

Balbina Tarnowska

Uniwersytet Gdański

Bruno Schulz i cyrk. Obrazy, metafory (auto)identyfikacje

Czy Bruno Schulz chadzał do cyrku? Okazji miał wiele. Pokazy sztuczek cyrkowych były powszechną rozrywką na przełomie wieku XIX i XX (Bińczycka, 2017). Dzieciństwo Schulza przypadło na okres, gdy można jeszcze było zobaczyć występy wędrownych kuglarzy pokazywane w budach jarmarcznych, na placach i podwórkach, teatry marionetek, cyrki pcheł i teatry małych, fotoplastykony, gabinety osobliwości i żywe obrazy. Wraz z pojawieniem się kinematografu, a także wzrostem popularności rewii i kabaretów zainteresowanie cyrkiem malało. Lata międzywojenne przyniosły sztuce cyrkowej również wiele zmian formalnych, takich jak upaństwowienie prywatnych przedsiębiorstw, jednak występy wagańców na ulicach i podwórzach nie zniknęły od razu. Tradycja przetrwała do drugiej wojny światowej.

Równoległe działały cyrki stacjonarne. Jeden z najpiękniejszych u schyłku XIX wieku gmachów – słynny cyrk Cinisellich – znajdował się w Warszawie na ulicy Ordynackiej. Niewykluczone, że Schulz podczas swoich pobytów w stolicy odwiedził znamienitą arenę, która – w związku z kolejną zmianą właścicieli – działała wówczas pod szyldem „cyrk braci Staniewskich”. Z zachowanych wspomnień wiemy o wizytach Schulza w warszawskich teatrach (Nałkowska, 1988). Dlaczego nie miałby wybrać się do cyrku? Jeśli nie w Warszawie, to może we Lwowie, gdzie funkcjonował cyrk Adama Kornackiego, a cyrk Staniewskich miał swoją letnią scenę. Były też inne możliwości – sierpień 1938 roku Schulz spędził w Paryżu (Budzyński, 2001), gdzie co prawda nie mógł już zobaczyć

słynnego Cirque Olympique, którym zachwycali się romantycy, ale nic nie stało na przeszkodzie, by wybrać się np. do Cirque Medrano w dzielnicy Montmartre, gdzie mieścił się również kabaret „Casanova”, który Schulz odwiedził wraz z Georges'em Rosenbergiem.

Poza areną lwowską warszawskie przedsiębiorstwo Staniewskich miało dwa cyrki objazdowe. Schulz mógł więc pójść na któryś z pokazów w Drohobyczu albo pobliskim Borysławiu. Z „Przeglądu Podkarpacia”, lokalnego pisma, z którym był związany jako autor i typograf, dowiadujemy się, że obwoźny cyrk Staniewskich nie raz odwiedzał Drohobycz. W numerze 70. z 17 października 1937 roku informację o przyjeździe cyrku zamieszczono na stronie tytułowej i opatrzone podtytułem *Największa atrakcja Borysławia i Drohobycza*. W rozwinięciu na stronie drugiej zapewniano:

Wiadomość o przyjeździe Cyrku mieszkańcy Zagłębia Naftowego przyjęli z entuzjazmem i niezawodnie publiczność nasza skorzysta z krótkiego pobytu Cyrku w Drohobyczu i Borysławiu i wypełni go po brzegi, zwłaszcza że w programie są liczne niewidziane dotąd światowe atrakcje z grupą Abisyńczyków na czele.

W listach ani w innych ocalałych źródłach nie zachowały się żadne wzmianki na temat cyrkowych doświadczeń Schulza, możemy jedynie domyślać się, które areny mógł podziwiać i jakiego rodzaju występy mógł oglądać. Nawet jeśli pokazy cyrkowców nie należały do jego ulubionych rozrywek, musiał zetknąć się z wędrownymi trupami w przestrzeni miejskiej.

Na przykład w kwietniu 1913 roku, gdy do Drohobycza zjechał wędrowny teatr anatomiczny, znany jako Panoptikum Heinricha Trabera (zob. Szyszka, 2019). Wśród eksponatów znalazły się figury woskowe wielkich władców, zdrajców i zbrodniarzy. W ramach pokazu przygotowano „Wielką wystawę higieniczną: Człowiek” o charakterze dydaktyczno-moralizatorskim, poświęconą kwestiom deformacji ludzkiego ciała i skutków braku higieny.

Gabinet figur woskowych: panoptikum-więzienie

Przyjazd muzeum figur woskowych Schulz opisze w opowiadaniu *Wiosna*: „w tych dniach właśnie zjechał wielki teatr iluzji – wspaniałe panoptikum” (Schulz, 1998, s. 193). Podobnie jak w rzeczywistości, w literackiej reprezentacji panoptikum rozbija swój obóz na placu Świętej Trójcy. Co ciekawe, w opowiadaniu padają nazwiska Dreyfusa i Esterhazego znane z zachowanego katalogu muzeum Trabera (zob. Zieliński, 2013, s. 44).

Panoptikum pojawia się w *Wiośnie* w obydwu znaczeniach funkcjonujących w obiegu kulturowym (jako gabinet figur woskowych i jako realizacja osiemnastowiecznej koncepcji budynku więzienia Jeremy'ego Benthama, która stała się podstawą głośnej książki Michaela Foucaulta *Nadzorować i karać*). W noweli Schulza wystawione na pokaz figury z wosku nie mają określonego statusu ontologicznego. Nie należą do świata żywych, nie są też definitywnie „umarłe”, choć takie udają: „Bali się dozorców, udawali martwych i głuchych” (Schulz, 1998, s. 213). Wydaje się, że cierpią z powodu zamknięcia. Józef, narrator opowiadań, porównuje je do pacjentów szpitala psychiatrycznego. Pozbawione wolności już tylko „pozornie należą do tego świata”, prowadzą „oddzielone, reprezentatywne i zabalsamowane życie na piedestale, życie wystawione na pokaz i odświeżenie puste”. Ich rola w panoptikum sprowadza się do uroczystej autoprezentacji: „W głowach ich nie było już od dawna żadnej myśli, tylko nawyk pokazywania się ze wszech stron, nałóg reprezentowania swej pustej egzystencji, który ich podtrzymywał ostatnim wysiłkiem” (Schulz, 1998, s. 194). Jak przystało na artystów cyrkowych, starają się wykonać swoje zadanie z należytą skrupulatnością i precyzją, do których skłania ich nie tyle poczucie wyższej racji, ile zwykły lęk. Zaciera się tu granica między tym, co ludzkie a post-ludzkie: „Nie był to cud, był to zwykły trick mechaniczny. Nakręcony odpowiednio, odbywał arcyksiążę cercele według zasad mechanizmu, kunsztownie i ceremonialnie, jak był przywykły za życia” (Schulz, 1998, s. 196), czytamy w opisie arcyksięcia Maksymiliana.

W liście do Stanisława Ignacego Witkiewicza Schulz, opowiadając o świecie *Sklepow cynamonowych*, wyjaśniał: „Nie ma przedmiotów martwych, twardych, ograniczonych” (Schulz, 1998, s. 476). Pisał o „nieustannej fermentacji”, „kielkowaniu”, „utajonym życiu”. Kierując się jakby tymi zasadami, Józef co noc odwiedza panoptikum i próbuje wskrziesić idę walki w oziębiających umysłach dawnych wielkich tego świata. Wyprowadza więźniów z panoptikum, przekonuje ich do szturmowania na willę Bianki i podkłada ogień pod panoptikum-więzienie, co czyni z empatycznych pobudek, ale pozbawia tym samym swoich pobratymców „chleba i dachu nad głową”. Za jego radą gwardia inwalidów przeobraża się w wędrownych kataryniarzy: „Ponieważ nie nauczono was niestety żadnych praktycznych zawodów, was, predestynowanych do czystej reprezentacji, ufundował mój przyjaciel kwotę wystarczającą na zakupienie dwunastu katarynek ze Szwarzwaldu. Rozejdziecie się po świecie, grając ludziom ku pokrzepieniu serc” (Schulz, 1998, s. 221).

W słowach Józefa znajdziemy nawiązanie do wciąż żywej w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku tradycji wędrownych kataryniarzy, którymi często zostawały osoby niezdolne do podjęcia innej pracy, w tym inwalidzi wojenni

(Prószyński, 1994, s. 221). Motyw wędrownych kataryniarzy jest jednym z obrazów-obsesji Schulza, do których wraca w innych fragmentach prozy i rysunkach. Na przykład w opowiadaniu *Księga Józef* odnajduje ślady starszuchów-kataryniarzy w szpargałach ocalałych po sprofanowanym Autentyku: „I widziało się te katarynki, pięknie malowane, wędrujące na plecach niepokąźnych szarych starszuchów” (Schulz, 1998, s. 121).

„Widziałem raz prestidigitatora”

Fragment *Wiosny* opisujący przyjazd panoptikum do miasteczka to jeden z zaledwie dwóch obrazów cyrku, które Schulz rozwija w większe fabuły. Z tej samej noweli pochodzi drugi przykład:

Widziałem raz prestidigitatora. Stał on na estradzie, szczupły, ze wszech stron widoczny, i demonstrował swój cylinder, ukazując wszystkim puste jego i białe dno. W ten sposób zabezpieczywszy swą sztukę ponad wszelką wątpliwość przed podejrzeniem oszukańczych manipulacji, zakreślił pałeczką w powietrzu splątany swój znak magiczny i natychmiast zaczął z przesadną precyzją i naocznością wywlekać laseczką z cylindra wstążki papierowe, kolorowe wstążki, łókciami, sążniami, na koniec kilometrami. Pokój napełniał się tą kolorową szeleszczącą masą, stawał się jasny od tego stokrotnego rozmnożenia, od spienionej i lekkiej bibułki, od świetlanego spiętrzenia, a on nie przestawał wywlekać tego nie kończącego się wátka, mimo przerażonych głosów, pełnych zachwyconego protestu, okrzyków ekstazy, spazmatycznych płaczów, aż w końcu stawało się jasne jak na dłoni, że go to nic nie kosztuje, że czerpie tę obfitość nie z własnych zasobów, że mu po prostu otworzyły się źródła nadziemskie, nie podług ludzkich miar i rachub (Schulz, 1998, s. 158–159).

W wyobraźni kulturowej cyrk bywa określany jako przestrzeń magiczna, która otwiera „wrota do krainy baśniowych iluzji” (Filler, 1963, s. 48-49), „czarodziejska kraina, w której królują pomysły” (Meyerhold, 1998, s. 161), której historia podobna jest „do dziejów poezji” (Kijowski, 1963). Perspektywa ta odegrała szczególną rolę w epoce romantyzmu – cyrk postrzegano wówczas „jako jedno z niewielu miejsc, w których objawiły się prawdziwe możliwości człowieka – możliwości pozwalające mu wykroczyć poza własną kondycję, zatem transcendentne, boskie; możliwości symbolizujące moc artysty” (Sznajderman, 2000, s. 204).

W opisie występu iluzjonisty Schulz w jakiś sposób nawiązuje do tej tradycji. Kreśli scenę teatralnego zachwyty zmieszanego z przesadną ekstazą i lękiem,

które stają się udziałem zgromadzonych widzów. W podobnej stylistyce zachowane są opisy reakcji rodziny Józefa na osobliwe zachowania Jakuba, który para się magią i bywa nazywany „metafizycznym prestidigitatorem”. Jednak w scenach opisujących sztuczki Jakuba do demaskacji dochodzi często już w warstwie fabularnej:

Czasem przerywał sobie w nieoczekiwanym punkcie eksperymentu, stawał niezdecydowany z przymkniętymi oczami i po chwili biegł drobnym kroczkiem do sieni, gdzie wsadzał głowę w lufcik komina. (...) Czuliśmy wszyscy, że ten incydent nie należał do rzeczy, wychodził niejako poza kulisy sprawy, przymykaliśmy wewnętrznie oczy na ten fakt pozamarginesowy, należący do zgoła innego porządku rzeczy (Schulz, 1998, s. 359).

W innym opowiadaniu pojawia się Karol Bosco, autentyczna postać słynnego magika, który w XIX wieku jeździł po świecie i zachwycał widzów swoimi sztuczkami:

W długim płaszczu, z uśmiechem na wpeł pochłoniętym przez czarną brodę, któż to prezentował się do usług publiczności? Pan Bosco z Mediolanu, swego znaku mistrz czarnej magii, i mówił długo i niewyraźnie, demonstrując coś na końcach palców, co nie czyniło rzeczy zrozumiałą. I choć w przekonaniu własnym dochodził do zadziwiających konkluzyj, które ważyć się zdawał przez chwilę między czułymi palcami, zanim ich lotny sens nie uszedł z palców w powietrze, i choć pointował on subtelne przeguby z dialektyki ostrzegawczym podniesieniem brwi, przygotowującym na rzeczy niezwykle, nie rozumiało się go, a co gorsza, nie pragnęło nic zrozumieć (Schulz, 1998, s. 123).

Bosco, zapomniany i zdekamuflowany próbuje po dawnemu zaczarować publiczność, ale czasy jego świetności już minęły. Napis nad namiotem słynnego magika miał głosić: „Zwracajcie oczy, uszy i uwagę na wszystko, a jeśli dociekniecie tajemnic sztuki nie zdradzajcie jej i nie stajcie [sic!] na jej przeszkodzie, lecz milczcie, tak jak milczy grób i śmierć” (Filler, 1963, s. 72). U Schulza wiara w cuda pokazywane w namiocie iluzjonisty minęła, nikt nie czerpie już przyjemności z tego rodzaju rozrywek.

Tymczasem w scenie pokazu cyrkowego prestidigitatora z *Wiosny* ironia jest ukryta, wyczuwalna na poziomie narracji. Błażeńska gra toczy się dalej, gdy Józef kreuje się na artystę romantyka doświadczonego rodzaju epifanii: „Ktoś wówczas, predestynowany do recepcji głębszego sensu tej demonstracji, odchodził do domu zamysłony i olśniony wewnętrznie, przeniknięty do głębi prawdą, która

weń weszła: Bóg jest nieprzeliczony” (Schulz, 1998, s. 123). Rozpoznanie w sobie jednej z osób, które „wiedzą i czują więcej” przybiera tu formę parodii. Podobnie w scenie z opowiadania *Genialna epoka*, w której Józef doświadcza inicjacji twórczej: „Czy mogę sam jeden podołać temu zalewowi, czy mogę ogarnąć ten potop? Jak mam, sam jeden, odpowiedzieć na milion olśniewających pytań, którymi Bóg mnie zalewa?” (Schulz, 1998, s. 132), woła i zaczyna w transowym szale pokrywać rysunkami księgi handlowe ojca, foliały, stare gazety i inne połączone papieru podsuwane przez matkę i brata. Przedstawiony tu akt twórczy jawi się jako wynik działania sił, które wpływają na artystę z zewnątrz.

Cyrkowe metafory

Poza dwoma fragmentami z opowiadania *Wiosna* cyrk nie pojawia się w prozie Schulza jako temat o rozbudowanej fabule. Schulz nie skupia się na mówieniu o cyrku, ale o świecie, w którym rozmaite wydarzenia przypominają sytuację występu cyrkowego. W opowiadaniu *Kometa*, inspirowanym historią z 1910 roku, w którym oczekiwano komety Halleya mającej zwiastować nieuchronny kataklizm, farsa cyrkowa służy za rodzaj metafory opisującej zachowanie mieszkańców miasteczka na wieść o nadchodzącym końcu świata:

świat miał wziąć w łeb, po prostu i nieodwołalnie. Nie, nie był to eschatologiczny, od dawna przez proroków przepowiedziany, tragiczny finał i akt ostatni komedii boskiej. Nie, był to raczej bicyklowo-cyrkowy, hopla-pres-tidigitatorski, wspaniale hokus-pokusowy i pouczająco-eksperymentalny koniec świata (Schulz, 1998, s. 364).

Biblijną wizję apokalipsy zastępuje tu obraz przepelnionego „duchem postępu” tłumu, który nie tylko nie obawia się nieodwołalnego kresu, ale z niecierpliwością go wypatruje. Ludzie porównani zostają do cyrkowców na estradzie: „Jak w farsie cyrkowej wzlatywały kapelusze i meloniki, włosy stawały dęba, parasole otwierały się same, a łysiny obnażały się pod ulatującymi perukami” (Schulz, 1998, s. 364–365). Ich reakcja na wieść o rychłym końcu świata przypomina rodzaj „oszołomienia”, które Roger Caillois tłumaczy jako *ilinx*, stan zbliżony do hipnozy, charakterystyczny dla artystów cyrkowych w kluczowym momencie numeru (Caillois, 1997, s. 119).

Topos świata jako cyrku pojawia się także w opowiadaniu *Druga jesień*, gdzie przyjmuje formę „metafory klimatycznej”, zastosowanej przez Jakuba w pracy naukowej poświęconej nietypowemu zjawisku meteorologicznemu, które nazywa „pseudojesienią”. Specyfika tej przewlekłej i rozgałęzionej pory roku, bierze się, wykłada Jakub, z zatrucia „miazmatami przejrzałej (...) sztuki barokowej”,

kolekcjonowanej od XVIII wieku przez zakon oo. bazylianów, a dziś zupełnie zapomnianej i noszącej niechlubne miano „rupieciarni starego piękna”:

Czy potraficie zrozumieć(...) rozpacz tego skazanego piękna, jego dni i noce? (...) Nic dziwnego, że ta niecierpliwość, ta bezradność piękna musiała się w końcu wzwiercić w nasze niebo, rozgorzeć łuną nad naszym horyzontem, wyrodzić się w te kuglarstwa atmosferyczne, w te arangementy obłoczne, które nazywam naszą drugą, naszą pseudojesienią. (...) Jesień ta jest wielkim wędrownym teatrem kłamiącym poezją, ogromną kolorową cebulą łuszczącą się płatek po płatku coraz nową panoramą. Nigdy nie dotrzeć do żadnego sedna. Za każdą kulisą, gdy zwiędnie i zwinie się z szelestem, ukaże się nowy i promienny prospekt, przez chwilę żywy i prawdziwy, zanim, gasnąc, nie zdradzi natury papieru. I wszystkie perspektywy są malowane, i wszystkie panoramy z tektury, i tylko zapach jest prawdziwy, zapach wędnących kulis, zapach wielkiej garderoby, pełen szminki i kadzidła. A o zmierzchu ten wielki nieporządek i gmatwanina kulis, ten zamęt porzuconych kostiumów, wśród których brodzi się bez końca, jak wśród szeleszczących, zwiędłych liści. Jest wielkie bezhołowie, i każdy ciągnie za sznury kurtyn, i niebo, wielkie jesienne niebo, wisi w strzępach prospektów i pełne jest skrzywienia bloków (Schulz, 1998, s. 240–241).

Obraz wędrownego teatru, służący Jakubowi za barwną metaforę uświetniającą jego wywód, można interpretować w kontekście pojęcia heterotopii Michela Foucaulta (2005). Na przykładzie jarmarków francuski filozof tak wyjaśniał istotę heterotopii: „cudowne puste miejsca na peryferiach miast” (Foucault, 2005, s. 123). Cyrki objazdowe, które stają się „innymi miejscami” na moment, po skończonym pokazie, zwijają podwoje i ruszają dalej. O pustce, która związana jest z tego typu przestrzeniami, pisze Schulz w cytowanym fragmencie *Drugiej jesieni*. Symbolika „zmierzchu”, „zwiędłych liści”, „porzuconych kostiumów” prowadzi do jasnej konstatacji: występ wędrownej trupy zakończył się i oto, co po nim zostało. Kreśląc wizję świata, w którym każda próba „dotarcia do sedna” kończy się odkryciem kolejnej „tekturowej panoramy”, Schulz staje się jak gdyby ponurym antyesencjonalistą (por. Stala, 1995, s. 54–68). Skrajny pesymizm nie zakłada szczęśliwych rozwiązań i faktycznie nie znajdziemy ich w opowiadaniu *Druga jesień*. Ale sięgnijmy do listu Schulza do Tadeusza Brezy z 23 czerwca 1934 roku:

Potrzeba mi współnika do przedsięwzięć odkrywczych. To, co dla jednego człowieka jest ryzykiem, niemożliwością, na głowie postawionym kaprysem – odbite w czterech oczach staje się rzeczywistością. Świat jak

gdyby czekał na tę spółkę: zamknięty dotychczas, ciasny, bez dalszych planów – dojrzewać zaczyna kolorami dali, pękać i otwierać się w głąb. Malowane perspektywy pogłębiają się i rozstępują w rzeczywiste perspektywy, ściana przepuszcza nas w dymensje przedtem nieosiągalne, freski malowane na nieboskłonie jesiennym ozywają jak w pantomimie (Schulz, 1998, s. 450).

Schulz w liście do Brezy także sięga po motyw panoramy i pantomimy, z tym że sytuacja zostaje odwrócona. To, co przed chwilą było porzuconą dekoracją teatralną – teraz ożywa. Mimo pesymistycznego wydzźwięku tego studium samotności autor listu być może widzi sposób na to, jak wśród piętrzących się papierowych dekoracji teatralnych odnaleźć prawdziwy świat. Nie wiadomo jednak, czy mu się to udaje, czy jego wizja nie jest jedynie utopijnym marzeniem.

Pusta buda jarmarczna

Cyrk wędrowny jako heterotopia, której trwanie uzależnione jest od kategorii czasu, budzi oczywiste skojarzenie z przemijaniem. Topika wanitatywna, charakterystyczna dla modernizmu, stale towarzyszy schulzowskiemu obrazowi cyrku. Widać to nawet w tak sielskiej scenie jak ta z opowiadania *Księga*, będąca reminiscencją jednej z pierwszych chwil życia Józefa: „W tapetach pączkowały uśmiechy, wykluwały się oczy, koziołkowały figle. Aby mnie ubawić, ojciec wypuszczał w tęczową przestrzeń bańki mydlane z długiej słomki” (Schulz, 1998, s. 115). Błaznujące tapety świadczą o teatralizacji przestrzeni, natomiast bańki mydlane symbolizują przemijanie (por. Szalewska, 2018, s. 122).

Figury arlekinów, poliszyneli, smutnych klaunów, wypchanych trocinami pierrotów natrętnie powracają w opowiadaniach Schulza i zawsze grają rolę nieszczęśliwych, „tragicznie zadumanych”. W *Traktacie o manekinach* ojciec pyta: „Czy słyszeliście po nocach straszne wycie tych pałub woskowych, zamkniętych w budach jarmarcznych, żałosny chór tych kadłubów z drzewa i porcelany, walących pięściami w ściany swych więzień?” (Schulz, 1998, s. 41–42). Motyw opuszczonej budy jarmarcznej staje się wyobrażeniem świata, którego już nie ma, zapowiedzią śmierci. W podobny sposób o swojej fascynacji budą jarmarczną pisał Tadeusz Kantor:

Jest taki szczególny moment w teatrze (...), gdy pogasną światła i (...) opustoszeje widownia – kiedy na scenie wszystko poszarzeje, dalekie pejzaże zamieniają się w zwyczajną klejową farbę, a porzucone kostiumy i rekwizyty, dopiero co wspaniałe i pełne blasku, ukażą swoją tandetność i nędzną imitację, kiedy umierają uczucia i gesty, przed chwilą tak żywe

i namiętne i tak oklaskiwane. Być może zdarzy się, że jeszcze raz zechcemy wędrować po scenie, jak po cmentarzu, szukając śladów życia, które jeszcze kilka chwil temu tutaj nas wzruszało... (...) Scena, BUDA JARMARCZNA, ten pusty świat, jak wieczność, w której życie rozpała się na krótko, jak złudzenie (Kantor, 1984, s. 116).

Cyrk osobliwości B. Schulza

Zwracano już uwagę na wspólne punkty wyobraźni Schulza i Kantora. Wojciech Owczarski, badając związki obydwu artystów (oraz Bolesława Leśmiana), pisał, że fascynują ich postaci okaleczone i „kalekujące”, „wszelkiej maści odmienicy, inwalidzi, wariaci, indywidua wykolejone, wybrakowane, wyklęte” (Owczarski, 2006, s. 13). W opowiadaniach Schulza są to bohaterowie cierpiący na rozmaite ułomności psychofizyczne (np. kuzyn Dodo, wariatka Tłuja, jej matka „głupia Maryśka”, Edzio, wuj Hieronim), a także degeneraci, tacy jak Pan czy dekadenci z ulicy Krokodyli. Anormatywność tych postaci rozpina się na szerokiej skali.

Ostatnie strony Księgi poświęcone najróżniejszym anansom przypominają rodzaj rejestru cyrkowców. Pojawia się na przykład Anna Csillag reklamująca niezawodny specyfik, który wyleczył ją samą, cierpiącą na słaby porost włosów i dzięki niemu na całe miasteczko „spłynęło prawdziwe błogosławieństwo w postaci falujących czupryn i grzyw ogromnych” (Schulz, 1998, s. 119). „Apostołka włochości” (jak ją nazywają) opisuje swoją historię, której początki wcale nie zwiastowały szczęśliwego zakończenia. „Długowłosa Sybilla” (inny przydomek) cierpiała bowiem na nietypową dolegliwość – jak sobie tłumaczono – „z dopustu bożego”. Co prawda „miasteczko litowało się nad tym upośledzeniem, które wybaczano jej ze względu na nienaganny żywot”, ale – jak powszechnie sądzono – „nie mogło ono być całkiem niezawinione”. Historia Anny Csillag wpisuje się w dzieje dziwotworów wzbudzających strach i odrazę, których narodziny lud usiłował sobie tłumaczyć np. jako karę bożą (zob. Wieczorkiewicz, 2009, s. 6). Szczęśliwie Csillag nie cierpi na przypadłość, której nie sposób wyleczyć – sama przygotowuje lek, dzięki któremu nie tylko wraca na łono społeczeństwa, ale też zyskuje sławę.

Dalej czytamy o kolejnym magicznym specyfiku o nazwie *Elsa*, który leczy „wszelkie choroby i ułomności”: „Z Siedmiogrodu, z Sławonii, z Bukowiny przychodzili ozdrowieńcy pełni zapału, by przyświadczyć, gorącym i wzruszonym słowem opowiedzieć swe dzieje” (Schulz, 1998, s. 120). Świadectwa uzdrowionych, których zadaniem jest uwiarygodnić reklamę, nie tyle podtrzymują wiarę w cuda medycyny, ile są echem znanych już w XIX wieku chwyków stosowanych

przez alchemików-szarlatanów, usiłujących nakłonić świat do wiary w nadzwyczajne właściwości prezentowanych preparatów leczniczych. Podobne techniki wykorzystujące działanie iluzji stosowano podczas pokazów cyrkowych, gdzie szczególną rolę odgrywała kategoria „cudowności”.

Anna Wieczorkiewicz, autorka książki *Monstruarium*, dokonuje analizy sposobów klasyfikacji istot uznawanych za nienormalne i proponuje następujący podział: *born freaks* (dziwolągi z urodzenia), *madefreaks* (sfabrykowane) i *noveltyacts* (o zaskakujących umiejętnościach). Większość indywiduów Schulzowskich z pewnością znalazłoby się w pierwszej grupie. Jakub ze swoimi metamorfozami (w sępa, kondora, karakona, kraba), a także ofiary jego szarlatańskich eksperymentów (wuj Edward zredukowany do „zasady młotka Neefa”, ciocia Wandzia materializująca się z rzeźbień zdobiących oparcia krzesel), ale też kurcząca się ze złości i ostatecznie obracająca się w nicotę ciotka Perazja to z kolei dziwolągi sfabrykowane, świadczące o panującej w świecie Schulza zasadzie amorfizmu.

Bogaty repertuar form nienormalnych obecnych w twórczości Schulza tworzy szczególny zbiór cudów natury ludzkiej przypominający popularne dziewiętnastowieczne cyrki osobliwości (*freakshows*). Tradycja musiała być Schulzowi znana – w opowiadaniu *Wiosna* pada zresztą nazwisko Phineasa Taylora Barnuma, twórcy najśłynniejszego muzeum ludzkich osobliwości:

Skąd wzięli się w tej strefie Murzyni, skąd przywędrowały te hordy Negrów w pasiastych bawełnianych piżamach? Czy wielki Barnum rozbił w pobliżu swój obóz, ciągnąc z niezliczonym trenem ludzi, zwierząt i demonów, czy w pobliżu stanęły gdzieś jego pociągi natłoczone nieskończonym gwarem aniołów, bestyj i akrobatów? Nigdy w świecie. Barnum był daleko (Schulz, 1998, s. 203).

Barnum założył muzeum w Nowym Jorku w 1841 roku. Sukces przyniósł mu koncept polegający na połączeniu różnych tradycji muzeów osobliwości, prezentujących zbiory historii naturalnej i pokazów dziwolągów, funkcjonujących dotąd w formie rozproszonych widowisk. Jean-Jacques Courtine nazwie pomysł Barnuma „inauguracją pierwszego gabinetu osobliwości na masową skalę” (Courtine, 2014, s. 197).

Sam motyw *Kunstkammery*, zaludnionej „niecodziennymi rzeczami i dziwnymi istotami” (Pomian, 1996, s. 101), pojawia się w opisie asortymentu sklepów cynamonowych, w których wśród najróżniejszych osobliwości można znaleźć choćby homunkulusy w doniczkach. Tego rodzaju kurioza wracają w rozmaitych pracach plastycznych Schulza. Na przykład projekt okładki do *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza przedstawia monstrialne drzewo, z którego zamiast gałęzi

wyrastają ludzkie kończyny i wykrzywione grymasem twarze. Na innej okładce widać ludzką głowę wyrastającą z donicy, wraz z pnącymi się w górę roślinnymi pędami. Jednym z częstych motywów obecnych w prozie i rysunkach Schulza jest człowiek-pies. Plansze *Xięgi bałwochwalczej* pełne są hybryd ludzko-zwierzęcych (zob. Dajnowski, 2019, s. 47–50), takich jak człowiek-tygrys (zob. np. *Zaczarowane miasto II*). W pracach z cyklu odtwarzających ciągle tę samą sytuację masochistycznego hołdu składanego kobiecie przez mężczyznę lub grupę mężczyzn można znaleźć innego rodzaju cyrkowców i błaznów. Na przykład grafika *Infantka i jej karły* przedstawia karłów o zdeformowanych rysach przebranych za pierrotów i arlekinów; inna praca, zatytułowana *Na Cyterze*, ukazuje nagich mężczyzn zaprzęgniętych do wozu zamiast koni.

Znamienne, że jedna z grafik z cyklu *Xięgi bałwochwalczej* nosi tytuł *Cyrk* (funkcjonuje również pod nazwą *Mademoiselle Circe i jej trupa*). Praca przedstawia występ trupy cyrkowej na prowizorycznej scenie wzniesionej w przestrzeni miejskiej. Na pierwszym planie widać młodą kobietę z pejczem w dłoni i dwóch atletów dźwigających ciężary (przykład *novelty acts*); u stóp kobiety korzy się człowiek-tygrys. Występująca na scenie cyrkówka (podobnie jak inne kobiety na grafikach Schulza) kojarzy się z literacką figurą kobiecej dominy, znaną z ostatniej strony Księgi Magdą Wang, sadystyczną femme fatale, mającą za sobą doświadczenia kolonialne w zakresie tresury ludzi. Najprawdopodobniej prototypem tej postaci była Magda Vang, główna postać z filmu *Przepaść* (1910, reż. Urban Gad), opowiadającego historię nieszczęśliwej miłości bohaterki i artysty cyrkowego (zob. Kaszorek, 2019, s. 60). Rolę głównej postaci grała Asta Nielsen, której nazwisko także pojawia się w jednym z opowiadań Schulza.

Alfabet Biblioteki Stanisława Weingartena i wizerunki Pierrota

W twórczości plastycznej Schulza czerpie z zasobów symboli wywodzących się z cyrku, które nieraz pełnią rolę ornamentacyjną. Przykładem takiego rozwiązania mogłaby być seria miniatur tworzących Katalog Biblioteki Stanisława Weingartena, przyjaciela Schulza, kolekcjonera i miłośnika jego prac. Postać cyrkowego iluzjonisty pojawia się na Karcie tytułowej i – w innej konfiguracji – na kompozycji figuralnej z podobizną Stanisława Weingartena. Poszczególne Litery z katalogu zdobią figury artystów cyrkowych, takich jak siłacz dźwigający sztangę, dziewczyna w przebraniu arlekina, Kolumbina z comedii dell'arte z hybrydą ludzko-zwierzęcą, dziewczyna ze szpicrutą i małpą.

Na szczególną uwagę zasługuje Pierrot, którego obecność wykracza poza ilustracyjno-zdobniczą funkcję. W opowiadaniach zostaje przywołany tylko raz

–jako kukła wypchana trocinami, o której marzą panienki do szycia (Schulz, 1998, s. 32). Biorąc jednak pod uwagę fakt, jak często podobizna smutnego pajaca powraca w twórczości plastycznej Schulza, nie sposób nie zauważyć, że figura ta należy do stałych motywów składających się na imaginarium tego artysty (zob. Kitowska-Łysiak, 2003, s. 259–261). Pierrot, symbol melancholii, osamotnienia i pasywności, pojawia się np. na portrecie Weingartena, a także w kilku pracach należących do cyklu *Xięga bałwochwalcza*, gdzie widocznie pełni rolę pozostającego z boku voyerysty (Schulz, 2012). Przygarbiona postać w białym stroju z dużymi guzikami i kryzą widnieje również w „Ekslibrisie z demonem”, w którym obserwuje akcję sceniczną rozgrywaną się przed nim. Władysław Panas interpretował tę postać jako autoportret w przebraniu, dopatrując się w twarzy Pierrota rysów samego Schulza. Widział w nim artystę, „który wobec pewnego typu rzeczywistości okazuje się tylko komediantem i żalną postacią w kostiumie i roli z innej niż potrzeba sztuki” (Panas, 2009).

Fascynacje, (auto)identyfikacje

Schulz nie był odosobniony w swojej fascynacji cyrkiem. Współcześni mu twórcy (Julian Tuwim, Bolesław Leśmian, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Jarosław Iwaszkiewicz) równie chętnie sięgali po motywy cyrkowe. O cyrkowcach pisali bliscy Schulzowi Rainer Maria Rilke, Thomas Mann, Franz Kafka. W swoich pracach przedstawiali ich artyści-plastycy, tacy jak Marc Chagall, Henri de Toulouse-Lautrec, Witold Wojtkiewicz, Wojciech Weiss, Stefan Norblin.

Fascynacja błazenadą właściwa artystom od czasu romantyzmu szczególnie nasilała się w okresach przejściowych. Jean Starobinski, szukając odpowiedzi na pytanie, z czego wynikał tak powszechny i silny rodzaj podziwu, pisał:

Wybór tego typu tematu nie do końca daje się wytłumaczyć samym wrażeniem wizualnym, jakie mogła wywierać pstrokaczna teatru wędrownego (...). Do tej przyjemności oka dołącza pociąg innego rodzaju, jakiś związek psychologiczny sprawiający, że artysta nowoczesny doznaje uczucia nostalgicznego porozumienia z mikrokosmosem parady i prostej feerii. W większości wypadków można mówić wręcz o szczególnej formie identyfikacji (Starobinski, 2016, s. 99).

Dla dziewiętnastowiecznych twórców kuglarz stanowił „byt wyobrażony”, był symbolem przekraczania granic, później uosabiał zamiłowanie do eksperymentu, wreszcie stał się wyrazem parodystycznej epifanii artysty i sztuki, co może dobrze oddają słowa Witolda Gombrowicza: „Jestem humorysta, pajac,

linoskoczek, prowokator, moje utwory na głowie stają, żeby się spodobać, jestem cyrk, liryk, poezja, groza, walka, zabawa” (Gombrowicz, 1990, s. 94).

Szulz wpisuje się w krąg artystów kreujących się na błaznów, takich jak Georges Rouault, James Joyce, Alfred Jarry, Pablo Picasso. Autor *Xięgi batwochwalczej* obsesyjnie tworzył autoportrety. Nie była mu obca praktyka dorysowywania własnej twarzy rozmaitym postaciom. Zdarza się, że w którejś z prac kilka postaci ma jego rysy twarzy, co w efekcie daje „portret wielokrotny”. Panas widział twarz Schulza w postaci Pierrota w jednym z ekslibrisów. I to chyba ta figura – „białego klauna”, którego strój inspirowany był maską Pierrota – mogłaby być cyrkowym porte-parole Schulza. Jeden z jego szkiców przedstawia pajaca w białym kostiumie z guzikami i kryzą. Obok artysta dorysował autoportret. Trudno ustalić, czy zestawienie było przypadkowe, czy możemy je czytać jako rodzaj identyfikacji Schulza z postacią Pierrota. Ale jest jeszcze inny trop, który mógłby potwierdzić tę drugą hipotezę – zaginiony portret namalowany przez Witkacego, o którym wspomina uczeń Schulza, Emil Górski:

Szulz był przedstawiony na nim w stroju pierrota, ze spiczastą, wysoką czapką na głowie i dużą kryzą wokół szyi. Z portretu patrzyły na mnie niezwykle oczy Schulza, a jego twarz – tak, to była najprawdziwsza twarz Schulza! Całość stanowiła wspaniałą syntezę osobowości Schulza (Ficowski, 1984, s. 73).

Zakończenie

Twórczość Brunona Schulza obfituje w rozmaite tropy cyrkowe. Jego opowiadania i prace plastyczne można czytać jako żywe archiwum pojęć związanych z cyrkiem, w którym figury i wyobrażenia czerpane z tradycji występów cyrkowych przyjmują formę reinterpretacji. Schulz nie pisze swojej historii cyrku; wraca do źródeł znanych mu z historii literatury i sztuki, ale także z własnych doświadczeń widza-observatora widowisk i słuchacza opowieści. W opowiadaniach chętnie sięga po mikronarracje cyrkowe, które włącza do prozy w postaci klisz z przeszłości, przyjmujących niekiedy postać kryptocytatów. Motywy te pojawiają się w opowiadaniach pod postacią krótkich wątków fabularnych, metafor i figur znanych ze świata cyrku. W pracach plastycznych w autorskie kompozycje wplata charakterystyczne postacie cyrkowców, czasem tylko przywołując konwencję, czasem z nią grając. Istotną rolę w jego twórczości odgrywa figura Pierrota, którą można czytać jako maskę, niejednokrotnie nakładaną przez artystę, chętnie sięgającego po kategorię autoidentyfikacji.

Bibliografia:

- Bińczycka, A. (2017). *Cyrk w Polsce na przełomie XIX i XX wieku i w okresie międzywojennym*, [w:] G. Kondrasiuk (red.), *Cyrk w świecie widowisk*. Lublin: Warsztaty Kultury w Lublinie.
- Budzyński, W. (2001). *Schulz w Paryżu*, [w:] idem, *Schulz pod kluczem*. Warszawa: Grupa Wydawnicza Bertelsmann Media.
- Caillois, R. (1997). *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska. Warszawa: Oficyna Wydawnicza.
- Courtine, J.J. (2014). *Ciało anormalne. Historia i antropologia kulturowa ułomności*, [w:] J.J. Courtine (red.), *Historia ciała, t. 3. Różne spojrzenia, wiek XX*, przeł. K. Belaid, T. Stróżyński. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Dajnowski, M. (2019). *Hybryda*, [w:] M. Całbecki, P. Millati (red.), *Schulz. Słownik mówiony*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Ficowski J. (zebrał i oprac.) (1984). *Bruno Schulz. Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Filler, W. (1963). *Cyrk, czyli emocje pradziadków*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Foucault, M. (2005). *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie”, nr 6.
- Gombrowicz, W. (1990). *Testament*. Warszawa: Res Publica.
- Kantor, T. (1984). *Wielopole, Wielopole*. Wrocław: Wydawnictwo Literackie.
- Kaszorek, K. (2019). *Magda Wang*, [w:] M. Całbecki, P. Millati (red.), *Schulz. Słownik mówiony*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Kijowski, A. (1963). *Remanent w przybytku cudów*, „Teatr”, nr 23.
- Kitowska-Lysiak (2003). *Pierrot*, [w:] Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski i Stanisław Rosiek (red.), *Słownik schulzowski*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Meyerhold, W. (1998). *Buda jarmarczna*, [w:] idem, *Przed rewolucją (1905–1917)*, przeł. A. Drawicz, J. Koenig. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Nałkowska, Z. (1988). *Dzienniki IV: 1930–1939. Część 1 (1930–1934)*, H. Kirchner (opracowanie, wstęp, komentarz). Warszawa: Czytelnik.
- Owczarski, W. (2006). *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Panas, W. (2009). *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkadziesiąt rysunkach Brunona Schulza*. Lublin: Ośrodek Brama Grodzka – Teatr NN. <http://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/dlibra/docmetadata?id=64633> (dostęp: 21.01.2021).
- Pomian, K. (1996). *Zbieracze i osobliwości. Paryż–Wenecja: XVI–XVIII wiek*, przeł. A. Pieńkos. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Prószyński, S. (1994). *Blaski i cienie dziejów katarynek na ziemiach polskich*, [w:] idem, *Świat mechanizmów grających*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- „Przegląd Podkarpacia” (1937), nr 70. <http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/publication?id=40902&ctab=3> (dostęp: 20.02.2021).

- „Przegląd Podkarpacia” (1938), nr 83. <http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/publication?id=40921&tab=3> (dostęp: 20.02.2021).
- Schulz, B. (1998). *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Wrocław: Ossolineum.
- Schulz, B. (2012). *Księga obrazów*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Stala, K. (1995). *Architektura Schulzowskiej wyobraźni. Głębia, matecznik*, [w:] idem, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.
- Starobinski, J. (2016). *Portret artysty jako linoskoczka. Wydrwieni zbawcy*, przeł. E. Godlewska-Byliniak, [w:] D. Sosnowska (red.), *Teatr dell'arte*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Szalewska K. (2018). *Metaforyka okulocentryczna*, „Schulz/Forum”, nr 11.
- Sznajderman M. (2000). *Błazen. Maski i metafory*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Szyska, M. (2019). *Panopticum*, [w:] M. Całbecki, P. Millati (red.), *Schulz. Słownik mówiony*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Wieczorkiewicz, A. (2009). *Monstrarium*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Zieliński, J. (2013). *Nie tylko marionetki i manekiny: Kleist i Schulz*, „Wielogłos”, nr 2(16).

Abstract

The article is an attempt at analyzing the circus motifs in the work of Bruno Schulz. The first part is about circus activities during the life of Schulz, that he could see or hear about. His biographical experiences and also the influences of other artists made that he alluded to the circus in his work. He recalls in his novels famous characters associated with circus such as Bosco the magician, famous director of the American circus of curiosities, Barnum. He alludes to the events that actually took place – the arrival of the Panopticon in Drohobycz in 1913. In his stories and letters he uses circus metaphors. In prose, graphics and drawings there are figures of circus performers, clowns, freaks. He identified himself with Pierrot in his self-portraits. Not only Schulz perceived himself in this role – apparently Witkacy was supposed to paint a portrait of him in a Pierrot costume.

Keywords: circus, Schulz, curiosity, Pierrot