsamianiu bohaterów z ich potencjalnymi autentycznymi pierwowzorami, ile w „uhistorycznieniu” narracji stanowiącej konsekwencję techniki łączenia dyskursów, a mianowicie fikcjonalnego porządku fabularnego z wtrętami eseistycznymi. Innymi słowy, w obliczu braku opracowań naukowych, powieść *Cirkus Humberto* „ma prawo” funkcjonować jako miarodajne kompendium wiedzy dotyczącej źródeł, ewolucji i epoki świetności europejskiego modelu cyrku. Prawa tego zresztą dzisiaj, w atmosferze poststrukturalnej pantekstualności (dodatkowo wzmocnionej przez koncepty *Cultural Studies* oraz narratologiczne utożsamienie literatury i historiografii poparte autorytetem Haydena White’a), już raczej się nie podważa. W efekcie, jak pisze Rafał Mielczarek:

Interpretacja jako fikcja (czyli wytwór) prowadzi do zamazywania granicy między treścią a sposobem jej przedstawienia. [...] Niemniej oparcie się na istniejących interpretacjach pozwala w przypadku próby zrozumienia cyrku sięgnąć do wachlarza rozmaitych tekstów kulturowych (niekoniecznie naukowych), które poruszają ten temat. Geertzowskie porównanie *Pani Bovary* do raportu etnograficznego potwierdza, że fikcyjne konstrukcje literackie, podobnie jak filmowe bądź teatralne, potrafią oddać ową poszukiwaną specyfikę rzeczywistości nie gorzej od takiego raportu³.

Uznanie dokumentarnych walorów Bassowskiej opowieści o europejskiej karierze kilku pokoleń cyrkowej rodziny Berwitzów i Karasów nie osłabia zatem jej literackiego charakteru, przypominając raczej, że mimetyczne konstruowanie świata przedstawionego, zwłaszcza oparte na jego modelowym ujęciu, do pewnego stopnia komplikuje, ale nie zamyka drogi przed stawianiem pytań o epistemologiczny potencjał narracji fikcyjnej⁴. Wyrafinowana gra, która w *Cyrku Humberto* toczy się między kategoriami *Dichtung* i *Wahrheit*, sprzyja niewątpliwie (zarzucanemu przez Jordana) wywoływaniu czytelniczej niepewności. Błądzący w natłoku informacji odbiorca niejednokrotnie zmuszony jest bowiem do samodzielnego ustalania, czy ukazywane w danym fragmencie narracji „cyrkowe losy” stają się – wyłącznie i indywidualnie – udziałem powieściowych bohaterów (a zatem mieszczą się w domenę fikcji), czy

² Grzegorz Kondrasiuk, „O cyrku w świecie widowisk”, w: *Cyrk w świecie widowisk*, red. Grzegorz Kondrasiuk (Lublin: Warsztaty Kultury, 2017), 14–15.

³ Rafał Mielczarek, „Robienie cyrku. Krótka historia zmiany – od rytualnego eksperymentu do eksperymentalnej sztuki”, w: *Nie tylko klaun i tygrys. Szkice o sztuce cyrkowej*, red. Małgorzata Leyko, Zofia Sنےlewska-Stępień (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019), 24–25.

⁴ Z interpretacyjnej uczciwości należy zaznaczyć, że pisarz, „świadomy ryzyka” zbyt dosłownego odczytania powieściowej fabuły, przed takim niebezpieczeństwem ostrzegał odbiorcę: „nie wszystko, co w literaturze wydaje się prawdziwe, stanowi rzetelną językową kopię jakichś konkretnie istniejących faktów” (Eduard Bass, *Lidé z maringotek* [Prah: Československý spisovatel, 1972], 15).

potraktować je wypada raczej jako swego rodzaju „wysepki referencji” w „morzu fabularnego zmyślenia”. Nawet pobieżne porównanie dziejów tytułowego cyrku Humberto z rekonstruowaną we wspomnianej już monografii *Orbis cirkus* historią światowej i czeskiej areny dowodzi jednak, że Bass dysponował głęboko ugruntowaną wiedzą na jej temat i że wiedzę tę, w sytuacji braku odpowiednich opracowań zdobywaną zapewne w wyniku naukowych niemal eksploracji, postanowił (w myśl antycznej jeszcze maksymy, by literatura „uczyła bawiąc”) przemycić za pomocą atrakcyjnej opowieści o międzynarodowym sukcesie utalentowanego Czecha. Kolejne sekwencje fabularne, często zresztą przekazywane za pomocą narzędzi narracji duratywnej, sygnalizującej trwałą, powtarzalny charakter ukazywanych zjawisk, wydarzeń i zachowań, sugerują więc egzemplaryczność i synekdochiczny wymiar dziejów i strategii działania „wzorcowego” przedsiębiorstwa Berwitzów i Karasów, które odbiorca postrzegać powinien jako atrybuty typowe dla funkcjonowania wszystkich cyrków tradycyjnego typu:

W sprzyjających okolicznościach, o ile nie pojawiły się komplikacje i o ile cała załoga włączała się do pracy, Kerholec potrafił postawić namiot ze wszystkimi przybudówkami w ciągu trzech i pół godziny. [...] Wolniej odbywało się to w większych miastach, do których Berwitz zwykł wkraczać z całą paradą. [...] Gdzieś na przedmieściach formowała się kawalkada, mężczyźni i kobiety przebierali się w kostiumy i wjeżdżali do miasta przy dźwiękach trąb i przy akompaniamencie marszu własnej orkiestry, najczęściej siedząc na wyczesanych koniach, z drapieżnikami prezentowanymi w klatkach i z korowodem zwierząt, któremu przewodził ogromny, monumentalny Bingo, stanowiący zwieńczenie tej głośniejszej i pstrokatej, przez cały świat podziwianej reklamy⁵.

Opublikowany w czasie drugiej wojny światowej (w tzw. Protektoracie Czech i Moraw sytuacja pisarzy była zdecydowanie korzystniejsza niż w okupowanej Polsce, co nie oznacza, że nie działała tam nazistowska cenzura) *Cirkus Humberto* (oraz jego, używając współczesnego określenia, *spin-off*, a mianowicie wydany w 1942 r. zbiór opowiadań *Lidé z maringotek*; „Ludzie z wozów cyrkowych”)⁶ silnie zakorzenił się zatem w czeskiej przestrzeni kulturowej, odgrywając w niej rolę swego rodzaju *summy* i zwieńczenia ugruntowanych już konwencji literackiego ujmowania tematyki cyrkowej.

Zwieńczenia czy ukoronowania właśnie, gdyż tematyka ta pojawiła się w czeskiej literaturze, nieco później niż w innych literaturach europejskich, w pierwszych dekadach XX stulecia. Jej szczególna „nadobecność”, widoczna zarówno w prozie, jak i poezji, wiązała się z rehabilitacją marginalnych, proskrybowanych czy lokalizowanych w przestrzeni tabu dziedzin masowej rozrywki. Domena kulturowych peryferii otwierała wówczas przed pisarstwem (i, mówiąc szerzej, przed sztuką) nowe pola motywicznych i problemowych eksploracji, z których część podporządkowana była potrzebie formułowania konkluzji socjologicznych (powieści Ivana Olbrachta, Karla Poláčka i Eduarda Bas-

⁵ Eduard Bass, *Cirkus Humberto*. Román, cz. 1 (Praha: Lidové noviny, 1941), 185–186.

⁶ Do sięgnięcia po ten, anachroniczny w stosunku do nazewniczych zwyczajów Bassowskiej epoki, termin uprawniają słowa samego prozaika: „Pewien błyskotliwy recenzent zauważył, że podczas ciosania Cyrku Humberto wióry niewątpliwie musiały latać na wszystkie strony i że wśród nich musiał się zagubić niewykorzystany dobry maretiał. Tak było naprawdę i myślałem, że z tego, co nie znalazło się w powieści, bez trudu zbuduję jeszcze jedną książkę. Jednak gdy do tematu wróciłem, okazało się, że to nie jest takie proste, w powieści bowiem, jak w życiu, wiele postaci może pięknie i z pożytkiem funkcjonować obok siebie, ale w samotności by tylko wegetowały. Wybrałem zatem kilka epizodów, najbardziej, moim zdaniem, atrakcyjnych, i spróbowałem umieścić je w nowej wspólnej przestrzeni. [...] Nie chciało mi się jednak udawać jakiejś powieściowej koherencji, zwłaszcza że od początku nie to było moim zamiarem; założyłem, że fantazja czytelników nie będzie się lenić i że odbiorcy dopowiedzą to, co ja świadomie pominąłem” (Bass, *Lidé z maringotek*, 16).

sa), część zaś wpisywała się w awangardowy (Karel Teige, Vítězslav Nezval) zamysł „nobiletowania sztuki najmniejszej” i odnajdywania w niej nieodkrytych jeszcze źródeł artystycznej inspiracji.

Już w 1913 roku, w *Almanachu na rok 1914*, zbiorze programowych esejów i tekstów literackich manifestujących odejście od idei *l'art pour l'art* i proponujących w zamian postulat uczy-nienia ze sztuki integralnego komponentu codzienności (czyli hasła przyświecającego później całej czeskiej międzywojennej awangardzie), Stanislav Kostka Neumann, poeta propagujący wówczas zwrot w stronę futurystycznej wizji świata, zamieścił wiersz *Cirkus*, w którym zaprojektowane zostały wszystkie niemal wątki „awangardowej refleksji cyrkowej” – od ekspresji zachwyty nad „nowoczesnością” estetyki plakatów, przez uwypuklenie krzykliwego, jarmarczno-kiczowego charakteru widowiska (owej kawalkady poprzedzającej premierowy spektakl nie pomijając) i apoteozę doskonałości wykonania poszczególnych „numerów”, po wyrażanie tęsknoty za kojarzoną z tresowanymi zwierzętami egzotyką. W zakończeniu eseju *Otevřená okna* („Otwarte okna”) zaś, poświęconego, mówiąc w największym skrócie, „przewietrzaniu zatęchłej atmosfery dławiącej czeską kulturę”, Neumann, przeciwstawiając tendencje dla niej korzystne (nadające jej wymiar witalistyczno-futurystyczny) niepożądanym (dotychczas „obowiązującym”) nurtom tej kultury, wśród fenomenów oczekiwanych wymieniał między innymi:

Maszynizm, boisko sportowe, centralną rzeźnię, Laurin i Klement, krematorium, przyszły kinematograf, cyrk Henry, koncert orkiestry wojskowej, wystawę światową, dworzec kolejowy, reklamę artystyczną, żelazo i beton⁷.

Najważniejsze międzywojenne inicjatywy awangardowe (przede wszystkim – wypracowany w programowych dyskusjach stowarzyszenia artystycznego Devětsil – literacki, malarski i teatralny kierunek *poetyzm*) w dużej mierze ten repertuar gloryfikowanych atrybutów nowoczesności zaakceptowały, podtrzymując Neumannowską fascynację różnymi instytucjami i strategiami komunikacyjnymi rodzącej się wówczas kultury masowej:

W nowym świecie zmieni się również funkcja sztuki. Nie musi już być ornamentem upiększającym życie, gdyż jego piękna, surowego i mocnego nie trzeba przesłaniać dekoracyjnymi dodatkami. Już nie sztuka wychodząca z życia i dla niego przeznaczona, ale sztuka jako immanentna część życia. Jej koncepcja przestaje być zatem artystowska. Niech sztuka będzie higieną duszy, tak jak sport stanowi higienę dla ciała. Porównujmy ją raczej ze sportem właśnie, ewentualnie a akrobacją (która stanowi rodzaj udoskonalonego i wyidealizowanego sportu) niż z mistyką, metafizyką, religią, albowiem równowaga kultury psychicznej i fizycznej stała się dzisiaj nie postulatem, ale faktem⁸.

Aczkolwiek koncept poetyzmu zrodził się jako reakcja na bezpośrednie, *explicite* artykułowane ideologiczne zaangażowanie sztuki proletariackiej (nurtu dominującego w devětsilowskiej twórczości na początku lat 20.), a zatem stanowił sygnał swoistej programowej autokorekty, to jednak lewicowość poglądów i wiara w ostateczne (postrzegane w kategoriach kresu historii) globalne zwycięstwo komunizmu pozostała obligatoryjnym światopoglądowym warunkiem przynależności do

⁷ Stanislav K. Neumann, *Ať žije život: volné úvahy o novém umění* (Praha: Nakladatelství František Borový, 1920), 68.

⁸ Karel Teige, „Umění dnes a zítra”, w: *Revoluční sborník Devětsil*, red. Karel Teige, Jaroslav Seifert (Praha: Edice Skrytá moderna, 2010, reprint wydania z roku 1922), 199.

stowarzyszenia. Wyraźnie odczuwana rozbieżność między eksperymentalnymi ambicjami awangardy a owym „obowiązkiem politycznego przyporządkowania” zrodziła potrzebę poszukiwania źródeł odnowy całkowicie już wyczerpanej i skostniałej (w oczach młodych reformatorów) formuły „twórczości oficjalnej”, która wówczas nadal plasowała się w centrum pola kulturowego (malarstwa akademickiego i symbolistycznego, dramatu mieszczańskiego, powieści realistycznej i/lub dekadentckiej). Źródła te kodyfikatorzy devětsilowskiego projektu przemiany uniwersalnie pojmowanej antroposfery odnajdywali w peryferyjnych i proskrybowanych przestrzeniach popularnego pisarstwa i „ludowej rozrywki”, bliskiej estetycznym upodobaniom gloryfikowanego z ideologicznych powodów proletariatu, a zatem gwarantującej, pod warunkiem umiejętnego jej zaadaptowania, swego rodzaju „awangardyzację gustów klasy robotniczej”⁹.

W odróżnieniu od filmu i sportu – czyli dziedzin często przywoływanych w kontekście debat nad koniecznością radykalnej przebudowy kultury i dostosowania jej „zregenerowanego” modelu do gwałtownie zmieniającej się współczesności – cyrk legitymuje się niezwykle długim rodowodem, sięgającym czasów antycznych i, co więcej, „moc jego oddziaływania” bazuje na trwałości i niezmiennym charakterze utrwalonych w tradycji rozwiązań¹⁰. Jego popularność opiera się zatem na respektowaniu „horyzontu oczekiwań” odbiorcy spodziewającego się, że podczas spektaklu będzie miał do czynienia z tym, co już niejednokrotnie widział, i nie uwzględnia w zasadzie awangardowych marzeń o nigdy nieosiągalnym absolutnym nowatorstwie:

Cała nomadyczna rama cyrku ma w zasadzie tradycyjny charakter. [...] Cyrk się nie rozwija: osiągnął zapewne taką aktorską i teatralną doskonałość i tak wysoki standard, że dalej rozwijać się nie jest już w stanie. Jego urok zresztą leży w jego staroświeckości – a to jest zaiste bardzo dadaistyczny czar. [...] Repertuar cyrku pozostaje mniej lub bardziej tradycyjny i niezmienny; stanowi uniwersalne ludowe widowisko ze z góry znanym programem bazującym na ustalonych rozwiązaniach na tyle atrakcyjnych, że wydają się stale nowe, choć są ciągle takie same. Podczas gdy na scenie życia literackiego kierunki następują po sobie z zawrotną szybkością, tak że teatry, spóźnione mniej więcej o dwadzieścia pięć lat, muszą doganiać „ducha czasu”, w cyrku do dzisiaj popisuje się urodziwa woltyżerka, a japońscy ekwilibryści wspinają się po drabine podobnie jak przed pięćdziesięciu laty¹¹.

⁹ Por. Ewa Mrowczyk-Hearfield, „Współistnienie formacji kulturowych: modernizm, postmodernizm, kultura masowa”, w: Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze, red. Ryszard Nycz (Kraków: Universitas, 2004), 419.

¹⁰ Według Pawła Stangreta, „pomimo wielu przemian, prób zreformowania cyrku, technika cyrkowa, sama istota cyrku pozostawała niezmienna. Stał się przez to nostalgicznym wspomnieniem XIX wieku i właśnie jako taki mógł epatować «biednym» i «niskim» widowiskiem. Skostnienie formy cyrkowej powodowało, że wyjście do cyrku stawało się rytuałem porównywalnym z uczestnictwem w ekspozycji muzealnej. Carol Duncan zaznacza, że tego typu aktywność spełnia wszelkie wymogi określone w definicji rytuału wraz z wszystkimi jego elementami – progowością, repetycją, wyłączeniem itd. [...] Muzeum jest bowiem formą zastaną, podobnie jak cyrk czy – mówiąc precyzyjniej – dyskurs cyrku, jaki został stworzony przez twórców sztuki nowoczesnej. Taka postawa wpisuje się w jedną z podstawowych dychotomii działalności awangardowej. Jest nią bowiem oscylacja między nowością a powtórzeniem” (Paweł Stangret, „Awangardowa rehabilitacja cyrku”, w: Cyrk w świecie widowisk, red. Grzegorz Kondrasiuk [Lublin: Warsztaty Kultury, 2017], 145). Por. Carol Duncan, „Muzeum sztuki jako rytuał”, tłum. Donata Minorowicz, w: Muzeum sztuki, red. Maria Popczyk (Kraków: Universitas, 2005), 287.

¹¹ Karel Teige, O humoru, klaunach a dadaistach, t. 1: Svět, který se směje (Praha: Akropolis, 2004), 59. Niemal identyczne tezy stawiał jeden z czołowych czeskich „odnowicieli” teatru, Jindřich Honzl: „Cyrk jest tylko i wyłącznie teatrem rzeczywistości... W cyrku nie umiera się za Ibsenowski mizerny psychologiczny paradoks, którego nie potrafi pojąć nawet dziesiąta część widzów. W cyrku zwycięża się nad światem, ludźmi i zwierzętami dzięki nieustannemu napięciu mięśni i cudownie zdrowych nerwów. Zwycięstwa cyrkowych bohaterów zadziwiają i pociągają za sobą każdego. [...] Artystyczna dyscyplina daje cyrkowi wieczną młodość, teatr zamiera w swej starczej perwersji, która na darmo próbuje się podnieść... Emocjonalna rzeczywistość cyrku rodzi się bez teatralnego małpowania, jej celem jest produkcja, a nie reprodukcja” (Jindřich Honzl, Roztočené jeviště: úvahy o novém divadle [Praha: Odeon, 1925], 24, 164).

Autora powyższych słów, Karla Teigego, najbardziej zapewne radykalnego zwolennika kulturowej modernizacji bazującej na postulatach konstruktywistów, trudno podejrzewać o pobłażliwość w stosunku do wszelkich anachronicznych instytucji widowiskowych, przywołujących na myśl bezpowrotnie przebrzmiałe już narzędzia ekspresji artystycznej. Cyrk jednakże znalazł w jego oczach uznanie, w pierwszym rzędzie dlatego – a w tym zakresie główny teoretyk czeskiej awangardy podążał śladami wielu europejskich reformatorów performatywnych dyscyplin sztuki – że dostarczał inspiracji i wskazówek dla prób odnowienia czy nawet „ocalenia” teatru, który, jak powszechnie sądzono, wyczerpał już swój innowacyjny potencjał i powinien poszukać dla siebie „niezużytych jeszcze” i zaskakujących wzorców regeneracyjnych. W eseju *S clowny a komedianty* („Wśród klaunów i komediantów”, 1928) Teige, wyodrębniając przestrzenie negatywnej i pozytywnej tradycji, których wyraziste rozgraniczenie mogłoby wspomóc młodych twórców w spełnianiu ich reformatorskich ambicji, pisał, że:

Widowisku cyrkowemu obca jest literackość czy akademicka teatralność, nie ma w nim miejsca na psychologiczną hipochondrię w stylu ibsenowszczyzny czy wedekindowszczyzny, nie opowiada o subiektywnych emocjach i nastrojach. Realizuje za to swoją twórczość jako nieustanną, ryzykowną i pełną napięcia walkę, w której gra się dosłownie o życie. Teatr nowoczesny, taki, który [...] pragnie być naprawdę nowoczesny i autentycznie teatralny – może się w tradycyjnej szkole cyrku nauczyć niemal wszystkiego, albo przynajmniej tego, co jest podstawowe i absolutnie konieczne. [...] Komedianstwo w czystej postaci, bez odpychających, bezcelowych konwersacyjnych gestów [...]. Albowiem w cyrku nie chodzi tylko o urok klaunerii i akrobacji. Cyrk przede wszystkim stanowi przykład harmonii, można w nim widzieć szkołę pracy i ukrytej siły¹².

W czeskiej pamięci kulturowej nasycenie techniki teatralnej sygnałami swego rodzaju „ucyrkowienia” kojarzone bywa z działalnością Teatru Wyzwolonego (*Osvobozené divadlo*), awangardowej sceny założonej przez Jiřego Frejkę (w ramach *Devětsilu*) w roku 1925. Z jednej strony bowiem scena ta zainaugurowała swoje funkcjonowanie od „Molierowskiego” spektaklu zatytułowanego *Cirkus Dandin*, w którym „sceny z życia cyrku” stały się przedmiotem dramaturgicznej reprezentacji, aktorzy zaś naśladowali gesty i zachowania żonglerów czy akrobatów. Ze strony drugiej natomiast z teatrem tym nieodłącznie wiąże się działalność Jiřego Voskovca i Jana Wericha (duetu V+W), którzy od swego pierwszego wspólnego przedstawienia (*Vest pocket revue*, 1927) nie tylko czerpali inspirację z bliskiej cyrkowym konwencji konstrukcji *variété*, lecz także wypracowali szczególnie „klaunowski” sceniczny wizerunek (od kostiumu i charakterystycznego makijażu po wypełnianie przerw między kolejnymi epizodami komediowo-parodystycznej fabuły improwizowanymi nonsensownymi dialogami, w żaden sposób z fabułą tą niekorrespondującymi).

W opublikowanych po latach wspomnieniach Voskovec ową strategię unowocześniania teatru za pomocą chwytów „podpatrzonych” w występach cyrkowych uwypuklał, a pochwalne słowa zachwyconego obejrzanym spektaklem V+W Wsiewołoda Meyerholda, również

¹²Teige, O humoru, klaunech a dadaistech, 60–61.

dostrzegającego potencjał innowacyjny w technikach „sztuki areny”, potwierdzają, że ich praktyka inscenizacyjna bliska była propozycjom reformatorów europejskich. We wspomnieniach tych legendarny czeski dramaturg akcentował przede wszystkim transgresyjny, balansujący na granicy śmierci charakter (imperatyw) gry „na napiętej linie” i „bez siatki ochronnej”, która przenosi widowisko z przestrzeni udawania w domenę absolutystycznie i bezwarunkowo pojmowanego autentyzmu¹³. Podobne konkluzje przewijały się wówczas w refleksji metateatralnej, stanowiąc swoisty „odprysk” (czy doprecyzowanie) hasła identyfikacji sztuki z życiem lub, poniekąd z odwrotnej perspektywy patrząc, odkrywając autoteliczny – niewymagający żadnych odniesień do rzeczywistości, „zamknięty w sobie” i do pewnego stopnia odświętny wymiar cyrkowego świata¹⁴. Voskovec i Werich, pisząc o music-hallu (a zatem typie widowiska spokrewnionym zarówno z cyrkiem, jak i ich własną koncepcją sztuki teatru), konstatowali na przykład:

Nie zamierzamy wypowiadać się stronniczo i głosić, że ocalenie teatru nadejdzie ze świata music-hallu. [...] Nieprzypadkowo jednak źródła teatru leżą w religii, a paryski music-hall pochodzi z café-koncertów. Różnica między tymi dwiema kategoriami nie spoczywa też raczej w ich przeznaczeniu: music-hall służy rozrywce, a teatr ma wywoływać głębsze przeżycia. Różnic tych należy poszukiwać głębiej: w aktorach i klaunach. [...] W teatrze, najkrócej rzecz ujmując, pracuje się ze środkami zastępczymi: płachta pomalowanego płótna reprezentuje las, a młodzieniec z dolepionym wąsem udaje tu szacownego starca. Torreadorzy, żonglerzy, klauni czy girls pokazują natomiast tylko to, czego się dobrze nauczyli. Dla teatru występ jest narzędziem, dla cyrku – celem¹⁵.

W kolejnych przedstawieniach V+W (jednocześnie autorów, reżyserów i wykonawców epizodycznych ról) owe maksymalistyczne wyobrażenia zderzały się jednak z odmienną nieco koncepcją funkcji (zarówno cyrku, jak i teatru) i strategii sterowania reakcjami widza, niż to wynikało z owych radykalistycznych w swym przesłaniu deklaracji. Z jednej strony bowiem ich komediowe, bazujące na „wzmózonej” intertekstualności i na czerpaniu z zasobów „wielkich tematów kultury” teksty nie unikały koligacji z tradycją literacką (najczęściej oczywiście ją ośmieszając), z drugiej strony zaś – „klaunowskie *emploi*” obu protagonistów oraz jego uproszczona nieco, wywikłana z wszelkich romantycznych w swym rodowodzie sakralno-demonicznych konotacji wykładnia nie sprzyjały ani filozoficznemu pogłębieniu, ani – tym bardziej – przypisywaniu postaci błazna znamion tragizmu, groźnej groteskowości, egzystencjalnej rozpacz czy choćby społecznego wykluczenia:

¹³ Por.: „Uczęszczałem na świecie do wielu szkół, ale żadna z nich nie może się równać z Cirque Médrano. Nie otrzymałem tam dyplomu, tytułu ani świadectwa, ale za nic nie oddałbym tego, czego się tam nauczyłem o teatrze i komedii. [...] W tym świecie przerzeczywistej nadrzeczywistości, w zaczarowanej ziemi gladiatorów, przekonano mnie, że przedstawienie – jakiegokolwiek przedstawienie – musi się odbywać na napiętej linie i że autentyczne aktorstwo, podobnie jak prawdziwa akrobacja, oznacza grę bez siatki ochronnej” (Jiří Voskovec, Klobouk ve křovi. Výbor veršů V+W [1927–1947] [Praha: Československý spisovatel, 1965], 233).

¹⁴ Por. Tomáš Winter i in., Cirkus Pictus. Zázračná krása a ubohá existence. Výtvarné umění a literatura (Cheb, Řevnice, Praha: GVU, Arbor vitae, Artefactum, 2017), 5; Katarzyna Donner, „Idiomy (nowego) cyrku”, w: Cyrk w świecie widowisk, red. Grzegorz Kondrasiuk (Lublin: Warsztaty Kultury, 2017), 213.

¹⁵ Jiří Voskovec, Jan Werich, „Music-hall a co z toho pošlo”, ReD – měsíčník pro moderní kulturu 7 (1927–1928): 265.

Przyjrzyjmy się bliżej klaunom: Dlaczego zawsze i wszędzie [...] byli ulubieńcami tłumów? Erudytów i prostaczków? Klaunowskie sceniczne *emploi* jest zróżnicowane. Ich organy mają więcej więcej piszczałek i rejestrów niż największe instrumenty świata. I jakąkolwiek piosnkę na nich grają, zawsze pobrzmiwa w niej *vox humana*, głos człowieka, który wiedzie prym. Równie wyraźnie słychać tu *vox vulgaris*, a w dalszej kolejności głos absurdu oraz *vox nonsensu*, a zatem głos bezsensu. Aby usłyszeć ten akord, ludzie śpieszą do aren. A chcą go usłyszeć, aby dostać to, co jest potrzebne jak chleb: pragną się śmiać¹⁶.

Znamiona takie odnaleźć można za to w poetystycznej liryce, w większym zakresie niż „czytą” klaunerią zainteresowanej figurami – i związanej z nimi symboliką – linoskoczka i prestidigitatora. W obu wypadkach, czego najpełniej dowodzą dwa poematy czołowego przedstawiciela prądu, Vítězslava Nezvala – *Podivuhodný kouzelník* („Przedziwny czarodziej”, 1922) oraz *Akrobat* („Akrobata”, 1927) – tytułowi bohaterowie stają się metaforycznymi wcieleniami awangardowego artysty, który dysponuje magiczną mocą alchemicznej bez mała transmutacji rzeczywistości (czarodziej) oraz nieograniczoną zdolnością oddziaływania na tłumy (akrobata):

Byl očekáván příchod akrobata
jenž krácel po laně z madridské katedrály
přes Řím Paříž Prahu až na Sibiř [...]
pln koketérie kreslil v kozelcích půvabná akrosticha [...]
Rozšířila se pověst o tomto muži
jenž prý lečí svou gestikulací chromé od narození
a vesnice doprovázely svá procesí o berlách¹⁷.

Mesjańsko-zbawcza misja Nezvalowskiego akrobaty kończy się jednak niepowodzeniem – bohater upada i ginie, a klęska ta interpretowana bywa jako sygnał zmierzchu tak zwanego poetystycznego karnawału, czyli okresu, w którym wśród devětsilowskich twórców dominoowało (sztucznie poniekąd narzucane i podtrzymywane) przeświadczenie o słuszności redukcji zadań sztuki (w tym przypadku poezji) do funkcji „wentyla bezpieczeństwa” umożliwiającego wyładowanie negatywnych emocji i pozbycie się frustracji towarzyszącej doświadczeniu bóleczek oskarżanego o opresyjność porządku społecznego¹⁸. Nieprzypadkowo

¹⁶ Jan Werich, „Knihkupectví (Hříčka pro klauny)”, *Plamen* 1 (1964): 52.

¹⁷ „Oczekiwano nadejścia akrobaty / który kroczył po linie z katedry w Madrycie / przez Rzym Paryż Pragę aż na Syberię / [...] pełen kokieterii saltami rysował powabne akrostychy / [...] Szerzyły się wieści o tym człowieku / który podobno leczy swym gestem wrodzone kalectwo / i wsie podążały za nim o kulach w procesjach” (Vítězslav Nezval, *Básně noci* [Praha: Odeon, 1966], 70–71).

¹⁸ Rozpatrując zagadnienie romantycznego w swej proveniencji utożsamienia roli poety i błazna, Monika Sznajderman przywołuje (obecny pośrednio w jednej z możliwych interpretacji porażki akrobatycznego występu) „mit alienacji” artysty. Alienację tę można, zdaniem badaczki, rozumieć „na wielu poziomach: jako alienację postaci, jej roli w społeczeństwie i kulturze, reprezentowanych przez nią wartości, sensów i porządków znaczeń. Mówi się często, że elementem specyficznej wolności artysty, jego specyficznego kulturowego wizerunku jest pozostawanie poza obrębem konwencjonalnych masek, oficjalnych fasad, społecznie uwarunkowanych kostiumów [...]. Ideałem dla artysty jest porzucenie wszelkich konwencji, także po to, by za człowiekiem odkryć innego człowieka, a za światem – inny świat [...]. Samo to już umiejscawia artystę w bezpośredniej bliskości kłowna i głupca, czyniąc z niego po trosze i jednego, i drugiego” (Monika Sznajderman, *Błazen. Maski i metafory* [Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2000], 169–170).

na przykład Artuš Černík umieścił cyrk wśród zachwalanych „uciech wieku elektryczności”¹⁹. Optymizm i felicytologiczne postrzeganie egzystencji ludzkiej, determinujące początkowo wartościowanie cyrku jako przestrzeni „bezinteresownej zabawy”, nieobarczonej żadnymi sensami naddanymi, pobrzmiwają jeszcze w noweli *Rozmarné léto* („Rozkoszne lato”, 1926), najwybitniejszego czeskiego prozaika awangardowego, Vladislava Vančury, choć nieco już przytłumione deziluzyjną w swej wymowie diagnozą nieuniknionego zwycięstwa powszedniej rutyny nad obietnicą zastąpienia małomiasteczkowego, traktowanego jako oczywisty i trwały, modelu aksjologicznego i habitualnego „modelem alternatywnym” – nomadycznym i wywikłanym ze wszelkich społecznych zobowiązań stylem życia wędrownych kuglarzy:

Ach, westchnęła, czując, że traci swą mieszczańską pewność siebie, i otarła łzę grzbietem dłoni. Ach, ach, ach. Jak pięknie jest wyczarowywać ogniki i w szerokim świecie żonglować małymi okrągłymi przedmiotami. Jak pięknie jest liczyć dni do trzech i mijać miasto po mieście! Jak pięknie jest wymyślać opowieści od początku do końca i pokazywać je znowu ludziom, wśród których nikt nie wie, co się dalej stanie. [...] Jakież to piękne!²⁰.

W noweli tej, stanowiącej dla poematu *Nezvala* źródło intertekstualnych, po części zresztą polemicznych nawiązań, pojawia się motyw upadku linoskoczka spowodowanego przez bezmyślność (lub sabotaż) jednego z widzów. Zaprezentowany co prawda w tonie humorystycznym i nieskutkujący groźnymi konsekwencjami zdrowotnymi (ani tym bardziej śmiercią), upadek ten staje się pretekstem dla przywołania poważnej refleksji dotyczącej mechanizmów recepcyjnych, które, nierzadko w sposób nieuświadomiony czy skrywany ze względu na związane z nimi etyczne dylematy, potęgują atrakcyjność cyrkowych występów:

Stary pan przybliżył się powoli do liny, której koniec zwisał wzdłuż słupa, i [...] zaczął ciągnąć i szarpać sznurem, prosząc, aby magik przestał się wygłupiać i zszedł na dół. Kilka osób tego chuligana upomniało, zanim jednak udało im się chwycić szaleńca czy też prześmiewcę za rękę, wielki słup się przewrócił, a wraz z nim, z okrzykiem przerażenia, runął nieszczęsny linoskoczek. [...] O wszyscy święci! Niektórzy ludzie [...] myśleli, że ten straszliwy upadek stanowi część przedstawienia, i zaczęli klaskać²¹.

W opowiadaniu *Bratr Žak* („Brat Žak” 1913) Ivana Olbrachta, tekście z punktu widzenia „rozpoznawania” rozmaitych aspektów cyrkowego dyskursu w literaturze czeskiej niewątpliwie pionierskim, owa strategia wyrafinowanej gry z zakładanym w programach akrobatycznych oczekiwaniem widza na katastrofę znajduje swoje, *explicite* sformułowane, potwierdzenie:

¹⁹ Por.: „Wiadomo, że wędrówka ludów, średniowiecze i epoka nowożytna, piece gazowe i elektryczna szlifierka diamentów zrodziły się z ludzkiego niezadowolenia światem. Z tej samej przyczyny powstały baśnie, a Kolumb wyruszył na podbój Ameryki. Gdakanie kur również zadowala gospodynie, ale tylko do chwili, gdy przyjeżdża cyrk ze swymi wspaniałymi wozami, powiewem dżungli, iluzją Sahary, prawdziwymi lwami, zebarami, grzechotnikami i małpami, wołyżerkami, klaunami, błaznami, rzymskimi zapaśnikami. Bystry ludzki umysł, wyczulony na nieznane zjawiska, zwiększone zainteresowanie nowymi rzeczami, współczesne ekonomiczne i polityczne dążenie do przewrotu komunistycznego, i potrzeba mocnych zmysłowych wrażeń, fascynacja pięknem i cudami świata przyciągają lud do cyrku. – Któż by w dzisiejszych czasach odważył się lekceważyć cyrk” (Artuš Černík, „Radosti elektrického století”, w: *Revoluční sborník Devětsil*, red. Karel Teige, Jaroslav Seifert [Praha: Edice Skrytá moderna, 2010, reprint wydania z roku 1922], 138).

²⁰ Vladislav Vančura, „Rozmarné léto”, w: *Poetická próza*, red. Jiří. Holý (Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2002), 188–189.

²¹ Vančura, 169–170.

Podczas swoich ćwiczeń nie rozwijali pod sobą siatki ochronnej. Jakiż bowiem sens może mieć praca, gdy człowiek wie, że nie ma znaczenia, czy skok się uda, czy nie [...]? I wyczuwał, jak podniecający dla publiczności byłby upadek któregoś z nich; dreszcz emocji, okrzyki i groza. [...] Przy wtórze narastających dźwięków bębenków naśladowali niekontrolowany upadek, który jednakże nie kończył się w zakrwawionych trocinach maneżu, gdyż przerywało go zaczepienie się stopą o rusztowanie w chwili, gdy już minął ułamek sekundy ciszy i miała wybuchnąć panika. Lubili drażnić publiczność, a ona ich za to nagradzała oklaskami²².

Przewija się przez ten dyskurs przeświadczenie, że autentyczność sztuki areny wymaga ustawicznego narażania życia i że ryzyko takie, immanentnie wpisane w profesję linoskoczka, czyni zeń, jak to sugerował Jean Starobinski i o czym już była mowa, trafnie sportretowane *alter ego* awangardowego artysty²³. Obaj wszak dostrzegają swą działalność w kategoriach radykalnego przekraczania granic, poświęcania siebie za cenę nieustannie grożącej katastrofy i agonicznego ścierania się z innymi eksperymentatorami w pogoni za nigdy niedającą się w pełni uchwycić, absolutystycznie pojmowaną, nowością²⁴.

Olbracht, reprezentant politycznego (lewicowego) nurtu w literaturze czeskiej, nie snuł oczywiście podobnych porównań czy paraleli, w dużo większym stopniu interesowały go bowiem problemy społecznego wykluczenia wędrownych kuglarzy (we wspólnotowej hierarchii plasujących się, co pisarz na przykładzie życiowych perypetii swych postaci demonstrował, niżej jeszcze niż performerzy z cyrków stacjonarnych i namiotowych), ich wykorzenienia i mniej lub bardziej świadomie wybranej bezdomności. W *Bracie Žaku*, opowiadaniu opatrzonym podtytułem *Román komediantského osudu, lásky a zrady* („Powieść komedianckiego losu, miłości i zdrady”), narracja konsekwentnie respektuje tożsamościową perspektywę bohaterów, co między innymi oznacza, że cyrkowe rzemiosło nie jest tutaj, jak to najczęściej (także w fundamentalnym tekście Bassa) bywa, przedmiotem zdystansowanej obserwacji, życzliwej co prawda, ale „obciążonej grzechem” powielania utartych (zarówno pozytywnych, jak i negatywnych) stereotypów. Oddając głos komediantom, Olbracht

²²Ivan Olbracht, Bratr Žak. Román komediantského osudu, lásky a zrady (Praha: Československý spisovatel, 1957), 53–54.

²³W znanym eseju Artysta kuglarzem Starobinski, pochylając się nad zagadnieniem „odwiecznej” aktualności cyrkowej estetyki, konstatawał: „Bez wątpienia można to zainteresowanie tłumaczyć czysto zewnętrznymi czynnikami – w czarnej jak węgiel atmosferze pogrążonego w industrializacji społeczeństwa świat cyrku i jarmarczny zgiełk tworzyły cudownie mieniającą się wyspę, ocalały fragment krainy dzieciństwa, kraj, w którym [...] iluzje i spontaniczne odgłosy życia wirowały bałamutnie przed widzem, wyczerpanym codzienną monotonią. Ale te powody [...] to nie wszystko. [...] Wybór takiego tematu nie da się [...] wyczerpująco wyjaśnić bodźcami wizualnymi. Do czystej przyjemności patrzenia dochodzi tu pewna skłonność, należąca już do innej klasy, psychologiczna więź, która każe nowoczesnemu artyście mieć poczucie jakiegoś tajemniczego, tęsknego porozumienia z mikrokosmosem farsy czy elementarnej magii. W większości wypadków trzeba wręcz mówić o szczególnej formie IDENTYFIKACJI” (Jean Starobinski, „Artysta kuglarzem”, tłum. Marek Trenkler, Pismo Literacko-Artystyczne 11-12 [1986]: 132).

²⁴Ondřej Kavalír wśród pierwszoplanowych „anatomicznych” cech postawy awangardowej (aktywizmu, antytradycjonalizmu, nihilizmu i dowartościowania przyszłości) wymienia również agonizm, który, jego zdaniem, „charakteryzuje ambiwalentny duch współzawodnictwa, walki i ofiary. Mowa tu o typowym dla artystów awangardowych dążeniu, by dotrzeć dalej niż inni, aż do granic niemożliwego, nawet za cenę braku sukcesu, dążeniu, by przemienić grożącą katastrofę w cud nowej formy. Artysta w tym przypadku występuje jako ofiara-bohater, jako autentyczny eksplorator estetycznych światów możliwych, a zatem, nawiązując do pierwotnego znaczenia pojęcia awangardy jako straży przedniej, kroczącej na czele, ale i narażonej na skrajne niebezpieczeństwo, gotowej do poświęcenia siebie w imię wojska, które nadejdzie po niej. Awangardowy twórca postrzega twórczość w kategoriach fatalistycznego zobowiązania, w romantycznym duchu – jako zbawienia i zagrożenia zarazem” (Ondřej Kavalír, „Evropa modernismu a avantgard”, w: Revoluční sborník Devětsil, red. Karel Teige, Jaroslav Seifert [Praha: Edice Skrytá moderna, 2010, reprint wydania z roku 1922], 220).

stara się pokazać cyrkowe środowisko od wewnątrz i zaoferować odbiorcy narrację alternatywną w stosunku do dyskursu dominującego, w której, jak przypominają autorzy monografii *Cirkus pictus*: „Za zasłoną romantycznych wyobrażeń o błyszczącym świecie skrywa się wykorzenienie, ciężkie warunki życiowe, a nawet nędza towarzysząca nierzadko koczowniczej egzystencji”²⁵. Nie tylko zresztą. *Brat Žak* to tekst pochodzący z tryptyku opowiadań *O zlých samotářích* („O złych samotnikach”, 1913) kierujących spojrzenie w stronę przestrzeni społecznej tabuizacji, nie po to jednakże, by odkrywać w nich Hrabalowskie „perełki na dnie”, ale by zaakceptować prawo wykluczonych do gniewu, nienawiści i buntu przeciwko mieszczańskiej ideologii i stylowi życia, uważanym, co udowodnił Roland Barthes, za „z góry dany”, naturalny i niepodlegający, by tak rzec, negocjacom²⁶. Odwrócenie ról i przyznanie racji komedianom pozwala w rezultacie na nadanie im statusu rzeczników Inności (choć jeszcze nie w metafizycznym, przez współczesną, również popularną, kulturę eksponowanym sensie²⁷) uobecnienie jej i uświadomienie odbiorcom, że wytworzone w dawnych epokach resentymenty, skutkujące inferioryzacją Innego, nie dotyczą tylko jednej strony „odwiecznego” konfliktu między osiadłym i respektującym wszelkie „zinstytucjonalizowane” normy społeczeństwem a odrzucającymi/naruszającymi te rygory cyrkowcami²⁸. W Olbrachtowskim świecie bowiem, trochę na zasadzie lustrzanego odbicia, antropologia Obcości posiada dwa oblicza, a wzajemna, ambiwalentna w swej istocie, gdyż mieszająca fascynację ze znamionami abiektywnego zdystansowania (podobną nieokreśloność przypisuje się raczej wartościowaniu cyrku²⁹), inwersja aksjologiczna zmusza czytelnika do zakwestionowania zwyczajowego sposobu oceniania relacji emocjonalnej rodzącej się w związku komediańta z publicznością:

Žak kochał swoje rzemiosło, a do wszystkiego, co leżało poza nim, odczuwał nienawiść. A to Friczek pojmował z trudem. To prawda, ludzie nie darzyli ich sympatią, ale czyż to nie oni wypełniali

²⁵Winter i in., 5.

²⁶Por. Roland Barthes, *Mitologie*, tłum. Adam Dziadek (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000), 277.

²⁷Wystarczy przypomnieć słowa Stephena Kinga: „Cyrk [...], który wkłada się w granice miasta i rozbija namiot na łące o trzeciej nad ranem [...], stanowi symbol wszystkiego, co nienormalne, odmienne, potworne..., dionizyjskie. Cyrk to chaos, to zakazana kraina, która dzięki magicznej sztuczce stała się ruchoma i może wędrować z miejsca w miejsce, a nawet jednego czasu w inny, ze swym ładunkiem dziwolągów i olśniewającymi atrakcjami” (Stephen King, *Danse Macabre*, tłum. Paulina Braiter, Paweł Ziemkiewicz [Warszawa: Prószyński i S-ka, 1995], 437). Bliskie tym konstatacjom „literackiego praktyka grozy” wydają się tezy stawiane przez Jeana Starobinskiego, dostrzegającego w umiejętności klauna i akrobata metafizyczny czy transgresyjny potencjał: „Skoro jest więc clown tym, który przychodzi NIE STĄD – przemysłnikiem przekraczającym zakazane granice – to pojmujemy, dlaczego od dawna jego POJAWIENIU SIĘ w cyrku i na scenie przypisywano duże znaczenie. [...] Każdy prawdziwy clown przybywa z innej przestrzeni, z innego wszechświata: jego występ musi przydać wiarygodności faktowi, że przekracza się granice tego, co realne: i nawet w swej najradośniejszej swawoli powinien zjawić się jako UPIÓR. [...] Ziejąca otchłań tworzy ramy dla jego pojawienia się i z niej rzuca się clown na nas. [...] Coś podobnego dostrzec możemy u akrobata: MOZOLNE NIGDZIE leży pod jego piętą, a przejście go odbywa się na naszych oczach. [...] Zwyczajnie akrobata pojawia się na nowo tam, po drugiej stronie, na nowej niwie” (Starobinski, 135–136).

²⁸Por. Mielczarek, 35.

²⁹Por.: „Zastanawia przede wszystkim fakt, że istnieje wiele świadectw postawy ambiwalentnej wobec cyrku, wychodzących od niezwykłego splotu zrozumienia i odrzucenia. Zapisany jest w nich z jednej strony negatywny stosunek do cyrku jako probierz ludzkiej dojrzałości, z drugiej – podejrzana i dwuznaczna ciekawość widowisk atrakcyjnych i uwodzących, obarczonych negatywnym wartościowaniem, budujących swą moc oddziaływania na prowokowaniu sytuacji ekstremalnych, przekroczeniu, braku kontroli, niespodziance, ujawniających i obnoszących w ostrym świetle spektaklu istnienie granic etycznych i estetycznych. Na skrajnych biegunach znajdują się dwie postawy: gloryfikacja i odraza” (Kondrasiuk, 14–15). Monika Sznajderman łączy zaś tę dychotomię wartościowania z ambiwalencją, z jaką kultury archaiczne podchodziły do fenomenów ze sfery sacrum. Badaczka dowodzi, że ekskluzja środowiska cyrkowców (przede wszystkim błaznów), stawia ich działalność w „rzędzie profesji sakralnych: tyleż hańbiących, co wybranych, tyleż kalających, co uświęconych. Innymi słowy – w rzędzie profesji i zjawisk marginalnych, wykraczających poza ludzki kosmos z jego ładem i kulturą. [...] Cieleśne namietności [...] czy bezwstydną akrobację linoskoczków stają się, zgodnie z kategoriami myślenia religijnego, znakami świata pozostającego poza granicami naszego kosmosu: świata chaosu, natury i śmierci, świata ciemności poprzedzających pierwsze stworzenie” (Sznajderman, 16–17).

widownię i czyż to nie ich dwuhalerzówki dźwięczały w blaszanej misce na katarynce? I jeszcze: na cóż by był cały ich wysiłek, gdyby nikt nie zaklaskał po przygotowanym z radością występie? I czy nie to jest właśnie piękne: wymusić aplauz na nieprzyjaciołach?³⁰.

Ujawnienie charakteru tych właśnie relacji, stanowiących w opinii badaczy czynnik decydujący o specyficznym miejscu cyrku wśród innych typów widowisk³¹, często powracało w literackich reprezentacjach „sztuki areny”. W powieści Karla Poláčka *Bylo nás pět* („Było nas pięciu”; 1943), w której ożywianie atmosfery „utraconego raju dzieciństwa” obejmuje również odtworzenie zasobu przeżyć związanych z przyjazdem trupy cyrkowej do małego miasteczka (od zachwyty nad anonsującymi przyjazd plakatami, przez towarzyszenie „obowiązkowej” kawalkadzie i olśnienie samym spektaklem, po zajrzenie w prozaiczne życie za kulisami), naiwność dziecięcego spojrzenia, bezkrytycznie i w dobrej wierze przyjmującego faszywy blichtr komedianckich sztuczek, zderza się z chłodną oceną dorosłych, dostrzegających w stosowanych przez cyrkowców chwytach niezbyt umiejętnie kamuflowane oszustwo.

W taki sposób demaskowana nieuczciwość, czy raczej niesolidność cyrkowej profesji (przeciwstawiana rzetelności prowincjonalnych kupców i rzemieślników), rzadko jednakże określała pisarskie strategie sięgania po tematykę cyrkową. Wśród strategii tych zdecydowanie przeważała tendencja do eksponowania odrębności i unikatowości komedianckiego uniwersum (czyniąca z niego bez mała przestrzeń w łotmanowsko-bachtinowskim duchu rozumianej kontrkultury karnawałowej³²) oraz do podważania negatywnych stereotypów i do uwypuklania roli ciężkiej pracy, której wymaga dość powszechnie (zarówno w wypowiedziach teoretyków awangardy, jak i w prozie środowiskowej) dostrzegane w wysiłkach cyrkowców dążenie do osiągnięcia perfekcji wykonania poszczególnych trików i wyczynów akrobatycznych, zdejmujące z cyrku odium prymitywnej jarmarcznej rozrywki³³:

³⁰Olbracht, 14.

³¹Zdaniem Małgorzaty Leyko, „wspólnym mianownikiem wszystkich zapożyczeń z cyrku [...] był widz. Twórcom nowego teatru zależało przede wszystkim na dokonaniu zmiany jego przyzwyczajęń odbiorczych, na pobudzeniu krytycyzmu, natychmiastowej reakcji, a czasami wręcz na jego cielesnej aktywizacji. Efekt ten można osiągnąć dzięki zmianie zasad komunikacji między sceną a widownią, dzięki swobodnemu przepływowi energii między wykonawcami a odbiorcami, który mógłby widzom zaprzeczyć dech w piersiach niczym ćwiczenia na trapezie wykonywane bez zabezpieczenia” (Małgorzata Leyko, „Dwudziestowieczna awangarda teatralna a cyrk”, w: Nie tylko klaun i tygrys. Szkice o sztuce cyrkowej, red. Małgorzata Leyko, Zofia Sنےlewska-Stempień [Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019], 121).

³²Aczkolwiek Łotman i Uspieński w swych rozważaniach cyrku explicite nie wymieniają, to jednak ich diagnoza istnienia enklaw kultury alternatywnej, traktowanych jako nieodzowny warunek dynamizacji kultury dominującej, może odnosić się również do „sztuki areny”: „Każda kultura prócz tła pozakulturowego, usytuowanego poniżej jej poziomu, wyodrębnia obszary specjalne, zorganizowane inaczej, i ocenia je wysoko pod względem aksjologicznym pomimo to, że znajdują się one poza ogólnym systemem organizacji. W świecie średniowiecznym taką pozycję zajmuje klasztor, w koncepcji romantyzmu – poezja; świat Cyganów lub kulis teatralnych w [...] kulturze XIX wieku oraz liczne inne przypadki wysepek «odmiennej» organizacji na ogólnym obszarze kulturowym, których cel polega na powiększaniu stopnia różnorodności strukturalnej i przewyżczeniu entropii strukturalnego automatyzmu. [...] Na tym polega, jak pokazał M. Bachtin, funkcja karnawału w wysoce unormowanym świecie średniowiecznym” (Jurij Łotman, Borys Uspieński, „O semiotycznym mechanizmie kultury”, tłum. Jerzy Faryno, w: Semiotyka kultury, red. Elżbieta Janus, Maria Renata Mayenowa [Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977], 167).

³³Jak bowiem w apologetycznym tonie rekapitułuje Bogdan Danowicz: „Z samej atmosfery cyrku emanuje wiele dziecięcej naiwności i takiego zachwyty nad nie dającą się podrobić prawdą, autentyzmem przeżyć, który apeluje nie tylko do naszych uczuć, ale również do naszego umysłu i wyobraźni. Tak oto kształtuje się znacznie szersza formuła cyrku, w którym poza manifestacją aktywności fizycznej oraz formalnej doskonałości sztuki nieraz prymitywnej, jak również swoistą ekspresją komizmu cyrkowego – jest jeszcze pole do manifestowania pewnych arcyłudzkich wartości profesji cyrkowca, jej niepodważalnej uczciwości, objawiającej się bezinteresownym ryzykiem, a nawet osobliwą fantazją. Charakter prawdziwego człowieka cyrku zawiera również pewien ładunek rygoryzmu, który owocuje dążeniem do maksymalnej perfekcji zawodowej” (Bogdan Danowicz, *Był cyrk olimpijski* [Warszawa: Iskry, 1984], 12).

Doskonałość osiągnąć można tylko poprzez najwyższe poświęcenie. My, ludzie tej prastarej sztuki, musimy mieć siłę, by wyrzec się wszystkiego, co naszą uwagę odwraca w inną stronę. Zrzekliśmy się domu, towarzystwa, rutyny codzienności, spokoju, wygody, bezpieczeństwa, życiowej stabilizacji i Bóg wie, czego jeszcze. Sami postawiliśmy się poza światem. Jest w tym duma, ale jest i przekleństwo. Wyznaczyliśmy sobie inne reguły niż te, które panują między ludźmi, i straciliśmy prawo do osobistego szczęścia. Każdy z nas, tak czy inaczej, gra o życie i codziennie próbuje, jak daleko w tej grze może się posunąć. [...] Tak czynią tylko ludzie z niezwykłego zakonu, który zowią cyrkiem. A temu, kto złożył śluby zakonne [...], nie wolno złamać reguły, która nas wszystkich wiąże we wspólnotę. [...] To jest prawo ludzi żyjących na marginesie. Gdy się go nie respektuje, nasza sztuka upada³⁴.

Ta, pochodząca z Bassowskiej sagi, szczególna „rota przysięgi”, która nobilituje mechanizmy rządzące funkcjonowaniem cyrku do rangi „reguły zakonnej”, eliminuje wszelkie wątpliwości i zastrzeżenia: „okrężną”, być może, drogą i dzięki kulturowemu przepracowaniu tradycyjnie ją otaczającej pejoratywnej atmosfery sztuka areny odzyskuje swój pierwotny – zatracony w wyniku historycznych przewartościowań, po części sakralny, po części zaś włączony w rejestr pełnoprawnych i wysoko cenionych dziedzin artystycznych – charakter.

³⁴Eduard Bass, *Cirkus Humberto*. Román, cz. 2 (Praha: Lidové noviny, 1941), 58.

Bibliografia

- Barthes, Roland. *Mitologie*. Tłum. Adam Dziadek. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000.
- Bass, Eduard. *Cirkus Humberto*. Román, cz. 1. Praha: Lidové noviny, 1941.
- – –. *Cirkus Humberto*. Román, cz. 2. Praha: Lidové noviny, 1941.
- – –. *Lidé z maringotek*. Praha: Československý spisovatel, 1972.
- Černík, Artuš. „Radosti elektrického století”. W: *Revoluční sborník Devětsil*, red. Karel Teige, Jaroslav Seifert, 136–142. Praha: Edice Skrytá moderna, 2010 (reprint wydania z roku 1922).
- Danowicz, Bogdan. *Był cyrk olimpijski*. Warszawa: Iskry, 1984.
- Donner, Katarzyna. „Idiomy (nowego) cyrku”. W: *Cyrk w świecie widowisk*, red. Grzegorz Kondrasiuk, 209–236. Lublin: Warsztaty Kultury, 2017.
- Duncan, Carol. „Muzeum sztuki jako rytuał”. Tłum. Donata Minorowicz. W: *Muzeum sztuki*, red. Maria Popczyk, 279–298. Kraków: Universitas, 2005.
- Honzl, Jindřich. *Roztočené jeviště: úvahy o novém divadle*. Praha: Odeon, 1925.
- Jordan, Hanuš. *Orbis cirkus. Příběh českého cirkusu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2014.
- Kavalír, Ondřej. „Evropa modernismu a avantgard”. W: *Revoluční sborník Devětsil*, red. Karel Teige, Jaroslav Seifert, 211–222. Praha: Edice Skrytá moderna, 2010 (reprint wydania z roku 1922).
- King, Stephen. *Danse Macabre*. Tłum. Paulina Braiter, Paweł Ziemkiewicz. Warszawa: Prószyński i S-ka, 1995.
- Kondrasiuk, Grzegorz. „O cyrku w świecie widowisk”. W: *Cyrk w świecie widowisk*, red. Grzegorz Kondrasiuk, 11–30. Lublin: Warsztaty Kultury, 2017.
- Leyko, Małgorzata. „Dwudziestowieczna awangarda teatralna a cyrk”. W: *Nie tylko klaun i tygrys. Szkice o sztuce cyrkowej*, red. Małgorzata Leyko, Zofia Snelewska-Stempień,

- 113–123. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019.
- Łotman, Jurij, Borys Uspieński.
„O semiotycznym mechanizmie kultury”.
Tłum. Jerzy Faryno. W: *Semiotyka kultury*,
red. Elżbieta Janus, Maria Renata Mayenowa,
177–201. Warszawa: Państwowy Instytut
Wydawniczy, 1977.
- Mielczarek, Rafał. „Robienie cyrku.
Krótka historia zmiany – od rytualnego
eksperymentu do eksperymentalnej
sztuki”. W: *Nie tylko klaun i tygrys. Szkice
o sztuce cyrkowej*, red. Małgorzata Leyko,
Zofia Snelewska-Stempień, 21–42. Łódź:
Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019.
- Mrowczyk-Hearfield, Ewa. „Współistnienie
formacji kulturowych: modernizm,
postmodernizm, kultura masowa”. W:
*Odkrywanie modernizmu. Przekłady
i komentarze*, red. Ryszard Nycz, 417–425.
Kraków: Universitas, 2004.
- Neumann, Stanislav K. *Ať žije život: volné úvahy
o novém umění*. Praha: Nakladatelství František
Borový, 1920.
- Nezval, Vítězslav. *Básně noci*. Praha: Odeon,
1966.
- Olbracht, Ivan. *Bratr Žak. Román komediantského
osudu, lásky a zrády*. Praha: Československý
spisovatel, 1957.
- Stangret, Paweł. „Awangardowa rehabilitacja
cyrku”. W: *Cyrk w świetle widowisk*, red.
Grzegorz Kondrasiuk, 135–146. Lublin:
Warsztaty Kultury, 2017.
- Starobinski, Jean. „Artysta kuglarzem”. Tłum.
Marek Trenkler. *Pismo Literacko-Artystyczne*
11-12 (1986):136-137.
- Sznajderman, Monika. *Błazen. Maski i metafory*.
Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2000.
- Teige, Karel. *O humoru, klaunech a dadaistech*, t.
1: *Svět, který se směje*. Praha: Akropolis, 2004.
- – –. „Umění dnes a zítra”. W: *Revoluční sborník
Devětsil*, red. Karel Teige, Jaroslav Seifert,
187–202. Praha: Edice Skrytá moderna, 2010
(reprint wydania z roku 1922).
- Vančura, Vladislav. „Rozmarné léto”. W:
Poetická próza, red. Jiří. Holý, 97-190. Praha:
Nakladatelství Lidové noviny, 2002.
- Voskovec, Jiří. *Klobouk ve křovi. Výbor veršů
V+W (1927–1947)*. Praha: Československý
spisovatel, 1965.
- Voskovec, Jiří, Jan Werich. „Music-hall a co
z toho pošlo”. *ReD – měsíčník pro moderní
kulturu* 7 (1927–1928): 264–265.
- Werich, Jan. „Knihkupectví (Hříčka pro klauny)”.
Plamen 1 (1964): 52–61.
- Winter, Tomáš, Pavla Machalíková, Stanislava
Fedrová, Hanuš Jordan. *Cirkus Pictus.
Zázračná krása a ubohá existence. Výtvarné
umění a literatura*. Cheb, Řevnice, Praha: GVU,
Arbor vitae, Artefactum, 2017.

SŁOWA KLUCZOWE:

cyrk

T E A T R

c z e s k a a w a n g a r d a

ABSTRAKT:

W czeskiej literaturze międzywojennej cyrk (podobnie jak inne zjawiska kultury masowej, np. sport czy kino) stał się przedmiotem wieloaspektowych diagnoz i stawiania pytań aksjologicznych. Domena kulturowych peryferii otworzyła wówczas przed czeską literaturą nowe pola eksploracji tematycznej, z których część podporządkowana była potrzebie formułowania wniosków socjologicznych (powieści Ivana Olbrachta, Karla Poláčka i Eduarda Bassa), inne zaś wpisywały się w awangardowy (Karel Teige, Vítězslav Nezval) program poszukiwania nieodkrytych jeszcze źródeł inspiracji artystycznej. W obu przypadkach temat cyrku osiągnął rangę toposu – sygnału budzącego zarówno ciekawość, jak i lęk, który został tylko częściowo „oswojony”. W tej perspektywie cyrk postrzegany był jako przestrzeń „transgresywna” (egzotyczna i/lub romantyczna), w której zawieszono zostają rutynowe prawa życia codziennego i która oferuje możliwość „alternatywnej” egzystencji i przekraczania granic Inności.

KULTURA MASOWA

wykluczenie społeczne

NOTA O AUTORCE:

Anna Gawarecka – dr hab., profesor nadzwyczajny Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, bohemistka, literaturoznawca, pracownik Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Główne zainteresowania naukowe: czeska literatura i kultura: imaginariusz narodowe, modernizm, postmodernizm, procesy umasowienia kultury, geografia kulturowa, intersemiotyczność. Opublikowała dwie monografie (*Margines i centrum. Obecność form kultury popularnej w literaturze czeskiej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2012; *Wygnañcy ze światów minionych*, Poznań 2007) oraz kilkadziesiąt artykułów poświęconych literaturze czeskiej XIX, XX i XXI wieku.