



# PANOPTIKUM

FILM / NOWE MEDIA – SZTUKI WIZUALNE

FILM / NEW MEDIA / VISUAL ARTS

(<http://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/panoptikum>)

ADRES DO KORESPONDENCJI / ADDRESS:

Redakcja „Panoptikum”  
ul. Wita Stwosza 58/109  
80-952 Gdańsk  
tel. (058) 523 24 50  
[info@panoptikum.pl](mailto:info@panoptikum.pl)

REDAKCJA / EDITORIAL BOARD:

Grażyna Świętochowska – redaktor naczelna / Editor-in-chief / [graz@panoptikum.pl](mailto:graz@panoptikum.pl)

Sebastian Jakub Konefał – [info@panoptikum.pl](mailto:info@panoptikum.pl)

Paweł Sitkiewicz – [info@panoptikum.pl](mailto:info@panoptikum.pl)

REDAKTOR PROWADZĄCY NUMERU / GUEST EDITOR:

Sylvia Siedlecka (Uniwersytet Warszawski, Polska) - [s.siedlecka@uw.edu.pl](mailto:s.siedlecka@uw.edu.pl)

Grzegorz Kondrasiuk (UMCS Lublin, Polska) - [gkondrasiuk@instytut-teatralny.pl](mailto:gkondrasiuk@instytut-teatralny.pl)

RADA NAUKOWA / ADVISORY BOARD:

Mieke Bal (University of Amsterdam, Netherlands), Warren Buckland (Oxford Brookes University, UK),

Anders Marklund (Lund University, Sweden), Gunnar Iversen (Carleton University, Canada), Seung-hoon

Jeong (Columbia University, USA), Krzysztof Kornacki (Uniwersytet Gdański, Polska), Ewa Mazierska

(University of Central Lancashire, UK), Ágnes Pethő (Sapientia Hungarian University of Transylvania,

Romania), Mirosław Przyłipiak (Uniwersytet Gdański, Polska), Piotr Zwierzchowski (Uniwersytet

Kazimierza Wielkiego, Polska)

RECENZENCI / REVIEWERS:

- Lyubov Bugayeva (Saint Petersburg State University, Russia)
- Elzbieta Busłowska (Central Saint Martins College Of Art and Design, University of The Arts London, UK)
- Elżbieta Durys (Uniwersytet Warszawski, Polska)
- Radosław Bomba (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Polska)
- Paweł Frelik (Uniwersytet Warszawski, Polska),
- Janina Falkowska (Higher School of Economics and Humanities, Bielsko-Biala, Poland)
- Eva Naripea (Eesti Kunstiakadeemia, Tallinn, Estonia)
- Joanna Sarbiewska (Uniwersytet Gdański, Polska)
- David Sorfa (University of Edinburgh, UK)
- Anna Taszycka (Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Polska)
- Balazs Varga (Eotvos Lorand University, Hungary)

REDAKCJA JĘZYKOWA / EDITING OF POLISH LANGUAGE TEXTS: Paweł Wielopolski

REDAKCJA JĘZYKOWA / PROOFREADING: Jeremy Pearman

PROJEKT GRAFICZNY, OKŁADKA, LAYOUT I SKŁAD

GRAPHIC DESIGN, COVER DESIGN, LAYOUT AND TYPESETTING:

Jacek Michałowski / Grupa 3M / [info@grupa3m.pl](mailto:info@grupa3m.pl)

Materiały zdjęciowe udostępnione za zgodą właścicieli praw autorskich.

Visual material reproduced with the explicit consent of the right holders.

Wydawca wersji drukowanej / Publisher: Uniwersytet Gdański / University of Gdańsk.

Czasopismo wydawane jest na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 4.0 Międzynarodowe (CC BY 4.0).



ISSN 1730-7775

**Cyrkowe  
imaginaria**





# Spis treści

## Cyfrowe Imaginaria

### Wstęp

Sylwia Siedlecka, Grzegorz Kondrasiuk

9

### Rafał Szczerbakiewicz

*Nowy Świat to nazwa cyrku. Nowocześni przeglądają się w obrazach Giandomenica Tiepolo*

13

### Balbina Tarnowska

*Doświadczenia cyrkowe Schulza. Próba rekonstrukcji*

37

### Pamela Leyton

*Gravity matters: Circus as a device An approach on staging the relationship between human beings and gravity.*

53

### Patrycjusz Pająk

*Cyrk i polityka w dwóch filmach Dušana Makavejeva*

69

### Jasmina Šuler Galos

*Sojusz artystyczno-cyrkowy w filmie Tratwa Meduzy*

87

### Zuzanna Kierwiak, Eliza Markiewicz

*„Żałuję, że nie urodziłem się niedźwiedziem”. Park Tańczących Niedźwiedzi w Bułgarii*

101

### Sabina Drąg

*Herstoria eksperymentalna: Miss La La*

117

## Varia

**Anna Tarkowska**

*Ciało jako afektywny wymiar poznania na przykładzie Taksydermii Györgya Pálfięgo* 137

**Agnieszka Kiejziewicz, Marcin Zwolan**

*Smakowanie filmu. Kulinarne promocje filmu jako paratekst w kontekście badań nad międzynarodową recepcją kina azjatyckiego* 155

**Marta Maciejewska**

*Wzajemne powiązania. Recenzja książki Bogusława Zmudzińskiego pt. Twórczość filmowa Jana Švankmajera. Główne konteksty kulturowe i ideowe* 171

**Noty o autorach**

176





# Wstęp

Badania nad cyrkiem nie mają w Polsce ugruntowanej pozycji, a jeśli już są podejmowane, to jako uzupełnienie historii kultury popularnej, antropologii widowisk, performatyki, animal studies, studiów miejskich czy filmoznawstwa. Cyrk został zdeprecjonowany również w aktualnie obowiązujących, wciąż powielanych hierarchiach i dystynkcjach kulturowych. Tymczasem przeobrażenie się luźnego zbioru „sztuk cyrkowych”, kuglarstwa i commedii dell’arte w wyrazistą instytucję nowożytnego cyrku i w autonomiczną dziedzinę sztuki było jedną z cezur formowania się modernitas w obrębie nowoczesnej kultury miejskiej. Umieszczany zazwyczaj najniżej w hierarchii sztuk lub w niej nieobecny, cyrk równocześnie był inspirującym repozytorium form. Funkcjonował doraźnie jako laboratorium technologicznych innowacji czy quasi-instytucja edukacyjna. Prekursorsko propagował wzorce nowoczesnego życia: mobilności społecznej, treningu fizycznego i estetyk cielesności, kultu celebrytów i superbohaterów, odegrał znaczącą rolę w powstaniu nowoczesnych mediów i profesjonalnego sportu.

W swojej długiej historii cyrk był instytucją życia społecznego, podlegającą przeobrażeniom, mającą swoją, niedostatecznie opisaną i udokumentowaną, bogatą historię związaną z konkretnymi ludźmi i miejscami. Stanowił rozrastające się wraz z upływem czasu imaginarium: archiwum form, wyobrażeń, wzorców kulturowych, typów symbolicznych i praktyk kulturowych. Cyrk odcisnął swój ślad we wszystkich odmianach sztuk, w każdym niemal rodzaju produkcji artystycznej. Jego cywilizacyjna i kulturowa pozycja opierała się na dynamicznych, niepokojących paradoksach: była wpływowa i marginalna, wzbudzała fascynację, a jednocześnie pogardę. Cyrk spełniał cywilizacyjne marzenie o sztuce egalitarnej, a zarazem – jak pisze Jean Starobinski w eseju *Wydrwieni zbawcy* – dostarczał nowoczesnemu umysłowi obrazu „hiperbolicznego skoku poza jakikolwiek sens”. Nieistniejąca, a przecież przez wielu uprawiana dziś „cyrkologia”, potrafi na nowo rozpalać umysły – w obszarze jej zainteresowania widnieje w końcu długi rejestr aktualnie dyskutowanych tematów, bogaty katalog obsesji współczesności.

W poświęconym cyrkowi numerze „Panoptikum” sięgamy do tego katalogu. Znalazły się tutaj artykuły dialogujące ponad i pomiędzy takimi dziedzinami jak performatyka, teatrologia, kultura wizualna, a także prace filmoznawcze, kulturoznawcze i literaturoznawcze.

Otwierający numer artykuł Rafała Szczerbakiewicza proponuje przesunięcie cezury narodzin nowoczesnej, postpolitycznej i melancholijnej samoświadomo-

ści. Przypadek malarstwa Giandomenica Tiepolo i jego ujęcia Pullcinella stają się katalizatorem służącym do usytuowania i zlokalizowania tego momentu w Wenecji u schyłku XVIII wieku.

Oparty na wieloletnich kwerendach artykuł Sabiny Drąg odzyskuje z obszaru niewidoczności postać Anny Olgi Albertiny Brown, występującej pod pseudonimem Miss La La, urodzonej w 1858 roku w Szczecinie ze związku Żydówki i (prawdopodobnie) wyzwolonego niewolnika. Sabina Drąg rekonstruuje szczegóły biograficzne słynnej, sportretowanej przez Degasa, akrobatki powietrznej, a w toku tej rekonstrukcji pokazuje złożone procesy produkcji znaczenia w cyrku. Cyrkowy numer nie istniał sam z siebie, wpisywany był w rozmaite procedury: egzotyzacji, ilustracji ówczesnej antropologii (teoria rasy), sublimacji pożądania. Przyjęta przez autorkę, postkolonialna i herstoryczna optyka próbuje je zdeszyfrować.

Balbina Tarnowska analizuje motywy cyrkowe w twórczości Brunona Schulza: rekonstruuje realne, biograficzne doświadczenia autora *Sklepów cynamonowych* związane z cyrkiem, gabinetami figur czy katarynkami, rzucając nowe światło na motywy cyrkowe obecne w jego twórczości. Lektura artykułu skłania do wniosku, jak bardzo mylny jest pogląd o Schulzu, jako jednym z najkompletniej opisanych i zinterpretowanych klasyków polskiej literatury dwudziestowiecznej.

Jasmina Šuler Galos pisze o sojuszach artystyczno-cyrkowych w filmie *Trawa Meduzy* słoweńskiego reżysera Karpo Godiny z 1980 roku. Oprócz wątku fascynacji awangard międzywojennych cyrkową wrażliwością autorka rozwija też drugą linię rozważań, związaną z politycznym kontekstem powstania samego filmu w 1980 roku, dotyczącą samodzielności sztuki i jej wpływu na politykę w komunistycznej Jugosławii. Obecność tematyki cyrkowej w kinie analizuje również Patrycjusz Pająk na przykładzie dwóch filmów serbskiego reżysera Dušana Makavejeva, w których cyrk stanowi kluczową alegorię polityczną na poziomie tematu i w wymiarze estetycznym.

W artykule o Parku Tańczących Niedźwiedzi w Bułgarii Zuzanna Kierwiak i Eliza Markiewicz rekonstruują narracje skupione wokół tytułowej instytucji, w której po 2007 roku znalazły się zwierzęta odebrane niedźwiednikom (głównie Romom) w czasie starań Bułgarii o wejście do Unii Europejskiej. Niedźwiedź, pełniący ważną rolę w bułgarskiej kulturze ludowej, staje się w artykule również bohaterem złożonej bułgarskiej transformacji po 1989 roku.

Paloma Leyton wchodzi w obszar współczesnych praktyk artystycznych, na styku tańca współczesnego i cyrku współczesnego. Scena taneczna okazuje się interesującym, nośnym artystycznie miejscem spotkania choreografii i ciała cyrkowego. Taniec swobodnie wchłonał teorie artystyczne tzw. Wielkiej Reformy, trendy modernistyczne i postmodernistyczne (w tym konceptualizm i fascynację technologią), miksując je z cyrkowymi technikami prowadzenia ciała. W części analitycznej swojego tekstu Leyton pokazuje, w jak bardzo zróżnicowany sposób Aurélien Bory, Kitsou Dubois, Maria Donata D'Urso, Chloé Moglia i Inbal Ben Haim potrafią tematyzować zjawisko grawitacji.

*Grzegorz Kondrasiuk*

*Sylvia Siedlecka*



# Rafał Szczerbakiewicz

IFP UMCS w Lublinie

## ***Nowy Świat to nazwa cyrku.*** **Nowocześni przeglądają się** **w obrazach** **Giandomenica Tiepolo**

*Pulcinella*: Chciałbyś, by dzięki mnie twoje miasto – twoje życie – które dawno jest już martwe, ożyło na nowo. Czy nie tego ode mnie chcesz?

*Giandomenico*: Potrzebuję cię raczej po to, by się z nim rozstać, by pozwolić mu odejść w spokoju. Śmierć nie musi być tragiczna, jedynie upieranie się przy życiu jest mimowolnie komiczne, a przecież nie o taki rodzaj komedii mi chodzi. A poza tym, może coś staje się interesujące dopiero wtedy, kiedy przeminie i jego czas się dopełni (Agamben, 2019, s. 11).

### **Maska i karnawał**

Kres dziejów Wenecji w historii europejskich idei jest ostrzeżeniem dla zwolenników liberalnej myśli, emancypacji i wolnych sztuk. Swym lojalnym obywatelom wydawała się wieczna i bezpieczna. Utopianistyczna konstrukcja „niemożliwego” polis na lagunie przetrwała nieatakowana tysiąc lat. Morska republika kupców i korsarzy, której obywatele u swego dziejowego zarania uciekli spod skrzydeł bizantyjskiej satrapii i przez stulecia ćwiczyli się w wyboistej i zdradliwej sztuce wolności. Ale najpewniej obsesja suwerenności i autarkii oraz imperatyw odróżniania się od absolutyzmu sąsiadów doprowadził ją do upadku. Serenissima była nienawidzona i zarazem autodestrukcyjna. Wolność oznacza zawsze folgowanie swym żądom – a te były bezgraniczne. John Ruskin uważał, że co najmniej od XVI wieku Wenecja „psuła” się od środka. Ewa Bieńkowska woli

widzieć w tym procesie zamianę patriarchalnej, przemocowej republiki średnio-wiecznej w liberalną i kobiecą formę miasta (Szczerbakiewicz, 2005, s. 85–100).

Jakby nie było, upadek enklawy wolności okazał się spektakularny. Był dosłownym spektaklem w mieście, które zniosło granice między sceną a publicznymi placami, zaułkami i wodnymi kanałami. Sztuka wenecka wyszła na ulice. Stąd jej spektakle były znacząco *popolare*. Likwidując scenę, zhomogenizowano, uśredniono jednoczesność doświadczenia dramatu i rozrywki (karnawałowej zabawy). Budzi to zainteresowanie nowoczesnych komentatorów, których wypowiedzi złożą się w tym szkicu na centon dążący do odkrycia jakiegoś uogólnienia.

Wenecki finał nie przypomina dramatycznego finału operowego z „tutti” śpiewaków i orkiestry. Zamyka go pokątnie błazen z okropną naroślą nosa, który chce nam wmówić, że zabawa trwa. Wenecja nie umiera, od tej chwili żyje innym życiem, którego mimo wszystkich zmian możemy być dzisiaj świadkami (Bieńkowska, 1999, s. 234).

Bieńkowska zauważa już w tym fragmencie błazna – Pulcinella (u nas znanego za pośrednictwem francuskiego wcielenia – Poliszynela), sygnaturę i głównego bohatera rozważań. Na razie jednak ważna jest dla nas obserwacja obyczajowości XVIII wieku, gdy Wenecja stała się światową stolicą karnawałowej zabawy. Niezwykłej, bo właśnie weneckie rokoko okazało się dla republiki, ważnego symbolu potęgi nowożytnej Europy, intrygującym doświadczeniem dekadentckiego schyłku, od którego nie ma odwrotu. Miasto powoli przekształcało się w scenę opowiadającą o upadku wspólnoty. Uliczna błazenada kamuflowała bowiem przypowieść o Serenissimie, Najjaśniejszej Republice, która była największą na świecie morską potęgą handlową, a stała się autoparodią powodzenia, swą własną karykaturą, w której trefnieniem jest i szewc, i doża. To właśnie wtedy Wenecja stała się celem podróży dla mieszkańców z otaczających ją monarchii absolutnych, którzy jednocześnie zazdrościli republice libertyńskich wolności, a zarazem nienawidzili ją za to rozpasanie. Przybywali bawić się tak, jak gdzie indziej nie można było:

(...) rozrywki były tak wesołe, tak urocze, tak smaczne, że poszukiwacze przyjemności z całej Europy – panowie wolnego czasu, finansisci, szlachcice i poszukiwacze przygód – przybywali do Wenecji, aby wziąć w nich udział (Brion, 1952, s. 139; tłum. R.Sz.).

Marcel Brion pisze wprost o oddolnej, demokratycznej kulturze przyjemności w Wenecji, że bierze się w niej udział. Skoro wenecka ulica stała się sceną, zanikł podział na aktorów i widownię. Każdy karnawał w historii tzw. kultury niskiej jest prefiguracją immersyjności i interaktywności naszej popkultury.

Karnawał jest bowiem nowożytnym wcieleniem quasi-misteryjnych rytuałów, których esencją jest udział, partycypacja. Ale w późnej, agnostycznej Wenecji powód karnawalizacji ulicy był inny, był szczególnym objawem republikańskiej metatekstualności, wręcz autorefleksyjnym potrzaskiem zmęczonych wolnością obywateli. Serenissima, znudzona swą wielowiekową tradycją wysublimowanej estetyki, zwróciła się w kierunku powierzchni i cielesności artystycznych praktyk. Ten zwrot rozpoczął się jeszcze w renesansie, gdy Giovanni Bellini dumiał nad cielesnym pięknem swoich Madonn, analogonów miasta na lagunie, ale swój szczyt osiągnął w karnawalizacji całości doświadczenia polis na wodzie właśnie w XVIII wieku. O tym powszechnym „braniu udziału” w spektaklu, który stał się niemal jedynym przejawem cywilizacyjnej aktywności Wenecjan najlepiej pisze Marcel Brion:

Karnawał rozpoczyna się faktycznie w pierwszą niedzielę października i trwa do Wielkiego Postu, z krótką przerwą od Bożego Narodzenia do Objawienia Pańskiego. Innymi słowy, przez sześć miesięcy każdego roku ludzie porzucali swoje zwykłe powołania i chronieni anonimowością masy rzucali się w beztrudne rozrywki, które natychmiast stały się ich głównym zajęciem. Był to uroczy, nierealny sposób życia, który Wenecjanie prowadzili przez te sześć miesięcy, kiedy wszyscy robili, co chcieli, zapominając o wieku i randze, ale z czasem stał się ich jedynym sposobem na życie. W innych krajach i we wcześniejszych czasach karnawał, podobnie jak saturnalia starożytności, stanowił krótką chwilę przyzwolenia i pobłażania każdemu kaprynowi wbrew zwyczajom i prawom, innymi słowy – był orgią i prawdopodobnie użytecznym zaworem bezpieczeństwa; po kilku dniach szalonej rozpusty ludzie wracali do pracy w przyzwoity i uporządkowany sposób (Brion, 1962, s. 139; tłum. R.Sz.).

Odmienność karnawału u kresu istnienia weneckiej państwowości polegała na świadomej teatralizacji placów i ulic miasta. Ten proces był bezpośrednio związany z obsesją wolności obywateli republiki. Zamaskowany karnawał trwający sześć miesięcy w roku jest skrajną emanacją tej wolności. Nowoczesna formuła „zabawmy się na śmierć” pasuje do symptomatycznej autodestrukcyjnej energii „wiecznego karnawału”, radosnego paroksyzmu w śmiertelnym popędzie umierającego miasta. Maski umożliwiały obywatelom i przyjezdnym turystom tanatycznie zorientowaną transgresję. Jean Starobinski przytacza opis weneckiej maski takiego szwajcarskiego przybysza do miasta Philippe Monniera:

W masce można się na wszystko odważyć i wszystko powiedzieć: Republika nie tylko na maskę zezwała, lecz i ją chroni. W masce wolno wszędzie wejść: do salonów, biur i klasztorów, na bal, do Pałacu i do Ridotto (...).

Kawałek białej satyny na twarzy, na ramionach kaptur z czarnej tafty i koronki, spadający na fałdy płaszcza, i oto za sprawą teatralnego kostiumu arystokratyczne miasto przemienia się w demokrację (...). Maską to coś więcej niż przebranie, to incognito, tajemnica, anonimowość, zapewniona bezkarność, to dozwolone szaleństwo i androny (...). Nie wiemy już, kto jest kim i nikt nie wie, kim my jesteśmy (Monnier, 1908, s. 61–62)<sup>1</sup>.

Jakże emancypująca jest siła wizerunkowego kłamstwa o sobie samym. Maską uwalniała, szczególnie w epoce, w której represja związana była ze społeczną pozycją i symbolicznie potwierdzaną w społeczeństwie tożsamością. Człowiek w masce pozbywał się wszystkich swych cech, którymi określała go wspólnota. Wolność od obowiązków wobec niej wydawała się tak samo bezmierną wartością doży i prostemu marynarzowi.

Inna rzecz, że maski nie były wówczas wymyślnymi awatarami. Repertuar ról (i narracji kryjących się za nimi) był ograniczony. Nowocześni w XX wieku z niepokojem przyglądają się unifikującej typowości masek, bo przypominają im one oblicza naszej zhomogenizowanej wspólnoty, która pozornie nie ukrywa się przecież za żadnymi maskami. Ale i wtedy zamaskowane społeczeństwo, tak jak teraz zglobalizowane, dziwnie podobnie traciło swe indywidualistyczne cechy. I co więcej, w kolejnej analogii, wolność ukrycia za maską prowadziła ku niebezpiecznej zatracie „ja”.

*Giandomenico*: Świat budzi w tobie śmiech czy przyprawia cię o płacz?

*Pulcinella*: Przyjrzyj się dobrze mojej masce: nie widzisz, że nigdy się nie śmieję ani nie płaczę – albo raczej tak dalece nie oddzielam jednej rzeczy od drugiej, że nie sposób ich od siebie odróżnić? (Agamben, 2019, s. 24).

Nie wiedzieć, kim się jest, było zarazem hojną ofertą maski, jak i jej realnym zagrożeniem, mogącym skutkować „samowymazaniem” społecznie potwierdzonej tożsamości. Brion zauważa niepokojącą biel karnawałowej maski XVIII wieku. Nosili je wszyscy bez względu na pozycję i płeć. Wydatny nos w kształcie ptasiego dzioba służył oddychaniu. „Kiedy dziś spotykamy maskę w muzeach lub kolekcjach dawnych zwyczajów, wydaje się, że jest w niej coś niepokojącego, przerażającego, niemal upiornego” (Brion, 1962, 140). Dehumanizujące wrażenie ptasiego kształtu maski wzmacniała jej intensywna biel. Najczęstszym strojem karnawału był czarny płaszcz, który z nią kontrastował. Dwa śmiertelne kolory. „Tłum ubrany jednolicie na czarno i zamaskowany na biało kredowo wyglądałby żałośnie i pogrzebowo” (Brion, 1962, s. 140; tłum. R.Sz.). Najja-

<sup>1</sup> Cyt. za tłumaczeniem polskim w esaju Jeana Starobinskiego, *Królestwo maski* (fragm. z *L'Invention de la liberté*), tłum. M.L., „Zeszyty Literackie” 1992, nr 3(39), s. 133.



skrawszym i bardzo popularnym odróżnieniem od tego mrocznego wzorca znanego z płócien Guardiego i Longhiego było w całości białe przebranie Pulcinella. Właśnie ten karnawałowy charakter posiadał też karykaturalnie najdłuższy nos. Skąd wziął się w weneckim korowodzie? Odpowiedź antropologa weneckich masek sięga zdumiewająco głęboko:

Pulcinella (...) nosił wysoki biały stożkowy kapelusz, szeroką tunikę, ogromne spodnie i kolosalny nos. Ta maska miała długą historię; istniała w czasach rzymskich i mogła być noszona nawet przez Etrusków. Pulcinella to klaun, ale groteskowy i złowrogi klaun, dziwnie związany z legendami o śmierci i seksualności; jego ogromny nos jest fallicznym symbolem. Zwykle pulcinelle chodziły w grupach, pozwalając sobie na wszelkiego rodzaju figle. Zgodnie z tradycją byli żarłocznymi i napychali się, gdy tylko było to możliwe, kosztem innych ludzi. Wykrzykiwali nieprzyzwoite dowcipy i wszyscy ubrani na białą wyglądali jak hałaśliwe lubieżne duchy (Brion, 1962, s. 140–141; tłum. R.Sz.).

Brion anachronicznie nazywa pulcinelle klaunami. Jak zobaczymy, ma w tej hermeneutycznej intuicji zbliżenia odległych horyzontów czasowych wiele racji. Pulcinelle stały się w miejskiej tradycji nieodzownym elementem karnawału, pojętego jako kontrkultura dla oficjalnego wyrafinowania Republiki Weneckiej. Ich objawienie w przestrzeni publicznej wywoływało nawet protesty:

Pod koniec XVIII wieku francuski podróżnik do Wenecji napisał, że w mieście rozmnożyły się pulcinelle. Spotykał ich na scenie i w innych miejscach rozrywki, w obrazach i literaturze, a zwłaszcza wśród biesiadników podczas karnawału. Prokurator Marco Foscarini nie pochwałał gruboskórnego zachowania tych przebranych postaci i rozważał zakazanie obecności pulcinellów na placu św. Marka. Pulcinella był też ulubioną marionetką w mieście. W latach 70. XVIII wieku informator rządowy donosił, że dzieci naśladują jego obrzydliwy język (Johnson, 2011; tłum. R. Sz.).

Dla samych Wenecjan i zainteresowanych historią miasta Pulcinella przybył na karnawałową zabawę z nieodległego w czasie i przestrzeni teatru, z weneckiej sceny *commedii dell'arte*. Nie tylko Pulcinella, właściwie wszystkie postacie/typy komedii włoskiej pojawiły się w wesołych korowodach. Pulcinella nie był początkowo ważny w hierarchiach weneckiej ludowej sceny. Miał tam jednak swoistą funkcję, z którą już się nie rozstał i zabrał ją ze sceny wprost na karnawałowe uliczki. Służył w teatrze mediacji między aktorami i publicznością. Umożliwiał publiczności dołączenie do zabawy przebranych aktorów. Agamben, rozważając teatralną funkcję tej postaci, stwierdza, że służyła ona przerwaniu

separacji między spektaklem a widzami. Porównuje Pulcinella do antycznego chóru, który dokonywał w finale starożytnej komedii aktu transgresji: zdejmował maski i mówił bezpośrednio do publiczności. Tyle że parabaza Pulcinella jest jego permanentną własnością.

W komedii Pulcinella, mimo stereotypowej fikcji intrygi, nie ma nic poza parabazą. Pulcinella nie gra w dramacie, nieustannie go przerywa, ciągle go opuszcza, wybierając drogę na skróty lub skręcającą w bok. Jest on parabazą w stanie czystym: zejściem ze sceny, opuszczeniem historii, banalnej, nieważnej perypetii, w której chciałoby się go zamknąć (Agamben, 2019, s. 56).

Jak się zatem okazuje, zejście ze sceny pociągało Pulcinella jeszcze w złotych latach teatru. Było pierwotnym pragnieniem wmontowanym w jego kreację. Ale jest ciekawa różnica z antyczną komedią wobec tego gestu uwolnienia: schodząc ze sceny ku widzom, Pulcinella nie zdejmuje maski, nie demaskuje teatralnego „chwytu”. Podobnie też, kiedy już na zawsze opuszcza scenę, pozostaje zamaskowany. Przekonuje uczestników karnawału, że jego groteskowe oblicze jest prawdziwą twarzą. Właśnie wtedy pojedynczy Pulcinella staje się niepokojącym typem całej rasy pulcinelli:

Do końca XVIII wieku Pulcinella jest po prostu Drugim Zannim, niczym nie różni się od innych, jak Arlecchino, Truffaldino, Tabacchino, Traccagnino, Trivellino, Bertolino, Bagattino i tak dalej. (...) Ale później, pozostawiony sam sobie, ewoluuje i tworzy pulcinellata: solo pulcinellata, grupujące się w pary, i w całe rodziny – duże rodziny pulcinelli (Fava, 2015, s. 112; tłum. R.Sz.).

Te rodziny powoli wypełniały weneckie ulice w nadmiarowym karnawałowym czasie. Kto je jednak wypchnął z teatru? Nowa epoka ideologiczna, „nowy świat” oświeconego postępu. Cieleśna, libidalna *commedia dell'arte* stała się wstydlivym wypartym europejskiego teatru. Wenecka ludyczna konwencja stała się z dnia na dzień *passé*. Historyk widowisk cyrkowych uogólnia ten proces: „Artyści spod znaku Arlekina (symbolizującego nie tylko zmierzch popularności *dell'arte*, ale wszystkie aktualne w myśl ideologii postępu praktyki artystycznej), zostali wypchnięci z teatru nowoczesnego, świeckiego, publicznego, narodowego” (Kondrasiuk, 2012, s. 24). Wenecja oficjalna panicznie ratująca swoją zagrożoną państwowość wyparła się bliskości z formą komedii włoskiej. Problem w tym, że Wenecja sama w sobie przypominała już wtedy polityczne wcielenie scenicznej tradycji *buffo*. Zaludnienie weneckich placów zdegradowanymi kostiumami i maskami *commedii dell'arte* objawiło symptom kryzysu – miasto pokazało swą błazeńską twarz. Maską Pulcinella okazała się także prawdziwym obliczem Wenecji.

## Ostatni artysta upadłego miasta

Późny barok w historii weneckiego malarstwa był zwycięstwem sztuczności przedstawię. Sztuka reprezentowała niemal wyłącznie swe stare gesty. Była z zamierzenia teatralna w metarefleksyjności. Teatr w *Theatrum mundi*. To był proces sięgający złotego wieku republikańskiego ducha weneckiej sztuki. Wszystkiemu winny był „Farbiarczyk”, czyli wielki Jacopo Tintoretto, który malował dla zwykłych obywateli na swych gigantycznych płótnach późnorennesansowe komiksy, przypominające średniowieczną Biblię Pauperum. Po nim teatralna inscenizacyjność niemal dydaktycznego, a w każdym razie ideologicznego malarstwa Serenissimi była już zwyczajową praktyką. Czasem tak wysublimowaną w libertyńskich aluzjach jak u Paolo Veronese’ego, a czasami ludowo-bukoliczną jak w malarstwie barokowych tenebrystów.

W XVIII stuleciu największym mistrzem Wenecji był malarz dożów i królów Giambattista Tiepolo. Kochał kolorystyczną tradycję Veronese’go i naśladował epickie gesty jego malarstwa na sklepieniach rokokowych pałaców. Chciał wskrzesić wielki styl tutejszej sztuki, ale – jak słusznie zauważa Mary McCarthy – jego nawiązania do dawnej sztuki zawierały w sobie konieczny element ironicznego dystansu: „Tiepolo był poetą kosmosu, podobnie jak Veronese, ale nie mógł traktować świata Veronese’go całkiem poważnie, i jego freski na ścianach i sufitach są rodzajem delikatnej opéra bouffe” (McCarthy, 1972, s. 274; tłum. R.Sz.). To ważna obserwacja: w pełen patosu świat jego malarstwa wkrada się groteskowa nuta, subtelnie ujawniany „efekt sztuczności”. Oglądając jego gigantyczne, podniebne apoteozy na sufitach, czujemy, że to – pomimo biblijnej tematyki – wyłącznie teatr. Nie ma tu śladu po religijnej żarliwości przedstawienia *Wniebowziętej* Tycjana.

Tiepolo oparł swą sztukę na owej podwójności: „wysokiego tematu” i zgody na jego umowność. W schyłkowej epoce dożowie satysfakcjonowali się tą nutą ironii. Wenecja traciła fundamenty swej wiary i aksjologii. Sekretom ironicznej sztuki malarz podzielił się z dwoma synami, Giandomenikiem i Lorenzem. Obdarowani fragmentami jego geniuszu, nauczyli się właśnie tej ironicznej nuty i odkryli, że w innych estetycznych rejestrach – powiedzmy w skrócie: w „niższych” – spełnia ona nieoczekiwanie twórczą funkcję<sup>2</sup>. Za życia ojca obydwaj synowie pomagali mu w jego ogromnych projektach, podobnie jak wcześniej dzieci Tintoretta. Ale było coś odrębnego w charakterze ich malowania. Szczególnie

<sup>2</sup> Tiepolo based his life on this ambiguity, to his own satisfaction and to that of his patrons. He shared the secret with two sons — Giandomenico and Lorenzo — both of whom were gifted with fragments of his genius, ready to bring his characters into play once more, on other registers, lower, anonymous, and ironical, like a family recipe (Calasso, 2009).

wyraźnie ujawniało się to w dziełach Giandomenica. To on w końcu został malarzem Pulcinella.

W weneckiej Villa Valmarana ai Nani na obrzeżach Vicenzy znajdują się dzieła ojca i syna. Upadek Wenecji spowodował, że szybko zapomniano o osobności Giambattisty i Giandomenica. W powszechnej świadomości pozostał jeden Tiepolo ze swym rokokowym stylem. Willę odwiedził Goethe i, zachwycony, zdefiniował „wysublimowany” styl części prac oraz „naturalny” pozostałych. Intuicja go nie zawiodła, chociaż odnosił obydwu style do jednego malarza-ojca, pisząc o dwóch rejestrach jego twórczości. Rzecz w tym, że romantyczny poeta bezwiednie i precyzyjnie rozdzielił patetyczne dzieła ojca od tych naturalnych syna. „Goethe wydaje się przyznawać [synowi] wyższą notę, pisząc, że Tiepolo jest lepszy w stylu naturalnym niż wzniosłym, że lepiej maluje sceny wiejskiego życia, które w rzeczywistości wyszły spod pędzla Giandomenica” (Sgarbi, 2016; tłum. R.Sz.).

Ten piękny komplement często powtarzają współcześni komentatorzy dzieł obydwu, np. Romanelli (2003, s. 480; tłum. R.Sz.), który w krótkim szkicu poświęconym wczesnej twórczości Giandomenica zauważa tą samą skłonność do „niskich” tematów, realistycznych ujęć codzienności, przeciwną stylistyce jego ojca. Syn wydaje się bliższy duchowi nowoczesności i zawdzięcza to swej predylekcji do commedii dell’arte właśnie: „(...) poddał się bez zastrzeżeń duchowi arlekinady” – napisała McCarthy (1972, s. 275; tłum. R.Sz.), ale uczciwie byłoby wspomnieć, że to jego ojciec zaczął malować scenki rodzajowe z pulcinellami. Jego melancholijne *Kaprysy* były ujawnieniem skłonności satyrycznej – przejeżdżony kluskami (*macarroni*) Poliszynel leży na wznak, bezwładnie, ze sterczącym go góry brzuchem. Zatem temat buffo syn zapożyczył z prac ojca. Ale przeżył go o 34 lata i temat zmienił wówczas swój charakter na skutek przemian otaczającego go świata.

Giandomenico Tiepolo nie opuszczał Republiki Weneckiej, przebywając w samym mieście albo w odziedziczonej po ojcu willi w Zianigo koło Padwy. Bieńkowska odnosi skromność jego artystycznego projektu do politycznego kontekstu: „Uchodził za dziwaka. Po śmierci ojca, którego był pomocnikiem przy wielkich przedsięwzięciach freskowych, usamodzielniał się, czyli oddalił od jego stylu. Zresztą wobec wstrząsów bez precedensu, jakie przeżywało Miasto, ambicje tego rodzaju straciły aktualność” (Bieńkowska, 1999, s. 233). Właśnie z powodu upadku Wenecji podjął decyzję o uprawianiu sztuki prywatnej, wręcz intymnej. Jej bohaterem zostały m.in. stworzenia mitologiczne, ale przede wszystkim ród Pulcinella.

Skąd się te pokraczne figury biorą u malarza? Niektórzy współcześni badacze zainteresowani historią masek sądzą, że przybywają wprost z komedii włoskiej. Pulcinelle uciekają z opuszczonej sceny wprost na wenecki bruk, w moralny upadek miasta:

Pulcinelle Tiepoła (...) uwalniają się od degradacji „commedii”. Są namiętni w miłości i porywczy w zabawie. Przygotowują posiłki z zapalem i smakiem. Piją wino, drzemią, kłócą się i biją. Kiedy muszą, oddają mocz lub wypróżniają się przy drodze. Nie są pijakami, lubieżnikami, klaunami, półgłówkami ani żarłokami. Nie są zuchwali, wulgarni ani bezczelni, nie ma też oczywistych przejawów nieposłuszeństwa władzy. Nie ma nic demonicznego ani nawet szczególnie destrukcyjnego, w ich maskach czy wybrykach (Johnson, 2011; tłum. R.Sz.).

James Johnson znakomicie uchwycił „zwyczajność” tych teatralnych wyznańców. Poza strojem i maską niczym nie wyróżniają się w weneckim tłumie. Starobinski upatruje ich pochodzenia w karnawale – kiedy są już performerami teatru ulicznego:

W świecie Tiepoła akrobaci, których wirtuozeria graniczy z utratą równowagi, popisują się przed pokracznymi widzami, garbaci i brzuchaci bogacze o głupkowatych, wykrzywionych w grymasie twarzach parodiują rytuały dystygowanego towarzystwa, a wszędzie krąży obsesyjna, wszędobylska postać z jarmarcznej sceny – to Pulcinella, który uciekł z teatru i wmieszał się w życie ulicy, zarażając je swą nierzeczywistością i kpinią (Starobinski, 1992, s. 119).

Pisząc o „nierzeczywistości” ich ulicznej obecności, Starobinski różni się od większości współczesnych komentatorów, którzy widzą w zejściu ze sceny tej teatralno-karnawałowej postaci przewrotne symboliczne wcielenie okrutnego realizmu malarza wobec nadchodzącej epoki. Bez względu na kulturowe pochodzenie Pulcinella jego obecność na weneckiej agorze związana jest u młodszego Tiepoła z twardą i nieprzyjemną naocznością planu historii, której malarz naocznie doświadczał.

W 1797 roku, kiedy to nastąpił upadek Republiki Weneckiej, Tiepoło miał 70 lat i był jedynym spadkobiercą wspomnianej rodzinnej willi na kontynencie. Jego ojciec, Giambattista, który zmarł w 1770 roku, na swoje szczęście nie doczekał hańby ojczyzny. Stary i zgorzkniały Giandomenico wyjechał podobno do podmiejskiej willi nazajutrz po upadku Wenecji i od razu zaczął malować. Nie mógł znieść hańby posiedzenia Wielkiej Rady, na której doża namówił możnowładców na oddanie świętej Republiki Weneckiej barbarzyńskim woj-

skom napoleońskim. Gdy doża zaproponował poddanie, tylko 20 członków z 480-osobowej rady było przeciw. Już za chwilę wenecka arystokracja ściągała swe urzędowe stroje i próbowała się ukryć w tłumie na placu św. Marka, lękając się aresztowania przez okupanta. Przypominali wówczas pulcinelle uciekające z teatru. Dosłownie – bo zrzucając oficjalne insygnia, znikali w anonimowym tłumie, odsłaniając swą postpolityczną groteskowość niedookreślenia. Za chwilę u Tiepola będzie ją symbolizować unifikująca maska z długim nosem. Tę straszłą chwilę barwnie portretuje Agamben:

Doża „biega po komnatach, zdejmując z siebie po drodze insygnia”; arystokraci wychodzą na plac św. Marka „bez peruk i tóg”, żeby ich nie rozpoznano. A pierwszy list Jacopa Ortisa, datowany na 11 października 1797 roku, kiedy Bonaparte oddał już Wenecję Austrii, ukazuje, w jaki ponury nastrój popadli ci, którzy żywili nadzieję na demokrację: „Tak więc nasza ojczyzna złożona została w ofierze. Wszystko stracone; a nie odebrano nam życia chyba po to jedynie, byśmy mogli opłakiwać nasze nieszczęścia i naszą hańbę” (Agamben 2019, s. 15).

Powinniśmy zrozumieć nagłą decyzję o wyjeździe Giandomenica do wiejskiej posiadłości. Z jednej strony był zaledwie i aż artystą, nie musiał uciekać przed Francuzami, którzy zabrali się właśnie ochoczo za grabież weneckich arcydzieł. Zapewne nie mógł patrzeć na to, co dzieje się w mieście okupowanym m.in. przez oddziały generała Jana Henryka Dąbrowskiego. Dystans willi w Zianigo ofiarował mu dar autorefleksji. Mógł pomyśleć o sobie i Wenecjanach po upadku Miasta. Pisaliśmy, że ojciec do pewnego stopnia stał za pomysłem tematu Pulcinella. Ale warto też dodać, że sceny mogły być namalowane w zaciszu willi Zianigo, „nabytej przez ojca z jego bynajmniej niemałych dochodów artysty uznanego, obleganego i sownie opłacanego” (Romanelli, 2003, s. 480; tłum. R.Sz.). Syn, porównując się do ojca, widział i upadek wspólnoty, i degradację jednostki, jej wtórność. Wszystko, co reprezentował i co posiadał było patriarchalnym dziedzictwem.

Wtedy w rodzinnym zaciszu Giandomenico wpadł na demoniczny pomysł, w jaki sposób może domknąć swą jałową egzystencję i zarazem historię tysiącletniej Najjaśniejszej Republiki Weneckiej. W innym miejscu w tym samym czasie dogorywała paralelna Najjaśniejsza – Rzeczpospolita Obojga Narodów. Ale nikt tam nie podjął się prześmiewczego podsumowania jej istnienia. Tiepolo to zrobił, bo miał świadomość, że jest zarazem świadkiem, jak i wcieleniem upadku zawinionego przez pokolenia rodaków. „Pięćset lat zajęło weneckim patrycjuszom wydawanie kapitału zgromadzonego w «chwalebnej» epoce; kiedy wreszcie się wszystko roztrwoniło, nie ma już po co żyć” (McCarthy, 1972, s. 256; tłum. R.Sz.).

Ta świadomość budzi podziw komentatorów. Nie jest typowa. U nas do samego końca, ale też i po rozbiorach (naszej wersji upadku) w reakcjach dominował okropny elegijny patos patriotycznych uczuć. Nie była do pomyślenia atmosfera karnawałowej „pracy żałoby”. Tiepolo musiał być zarazem załamany i wściekły, targany nim sprzeczne emocje. W takim stanie ducha odnalazł „niski” język swej malarskiej diagnozy „ja” i świata:

Jak gdyby Giandomenico w napadzie złego humoru czy w przystępie jaśnowidzenia, które jest zawsze aktem pesymizmu, wykrakał Miastu czekający je los. Pulcinella, z małżonką i Pulcinellowymi dziećmi, w końcu niewinny w swojej niewiedzy i braku kompleksów, jest może historycznym odwetem na Mieście zbyt dumnym i arystokratycznym, które nawet ze swoim ludem rozmawiało wyszukany językiem malarstwa i architektury. Giandomenico nie może dalej wierzyć w przeznaczenie tej Wenecji, o której jeszcze opowiadają dzieła jego ojca – na jego oczach wszystko się niesławnie skończyło (Bieńkowska, 1999, s. 234).

Zapełnił ściany willi przekornymi freskami, a pergaminowe karty grafikami, które zatytułował przewrotnie *Rozrywka dla dzieci*<sup>3</sup>. Świat jego malarskiej wyobraźni zaludnił się zamaskowanymi pulcinellami. Większość komentatorów tych dzieł łączy ich genezę z polityczną katastrofą Wenecji. Johnson napisał, że: „*Rozrywka dla dzieci* wynika z upadku państwa i osobistego wycofania się artysty” (Johnson, 2011; tłum. R.Sz.). Agamben zestawiał katastrofę egzystencji miasta ze starością malarza: „Ponoć przed oczyma umierającego człowieka dokonuje się w jednej chwili – powtarza – całe jego życie. Zanim zniknie, jak widmo Wenecji w swoim płynnym grobowcu” (Agamben, 2019, s. 17). Spojrzenie Agambena jest osobiste. Wykładał całe życie na Uniwersytecie Ca’ Foscari. Już wcześniej napisał esej *O zaletach i niedogodnościach życia wśród widm*, w którym portretował swoje miasto jako koronny przykład sygnaturalnego widma na lagunie (Agamben, 2009b).

Jak w istocie wygląda ten cykl pulcinellów, po raz pierwszy świadczący o kreście oficjalnego państwowego triumfalizmu w opowiadaniu o Wenecji? Nawet melancholijne weduty Francesco Guardiego czciły absolutne piękno Wenecji.

<sup>3</sup> Karty *Rozrywki dla dzieci* przetrwały sprzedane na aukcji w Sotheby’s w 1921 roku, dzisiaj są rozproszone w różnych muzealnych i prywatnych kolekcjach na świecie. Freski w willi Zianigo zostały odkryte przez historyków sztuki dopiero w XX wieku, kiedy to zakupili je Francuzi. Przed opuszczeniem Włoch uchroniła je decyzja prezydenta. Pieczołowicie przeniesiono je z podmiejskiej willi do pałacu Ca’ Rezzonico przy Canal Grande – siedziby osiemnastowiecznych dożów, które przekształcono w muzeum rokokowej sztuki Wenecji. Pałac udekorowany jest sufitowymi freskami jego ojca, Giambattisty. W ostatnich pokojach ekspozycji umieszczono freski z Zianigo. Efekt jest porażający – zwiędzenie jawi się jako spójna opowieść o kresie sztuki weneckiej. Ewa Bieńkowska napisała: „Dwie Wenecje, ojca i syna, obecne pod jednym dachem, w pałacu poświęconym weneckiemu «Settecento», mówią o jeszcze innym rozdrożeniu, z którym naszej cywilizacji jest coraz trudniej się uporać” (Bieńkowska, 1999, s. 234–235).



Nikt dotąd nie odmalowywał brzydoty weneckiej, choćby miała być „wewnętrzna”. Późne dzieła Giandomenica schodzą w tym znaczeniu ku deziluzji egzystencji mieszkańców upadłej Republiki Weneckiej:

(...) mroczne pożegnanie z Republiką dokonało się w kolekcji rysunków, które [Tiepolo] nazwał *Rozrywką dla dzieci*. Wbrew tytułowi nie są one ani proste, ani niewinne. Sto cztery obrazki, które składają się na cykl, przedstawiają rasę pulcinellów żyjącą pośród zwykłych Wenecjan. Ich życie przypomina życie innych. Zakochują się, żenią i wychowują dzieci; pracują jako stolarze, krawcy, fryzjerzy i nauczyciele; śpiewają, piją, tańczą i umierają (Johnson, 2011; tłum. R.Sz.).

Umierają już w umarłym mieście. Taki jest historiozoficzny sens cyklu – pokazać apokaliptyczny koniec świata poprzez dzieje Pulcinella: „Pulcinella bowiem jest (...) w swoich cechach dobrych i złych, w chwale i hańbie, tym, co przetrwało po końcu – jeśli nie świata, to przynajmniej jego świata, figurą tego, co dobiega własnego kresu” (Agamben, 2019, s. 17). Jest everymanem czasów upadku. Wystarczyło spojrzeć na Wenecję osiemnastowiecznego karnawału, by doznać iluminacji, że szaleńcza zabawa obywateli okrutnie prefigurowała na ulicach katastrofę Najjaśniejszej. Subtelny komentator dzieła Tiepolo powiedział kiedyś, że zbiór jest „świadectwem rozczarowania, umierającym społeczeństwem, nieświadomym własnego końca” (cytowana wypowiedź Adriana Mariuza, za: Mariuz i Pavanello, 2003, s. 32; tłum. R.Sz.). Wykrwawiające się, umierające państwo poprzez zabawę obwieszczało swój kres:

(...) jest jedna zasadnicza różnica, która oddziela powtarzającą się sezonową przemoc [karnawału] od trwałego zniszczenia Republiki, co Tiepolo dobrze rozumiał. Upadek tego miasta-karnawału nie przyniósł odkupienia. Śmierć karnawałowa, odgrywana bez końca, przyniosła gorycz realnych popiołów (Johnson, 2011; tłum. R.Sz.).

## Życie i śmierć Pulcinella

Opowiadanie o cyklu jest trudne. Współcześni komentatorzy radzą sobie z tym, jak potrafią, ale nie unikają przy tym aporii i sprzeczności. Najpewniej dlatego, że pulcinelle wiodą jałową egzystencję spowodowaną historyczną katastrofą. W tym sensie rysunki i freski Tiepolo opowiadają nam przerażająco o trudnym do zdefiniowania „czasie, który pozostał”<sup>4</sup>, o czasie, który nazywamy współcześnie „postapokaliptycznym”. Ale z tego samego powodu życie zamaskowanych postaci rozgrywa się już poza linearnie pojmowaną historią:

<sup>4</sup> Nawiązuję do tytułu mesjańskich wykładów Giorgia Agambena *Czas, który zostaje* (2009a).



Giandomenico wprowadza do starczego świata postaci dzieci, jakby chcąc nas przekonać, że dziecięce próżniactwo Pulcinella jest głęboką prawdą tego społeczeństwa, którego historyczna rola już się skończyła. Można by sądzić, że wskutek nagłej mutacji w każdej rodzinie urodził się mały Pulcinella, skazany przez resztę życia nie na pracę i zajęcia pożyteczne, lecz na absurdalną gestykulację wiecznego święta (Starobinski, 1992, s. 119).

Mimo że Tiepolo ponumerował kolejne karty, porządek opowieści wymyka się wymogom linearnej, jasnej narracji. Obrazy pozbawione są też tytułów. Na pierwszym rysunku Pulcinella rodzi się w stajni z indyka – to humorystycznie wyjaśnia pochodzenie jego ptasiego nosa. Pulcinella Tiepoła jest w pewnym stopniu wcieleniem istnieniowej otwartości (Agambenowskie *Aperto*), istotą podwójną: *l'uomo e l'animale* (Agamben 2002). „Pulcinella jest postacią filozoficzną, której historię mniej niż ludzką – półwierzęcą lub niemal boską – opowiada Rozrywka” (Agamben, 2019, s. 54). Stąd w willi w Zianigo dzielił ściany z mitologicznymi istotami półludzkimi i półwierzęcymi. Na jednej z kart Pulcinella je kluski z satyrem. Na innej ujeżdża satyra. A poza tym bawi się jak uliczny kuglarze. Pulcinelle na ściennych freskach jak akrobaci huśtają się na linie. Na innym fikają koziołki przed rozbawioną publicznością. Ale poznajemy też jego quasi-ludzką rodzinę, żonę i dzieci Pulcinella.

Malarz akcentuje zastępcze człowieczeństwo, jakiś jego erzac. Nie interesuje go obsceniczny humor Pulcinella z karnawałowego korowodu. „Tiepolo zhumanizował Pulcinella, integrując go z życiem obywatelskim i przywiązaniem do rodziny” (Johnson, 2011; tłum. R.Sz.). Stąd też widzimy go w towarzystwie ludzi. Przygląda się kramarzom, tłumowi obserwującemu widowisko, nawet weneckim patrycjuszom. Przede wszystkim jednak Pulcinella pełni się nam przed oczami – jego ród zdaje się opanowywać świat. Niektórzy, jak Starobinski, chcą w tym widzieć kres tradycyjnego pojmowania człowieczeństwa:

To już nie pojedyncza postać, tylko jakaś pasożytnicza horda. W swej koszarnej i burleskowej wizji Giandomenico wyobraża sobie, że zaborcza rasa pulcinellów, dla której życie sprowadza się do żalosnych figli, wypędza z Wenecji resztę rodzaju ludzkiego (Starobinski, 1992, s. 119).

Inaczej to ujmuje znawca historii masek. Woli widzieć w cyklu radość czystą, choć pozbawioną ideologicznego umocowania. Humor bez satyry, psikusy bez przemocy, piękno bez patosu. Posługując się formułą biopolityczną, byłyby to czyste formy „nagiego życia”, idealnie apolityczne po upadku mocarstwowych złudzeń<sup>5</sup>:

<sup>5</sup> Rozważania o nagim życiu zob. (Agamben, 2008, s. 16–19).

Obrazy wywołują uśmiech, ale to humor niełatwy do sklasyfikowania. Żartują kosztem pulcinellów, ale te nie robią sobie kawałów. Chociaż są postaciami zniekształconymi przez garby i sterczące brzuchy, nie są karykaturami. Przerysowania nie kpią ani nie ośmieszają. Scenom publicznym brakuje zjadliwej satyry Hogartha. Obrazy przemocy są dalekie od okrucieństwa Goi. Rys elegancji – na przykład w orszaku weselnym Pulcinella (...) nie ma uroku Watteau. Faktura przedstawień działa przeciwko oczarowaniu czy zmysłowej rozkoszy. Linia drży, cienie są poplamione (Johnson, 2011; tłum. R.Sz.).

Transparentność ich przedstawionego istnienia możliwa jest tylko dlatego, że rojące się pulcinelle wyrażają pleniące się życie w stanie czystym, apolitycznym. Spojrzenie Johnsona świetnie koreluje z inną opinią. Użyłem już w kontekście cyklu Agambenowskiej formuły „nagiego życia”. Wenecki filozof właśnie tak opisuje posthistoryczne przygody Pulcinella:

Przeżywa on życie poza wszelkim bios (...) rysunki Giandomenica wiernie przedstawiają (...) zwykłe życie: rodzi się, bawi, zakochuje, żeni, ma syna, podróżuje, wykonuje wiele zawodów, zostaje aresztowany, ma proces, zostaje skazany na śmierć, rozstrzelany, powieszony, rozchorowuje się, umiera, zostaje pochowany i na koniec kontempluje własny grób (Agamben, 2019, s. 148).

Życie nieopowiedziane, ale pokazane jest prawdziwie nagą egzystencją. „Jest” przed zniekształcającym procesem mityzującej opowieści. „Jest” ahistoryczne i dlatego tak łatwo konkretyzuje się w postapokaliptycznym mesjańskim czasie zaraz po upadku Miasta. „Pulcinella – życie – jest blisko, bardzo blisko – następnie się oddala; oddala... To życie – zamieszkujące” (Agamben, 2019, s. 170).

Oczywiście nie oznacza to, że oglądając cykl, możemy choć na chwilę zapomnieć o dziejowym okrucieństwie. Dla nas, obserwatorów, kontekst historyczny jest koniecznym anamorficznym punktem odniesienia wmontowanym przez artystę w akt kontemplacji obrazów. Jest naszą ideologiczną „ślepą plamką” w polu widzenia, która nie pozwala nam na niezawinioną pozycję naiwnej niewiedzy Pulcinella, który nie wie na przykład, dlaczego czasem cierpi i zawsze w końcu umiera.

Wydaje się znaczące, że w przedstawienia wplecione są migotliwe nawiązania do upadającej Wenecji i prześladowań okupantów francuskich. Na karcie z numerem 33 Pulcinella zostaje aresztowany przez funkcjonariuszy noszących dwurożne kapelusze, ulubione przez Francuzów nakrycia głowy. Nienumerowana grafika (pomyślana zapewne jako nr 34) przedstawia Pulcinella w więzieniu.

Numer 35 przedstawia Pulcinella przed trzyosobowym trybunałem. Następny rysunek (nr 36) sugeruje widzom wygnanie, bo Pulcinella żegna się ze swymi krewniakami na nabrzeżu Riva degli Schiavoni przed więzieniem pałacu Dożów:

Być może te cztery rysunki są nieistotne politycznie. Pulcinella może być i złodziejem, i wichrzycielem. Ale nie pokazano wcześniej zbrodni. A jaki reżim aresztuje i więzi wichrzyciela tylko po to, by mu wybaczyć i zesłać na wygnanie? Możliwą odpowiedzią byłby reżim, który chce zastraszać (Johnson, 2011; tłum. R.Sz.).

Niestety, nagość życia objawia się w przede wszystkim w kruchości istnienia. Giandomenico proponuje zatem okrutniejsze alternatywy losu kolejnych wcieleń Pulcinella. Plan zdziczałej historii dopuszcza dwukrotnie gwałtowną śmierć klauna. Na jednej z kart rozstrzelanie przed plutonem egzekucyjnym. Niemal wszyscy komentatorzy zastanawiają się nad paralelnością przedstawienia do wiele późniejszego sławnego obrazu Francisca Goi. Czy rzeczywiście rysunek mógł być bezpośrednią inspiracją romantycznego już płótna?

W drugiej wersji kary śmierci widzimy powieszenie Pulcinello. Przedstawienie przykuwa uwagę wyraźnymi aluzjami pasyjnymi. Historycy sztuki twierdzą, że to metaaluzje do własnego cyklu obrazów. Do właściwego samodzielnego debiutu młodego malarza, który namalował dziwnie uwspółcześniony cykl *Drogi krzyżowej* w weneckim kościele San Polo. Punktem wspólnym tych wczesnych obrazów i prac z Zianigo jest wenecka gawiedź przypatrująca się ciekawie zarówno męce pańskiej, jak i wiele lat później cierpieniu pajaca z commedii dell'arte. Teatralność przedstawienia cyklu mesjańskiego powtarza się zatem po latach w innych gestach i postaciach powracających w opowieści o życiu i śmierci Pulcinella. I tak u stóp szubienicy naszego antybohatera, pośród ciżby innych pulcinelli, stoi chłopiec. W innym powtórzeniu sportretowana jest dziewczyna:

Ten chłopiec jest również obecny w *Drodze krzyżowej* Tiepoła. Widziany od tyłu, patrzy w górę, gdy jego matka przemawia do Chrystusa. Z kolei na rysunku *Przed plutonem egzekucyjnym* na pierwszym planie dziewczyna odwraca wzrok i rozczapierza w przerażeniu rękę. Ta sama ręka, z wygiętym do tyłu kciukiem i klinem cienia na dłoni, unosi się nad głowami widzów w jednej ze stacji *Drogi krzyżowej*, gdy Chrystus upada (Johnson, 2011; tłum. R.Sz.).

Ponieważ chrystologiczne odwołania w ogóle łatwo wychwycić na wielu rycinach w *Rozrywce dla dzieci* i można mnożyć ich przykłady (np. triumfujący Pulcinella na osle pośród towarzyszy przywołuje z pewnością wjazd Chrystusa do Jerozolimy; pogrzeb Pulcinella – zdjęcie z krzyża, a lejąca się z dzbana kluski

według niektórych komentatorów są parodią wylewania wina i przywołują ofiarę eucharystyczną), należy zadać pytanie, czy Giandomenico w swych demitologizacjach nie posuwa się za daleko. Czyżby Chrystus już u zarania jego twórczości prefigurował niską figurę Pulcinella? Raczej nieświadomie. Wydaje się, że profanacyjny potencjał zdegradowanych historii świętych w opowieści o „białym pajacu” pełni kataraktyczną rolę dopiero u kresu życia artysty. Wskazuje wówczas na mesjańskie podobieństwa, ale i różnice życia w świecie po katastrofie. Agamben nie bez powodu „nagie życie” Pulcinella kojarzy z ulubioną filozoficzną figurą *homo sacer*:

Pod koniec *Homo sacer*, po przywołaniu serii krótkich biografii – (...) Führer w Trzeciej Rzeszy, muzułman w Auschwitz, człowiek w głębokiej śpiączce na sali reanimacyjnej – w których *dzoe* i *bios*, ciało biologiczne i ciało polityczne, egzystencja prywatna i egzystencja publiczna wydają się tragicznie z sobą niepowiązane, próbowałem określić formę życia jako *bios* będący jedynie swoim *dzoe*. W wypadku Pulcinelli nie istnieje życie wegetatywne odmienne i możliwe do oddzielenia od formy-życia, *dzoe*, odrębne od *bios*. Prawdę mówiąc, nie jest on ani jednym, ani drugim. Jest raczej czymś trzecim, pojawiającym się w ich zbieżności (Agamben, 2019, s. 173–175).

Przekroczenie progu *homo sacer* możliwe jest dzięki profanacyjnej sile zabawy, „używania” życia. Oczywiście nie uciekniemy w ten sposób tragicznemu przeznaczeniu, ale oznaczając los Pulcinella poza historią, Tiepolo ukazuje możliwość egzystencji niezaangażowanej pomiędzy brutalnością despoty i żalną figurą *homo sacer*. Johnson, w swych antropologicznych rozważaniach, zdaje się myśleć równoległe z filozofem, wtedy gdy przypomina świadectwo Philipa P. Fehla, wybitnego malarza, historyka sztuki i eseisty, który uciekł z Wiednia, gdy szturmowcy przetrząsali miasto w poszukiwaniu Żydów. Uciekinier z Zagłady znalazł w cyklu rysunków o ucieczce ze sceny komedii włoskiej zarówno radość, jak i grozę. Sztuka pomaga nam docenić te sprzeczne doświadczenia. Dla Fehla stanowią one „niewerbalne uobecniające się wyłącznie naocznie w «capriccio», najbardziej znaczące zastosowanie poezji: pociechę, jaką daje nam, odważnie mierząc rzeczywistość i mrugając do nas okiem” (Fehl, 1979, s. 782; tłum. R.Sz.).

### **Dlaczego Nowy świat będzie tylko i aż cyrkiem?**

Nowocześni przyjeżdżają do Wenecji i próbują konfrontować jej widmowy, muzealny kształt dzisiejszy z dawnymi reprezentacjami w malarstwie osiemnastego stulecia. Także odwrotnie – amerykańska pisarka anachronicznie chce ujrzeć na freskach Tiepola sztukę cyrkową.

Płótna Canaletta, Guardiiego i Longhiego przenoszą nas z powrotem na plac zabaw, z gondolami jak zabawki, domkami, maskami i koronkowymi szalami, podczas gdy obrazy Tiepola w kredowej tonacji przenoszą nas do cyrku, w którym każdy jest klaunem lub artystą na trapezie, w białym makijażu teatralnym i w scenicznych kostiumach (McCarthy, 1972, s. 184; tłum. R.Sz.).

Co wynika ze wszystkich tych aktualizujących lektur pisarzy dwudziestowiecznych? Co jest istotą permanentnej aktualności malarskiego cyklu Pulcinella? W swoim pięknym esej o Wenecji Mary McCarthy wprost napisała, że świat po katastrofie historii jest cyrkiem powszechnym, w którym zanika podział na publiczność i scenicznych artystów. Oczywiście właściwy cyrk jeszcze nie istniał w XVIII stuleciu, ale intuicja nie zwiodła amerykańskiej pisarki. Tiepolo właściwie zidentyfikował sferę, w której najwięcej dowiemy się od niego o naszej nowoczesnej kondycji.

Współczesnych najbardziej przejmuje największy fresk przeniesiony z willi do pałacu Ca' Rezzonico zatytułowany *Nowy świat*. Sugestywna wizja artysty immersyjnie wciąga nas w modelowy obrazek obyczajowy wydarzenia, jakim jest uliczne widowisko. Nie widzimy dokładnie, co jest pokazywane, bo znajdujemy się w ostatnim rzędzie obserwatorów. Widzimy przed sobą tłum współczesnych Giandomenicowi Wenecjan odwróconych do nas tyłem. Patrzą się w stronę morską bezkresu na horyzoncie, ale na brzegu niewątpliwie trwa jakieś przedstawienie. Wszyscy tutaj, mimo wyrafinowania ubiorów, są anonimowymi widzami spektaklu – nowego spektaklu. Nawet podskakując, nie zdołamy dostrzec, kto występuje na nadmorskiej scenie. Współcześnie komentatorzy uznają czasem *Nowy świat*, do pewnego stopnia słusznie, za metaforę zbliżającego się nowego paradygmatu nowoczesnej cywilizacji:

(...) poruszający do głębi *Nowy świat* (Cywilizacja) z tłumem widzów ujętych od tyłu, obserwujących możliwy świat – wizję świata nadziei bądź koszmaru – które winny rysować się na tajemniczym, niewidocznym horyzoncie (Romanelli, 2003, s. 480; tłum. R.Sz.).

Z drugiej strony Giandomenico Romanelli słusznie zwraca uwagę na ułomność wszelkich interpretacji treści widowiska i w związku z tym rozważań o nim. Dominuje naoczna siła oddziaływania fresku, który odmawia literackiej werbalizacji. Wszystko okazuje się banalne wobec sugestywnej hipnozy tłumowi gapiów zapatrzonych w nieznaną horyzont. Problem w tym, że nikt nam wprost nie mówi, czy jest to gorzka metafora niedającego się uśmierzyć niepokoju, czy poetycka transpozycja widm i koszmarów przeszłości, czy też projekcja nadziei, które ożywają w związku odnowieniem cywilizacji. *Nowy*

*świat* jest zatem niedopowiedzianą historią przyszłości – ale też nie wiemy, czy eutopijną, czy może dystopijną. Zapewne sam Tiepolo nie wiedział, dręczony pewnością fundamentalnego kryzysu dziejowego, w którym uczestniczy.

Chwileczkę, ale gdzie jest Poliszynel? Nie zauważamy go w ludzkiej ciżbie od razu, a przecież jawi się jako jeden z nielicznych ukazujących oblicze. Jego zamaskowaną twarz z profilu widzimy w lewym dolnym rogu fresku, jak sygnaturalne autoportrety mistrzów *quattrocento*. Po drugiej stronie obrazu przypatrują się uczestnikom zgromadzenia dwaj mężczyźni identyfikowani czasem jako autoportret malarza i elegijny portret jego (nieżyjącego już wówczas) ojca. To widomy sygnał, że malarskie opowieści o Poliszynelu, które zapoczątkował Giambattista, a kontynuował Giandomenico, są tutaj kluczowe. *Nowy świat* widowiska należy do pulcinellów. Zapewne oni znajdują się także na niewidocznej scenie. Czy można jednak skutecznie zidentyfikować spektakl, który skutecznie zasłania nam tłum? Starobinski unika jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie, ale to właśnie on zwraca uwagę na mocną obecność Pulcinella:

Wszechobecność Pulcinella, płaczącego się wśród postaci z mitologii i niedobitków patrycjuszowskich rodów, można uznać za symbol pomieszania, które burzy wszelkie hierarchie i wszelkie tradycyjne podziały: jest on aktywnym narzędziem radosnego powrotu do chaosu. *Nowy świat* to dla ciżby Giandomenica iluzoryczne widowisko. Nie będzie nowego świata: widzowie cisną się przed kłamliwymi obrazami, lud ulega fascynacji nędzną, jarmarczną sceną... (Starobinski, 1992, s. 119)

Jesteśmy już niemal u celu tej wieloautorskiej opowieści: a co, jeśli jarmarczne widowisko, separujący świat spektaklu jest jedynym światem, który będzie udziałem przyszłych pokoleń po upadku Wenecji? Nie będzie już z całą pewnością możliwości świata na starych zasadach – ale jakaś ułomna jego forma, rodzaj świata manekinów Brunona Schulza. Czyż widowiskowa wolność karnawałowych praktyk nie zapowiadała w ludowych, *popolare*, weneckich zabawach – masowej sztuki przyszłego świata? Może fresk jest w swej istocie autotematyczny? Ostatni artysta Wenecji profetycznie zapowiada, że zaraza egalitaryzmu nowych, niskich sztuk zarazi teraz całą Europę? „Mój cykl jest pierwszym filmem, burleskową opowieścią o świecie zdegradowanym”. Agamben zdaje się zgadzać z podobną interpretacją, uznając, że weneccy mieszczaństwo zachwycają się wynalazkiem kosmoramy, czyli prefiguracją nowych sztuk wizualnych właściwie:

W salonie w Zianigo Giandomenico przedstawił samego siebie, podczas gdy przygląda się nieuważnie, u boku ojca, „nowemu światu” profetycznie ucieleśnionemu w technologicznym wynalazku, kosmoramie, którą

można uważać za zapowiedź kina. Słuszne jest – to, co nowe, pozbawione jest bowiem jeszcze twarzy – by wszystkie postaci – a jest ich wiele, różnych płci, wieku i klasy społecznej – odwrócone były plecami, z wyjątkiem dwóch obserwujących ich malarzy, przedstawionych z profilu, oraz, w centrum, dziecka (do niego będzie należeć świat, który nadejdzie) (Agamben, 2019, s. 70).

Wenecki myśliciel dostrzega jeszcze dziecko ironicznie przyglądające się beźmyślnemu zagapieniu tłumu. Ono pochodzi już z przyszłości i w związku z tym ma dystans do sztuczek *Nowego świata*. Wie, że za efektownym widowiskiem ukrywa się właściwie pustka. Podobne przecucia zawiera wenecki esej McCarthy, tyle że pisarka mocniej – bo modernizująco, jednoznacznie i oburzająco anachronicznie – identyfikuje pokazywane jarmarczne widowisko:

Taki fresk jak *Nowy świat* w Ca' Rezzonico, z długą linią postaci zwróconych ku morzu, czekających w kolejce na pokaz „peepshow”, jest redukcją ad absurdum starego weneckiego wyobrażenia karnawałowego korowodu (...). Malarz przedstawiał jarmarczne tematy w uniwersalnie popularnym guście ze stadami zamaskowanych postaci i klaunów (McCarthy, 1972, s. 275; tłum. R.Sz.).

Dlatego też nie można uznać, że tłum patrzy do przodu, na morze i nawet za morski horyzont. Wszyscy patrzą „tu i teraz”, kultura powierzchni i doraźności zastąpi świat historyczny:

Dziwna jest linia postaci na obrazie Giandomenico, pozornie wpatrujących się w morze, w kierunku rzekomego Nowego Świata za horyzontem, gdy tak naprawdę pozwalają odciągnąć swą uwagę sztukmistrzowi. Ta scena symbolizuje kłopoty Wenecji (McCarthy, 1972, s. 276; tłum. R.Sz.).

Te przybliżenia i oddalenia odnajdują teoretyczne uogólnienia bądź brutalne aktualizacje przedstawione na fresku. Tymczasem Pulcinella chyba wiedział, w jakiego rodzaju sztukach znajdzie zatrudnienie na przełomie XVIII i XIX stulecia. Skąd w Wenecji mógł wziąć się ten gęsty tłum uczestniczący w karnawałowych pokazach? Skąd wzięła się nowa „próżniacza klasa” znudzonych obywateli? Historycy kultury popularnej świetnie identyfikują powody zmiany obyczaju wyzwalającej się masowej wspólnoty:

W tym właśnie okresie – kiedy nowożytna Europa „wynała” wolny czas mieszkańców swoich miast, kiedy wyganiano Arlekina ze sceny, aby mógł się tam rozwinąć teatr, i kiedy definitywnie „oznaczono” cyrk, odmawiając mu większej wartości, rozpoczyna się (...) historia cyrku (Kondrasiuk, 2012, s. 25).



Dokładnie takie przekonania co do charakteru prezentowanego na fresku widowiska wyraża Bieńkowska, która – miast budyneczku – przed widzami kreatywnie dostrzega nawet cyrkowy namiot:

Pewną sławą cieszy się fresk Giandomenika (...) zatytułowany *Il Mondo Novo*. Przed namiotem zgromadził się nieduży tłumek gapiów, oglądamy ich od tyłu w różnych pozycjach, są więc dla nas postaciami bez twarzy. Nowy Świat to nazwa cyrku, który zaraz rozpocznie przedstawienie. W ten sposób zamyka się czterechsetletnia epopeja malarstwa weneckiego (...) upiorne i bezduszne Pulcinelle są legalnymi spadkobiercami wielkich figur, które ciągle patrzą na nas z obrazów w Akademii, z obrazów ołtarzowych (Bieńkowska, 1999, s. 233–234).

Cyrk jest przeznaczeniem Pulcinella. Co więcej – jest naszym przeznaczeniem jako sztuka zdegradowana specjalnie dla nas, istot zamieszkujący postheroiczną epokę. A zatem pulcinelle występują we wczesnym cyrkowym przedstawieniu. A ich maski hipnotyzują tłum, zwiastując mu koniec epoki indywidualizmu. Uliczna sztuka umarłej Republiki Weneckiej zaczyna nas edukować w kwestii naszych zachowań interpasywnych. Maską Pulcinella jest wyjątkowa dlatego, że nic nie ukrywa, gdy wszyscy kryjemy się za nią pośród cyrkowej publiczności. Wręcz przeciwnie, nie-ukrywając, pokazuje, że jesteśmy tautologicznym tłumem konsumujących i bezosobowych widzów:

Dziwność maskowania weneckiego w osiemnastym wieku – to obsesja pustki, absurdalne łączenie wesołości i powagi, samomultiplikującej się unifikacji – wszystko to uchwycone w rysunkach. W *Rozrywce dla dzieci* Tiepolo obejmuje maską całe życie, zarówno publiczne, jak i prywatne. Pulcinelle przychodzą na świat, zajmują się swymi sprawami i są składane w grobie z zamaskowanymi twarzami (Johnson, 2011; tłum. R.Sz.).

A opowiadają nam o tej nieheroicznej egzystencji w cyrkowym namiocie. Albo, póki co, w obrazach Giandomenica, na weneckiej *piazza*. Bieńkowska dodaje do tej porażającej diagnozy kolejne uwagi.

Tłum Pulcinelli oddaje się różnym zajęciom, pokazuje sztuczki, buja się na ogrodowych huśtawkach, urządza groteskowe potyczki; rozrasta się w pulcinellowe rodziny i wydaje na świat pulcinellowe potomstwo. To ostatnie znane wcielenie Wenecjanina: odindywidualizowane i żałośnie śmieszne (Bieńkowska, 1999, s. 233).

Czy eseistka nie nadinterpretuje, czy ma jakkolwiek rację, widząc w postaci Pulcinella prefigurację sztuki cyrkowej? No cóż, wtóruje tej, wydawałoby się,



karkołomnej tezie, wybitny znawca komedii włoskiej Antonio Fava w eseju o ponownym odkryciu Poliszynela po upadku weneckiego teatru:

Kiedy pojawia się współczesny cyrk, widzimy „infarinato” (charakter „o twarzy z mąki”) z *commedii dell’arte*, postać, która odnajduje idealny nowy dom w świecie namiotu, tak różnym od świata sceny. Czy ktokolwiek dostrzeże realną różnicę między tak zwanym „białym klaunem” a „infarinato” z komedii włoskiej? Są tak bardzo do siebie podobni (Fava, 2015, s. 109; tłum. R.Sz.).

Oczywiście Pulcinella zmienił się zewnętrznie, rozwinął charakterologicznie, upodobnił się do nas. Ale to, czym jest obecnie w cyrku – „białym klaunem” – zgadza się istotowo z wizjami Giandomenica na jego rysunkach i freskach:

Okropnie brzydka z zewnątrz i nieopisanie piękna w środku! Taki jest tylko Pulcinella, ponieważ żadna z pozostałych masek nie miała dostępu i możliwości adaptacji w romantyzmie (...). Pulcinella posiada potężną (...) siłę życiową, która dopiero dzisiaj jest zrozumiała, gdy widzimy, jak niestrudzenie wędrował on pieszo od dziewiętnastowiecznego romantyzmu do „pośpiesznego” sentymentalizmu współczesności. Takiego jak w operze; jak w kinie. Dobra robota, Poliszynelu. Naprawdę bardzo dobrze odrobiłeś lekcję. *Bravo Pulcinella. Bravissimo* (Fava, 2015, s. 112; tłum. R.Sz.).

Fava w swym eseju interesująco scala cyrkowe skojarzenie Bieńkowskiej z nowomiedialnymi intuicjami McCarthy i Agambena. Pulcinella zasługuje na podziw, bo otworzył „puszkę Popkultury” z jej tanim „powierzchniowym” sentymentalizmem, kulturą naskórkowych afektów, która jest żywiołem „dziecinnych” zabaw uwolnionych ze sceny *commedii dell’arte*. Historyk teatru łączy i precyzuje charakter kontynuowania – czy też permanentnego doświadczania – poetyki komedii włoskiej w popkulturowych praktykach nowoczesności:

Antonio Fava słusznie odróżnia *commedia dell’arte* od pantomimy, tańca, pantomimy, klaunów cyrkowych i przedstawień ulicznych, choć zauważa, że gatunek ten „obejmuje wszystkie techniki i dyscypliny różnych form teatru”. Mel Gordon pisze o obecności energii komedii włoskiej, przywołując „najpopularniejsze rozrywki pierwszej połowy XX wieku”, w tym „Charlie Chaplina, W.C. Fieldsa, Berta Lahra, braci Marx, Jacka Benny’ego czy Flipa i Flapa”, z których wszyscy są komikami (Foley, 2015, s. 177; tłum. R.Sz.).

Agamben twierdzi, że świat *commedii dell’arte*, który w nowych sztukach popularnych i mediach ofiarował nam przychodzący z przeszłości pierwszy nowoczesny artysta uliczny – Pulcinella, jest do pewnego stopnia dziecinną arkadią doraźności i nieświadomości spowijającego nas *horror metaphysicus*. Cyrk jest za-

tem taką zastępczą arkadią, której bohaterowie żyją doraźnie i popisują się próżnie, a potem umierają niepostrzeżenie. „Ale zło nie jest stłumione – śmierć jest zawsze obecna w Arkadii” (Fehl, 1979, s. 781). W świecie cyrku nie ma paruzji, dane jest nam tylko przedłużane, multiplikowane i powtarzane popowe widowisko, które w życiu kończy się nieoczekiwanie śmiercią. „Ostatni rysunek *Rozrywki...*, wybitnie burleskowy, zaprzecza powściągliwej mądrości ojca: dla kogoś, kto nie potrafi umrzeć («nie potrafię umrzeć»), lecz po prostu umiera, śmierć nie jest przedmiotem kontemplacji, a jedynie zapomnienia i strachu” (Agamben, 2019, s. 110).

Patrząc na freski Tiepola, odkrywamy naszą niepokojąco podobną pozycję spektatora, również zamieszkującego Nową Arkadię, czyli krainę zamieszkaną przez zastępy nowych-ludzi pozbawionych potrzeby autorefleksji. Emancypując i egalitaryzując się – uwolniliśmy się od wszelkiego bagażu sensu i niepokoju. Cytowany współczesny malarz, Fehl, wtóruje Agambenowi, precyzując, co odkrywamy, oglądając cyrkowe sztuczki Pulcinella, który „mieszkał i został pochowany w Arkadii, a teraz stoimy przy jego otwartym grobie” (Fehl, 1979, s. 782). Co widzimy? W tym rzecz, że Pulcinella skutecznie nauczył nas niczego konkretnego nie dostrzegać. Dla naszego dobrze (nie)pojętego dobra.

*Giandomenico*: Jesteś ideą, ale czego?

*Pulcinella*: W tym właśnie rzecz: jestem ideą, której brakuje owego czegoś (Agamben, 2019, s. 83).

## Bibliografia:

- Agamben, G. (2002). *L'aperto: L'uomo e l'animale*. Turyn: Bollati Boringhieri.
- Agamben, G. (2008). *Homo sacer. Suwerenna władza I nagie życie*, przeł. M. Salwa. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Agamben, G. (2009a). *Czas, który zostaje. Komentarz do „Listu do Rzymian”*, przeł. S. Królak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Agamben, G. (2009b). *O zaletach i niedogodnościach życia wśród widm*, [w:] idem, *Nagość*, przeł. K. Żaboklicki. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B..
- Agamben, G. (2019). *Pulcinella, czyli „Rozrywka dla dzieci” w czterech odstępach*, przeł. J. Ugniewska. Warszawa: Fundacja Augusta Hrabiego Cieszkowskiego.
- Bieńkowska, E. (1999). *Co mówią kamienie Wenecji?* Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Brion, M. (1962). *Venice. The Masque of Italy*, translate N. Mann. London: Elek Books.
- Calasso, R. (2009). *Tiepolo Pink* (e-book), translate A. McEwen. New York: Alfred A. Knopf.

- Fava, A. (2015). *Official Recognition of Pulcinella. The One Who Saved the Commedia from Extinction by Securing Its Continuity to the Present Day*, translate M. Perlman, [w:] J. Chaffee, O. Crick (eds.), *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*. London: Routledge.
- Fehl, P.P. (summer 1979). *Farewell to Jokes: The Last Capricci of Giovanni Domenico Tiepolo and the Tradition of Irony in Venetian Painting*, „Critical Inquiry”, no. 4.
- Foley, B. (2015), *Principles of Comedy for Commedia dell'Arte*, [w:] J. Chaffee, O. Crick (eds.), *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*. London: Routledge.
- Johnson, J.H. (2011). *Venice Incognito. Masks in the Serene Republic* (e-book). Berkeley: University of California Press.
- Kondrasiuk, G. (2012). *O cyrku w świecie widowisk*, [w:] G. Kondrasiuk (red.), *Cyrk w świecie widowisk*. Lublin: Warsztaty Kultury w Lublinie.
- Mariuz, A., Pavanello, G. (2004). *Tiepolo: Ironia e comico*. Venice: Marsilio Editori.
- McCarthy, M. (1972). *The Stones of Florence and Venice Observed*. London: Penguin Books.
- Monnier, Ph. (1908). *Venise au XVIIIe siècle*. Brussel–Paris: Parrin.
- Romanelli, G. (2003). *Giovanni Domenico Tiepolo*, [w:] *Wenecja. Arcydziela malarstwa*, przeł. G. Scripe Nepi, A. Gentili, G. Romanelli, Ph. Rylands. Warszawa: Arkady.
- Sgarbi, V. (2016). *Giandomenico Tiepolo. Il sublime e il naturale*, [w:] idem, *Dall'ombra alla luce Da Caravaggio a Tiepolo* (e-book). Milano: La nave di Teseo.
- Szczerbakiewicz, R. (2005). *Dwie kobiety – Bienkowska i Wenecja. Portret miasta i autoportret autorki w tomie „O czym mówią kamienie Wenecji”*, [w:] E. Durys, E. Ostrowska (red.), *Gender: Wizerunki kobiet i mężczyzn w kulturze*. Kraków: RABID.
- Starobinski, J. (1992). *Ostatnie blaski Wenecji* (fragm. 1789. Emblèmes de la Raison), tłum. M.L., „Zeszyty Literackie”, nr 3(39).

### Abstract

The 18th century Venetian Republic reconfigured the pop-cultural modernity with its collapse. On the sketches and frescoes of Giandomenico Tiepolo, the figures of Commedia dell'Arte banished from the city scene transform the erstwhile carnival into an inkling of the New World, the art of the circus. In the 20th century, authors and philosophers uncover a terrifying prophecy of the collapse of universal values from those visionary works.

**Keywords:** Giandomenico Tiepolo, Venice, Carnival, Commedia dell'Arte, Circus



# 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 małe, 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 otepiałych umysłach dawnych wielkich tego świata. Wyprowadza więźniów z panoptikum, przekonuje ich do szturm 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 Szwarcwaldu. 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 wątka, 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 ożywają 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 specyliku 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 chwytów 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 najświetniejszego 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 twarzy. 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 batwochwalcza*, 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 przelomie 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 kilkunastu 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



# Paloma Leyton

Université du Québec à Montréal

## Gravity Matters: Circus as a Device. An Approach on Staging the Relationship between Human Beings and Gravity

Times of crisis are also a chance for reformulation. While the Covid-19 pandemic is still relentlessly hitting the professional scene of the arts, we art workers have had to start exploring resilience tactics that, in many cases, have led us to rely on our institutions for solutions. As a result of one of these strategies, a month ago I found myself sitting in the meeting room of the third floor of the Spanish Ministry of Culture. There, at the headquarters of the National Institute for Scenic Arts and Music (INAEM), I was selected for an education grant in cultural management.

As I was sitting there alone, for a moment, I was drawn to the glass walls that separate the rooms of INAEM. These walls are decorated with the written words *teatro, danza, lírica, música, circo* (Spanish for theatre, dance, lyrical theatre, music and circus), which are the disciplines for which the institution provides funding, circuits and prizes. I imagined that if I had been in the same room thirty years earlier, the word ‘circus’ would be missing from the list. In fact, the Ministry of Culture’s first regulations for Circus grants and a national prize appeared in 1990, while the first general development plan for Circus at a national level was not put into practice until 2011. This case is just the Spanish example of the late inclusion of circus arts in national institutions of culture, which partially explains why it is often seen as an underrated branch of the arts in academia.

Despite our current and past crises, circus arts have gone a long way in fighting for recognition as historical and cultural patrimony, resulting in a global growth of active agents and schools, besides artistic proliferation, research and development. Nevertheless, the economic structures of cultural institutions, as well as most education systems, tend to follow disciplinary criteria. To provide a concrete example, circus companies that want to enter institutional circuits must adapt to a criterion (that determines what 'is' and what 'is not' Circus) which sees Circus as an art form but does not do justice to Circus' creative potential as a complex device. I believe, after my humble experience as an artist and as a researcher, that approaching creative processes from a disciplinary mindset conditions the resulting work enormously. Such an approach narrows the possibilities of the process itself into a discipline-based format that yet satisfies the rules of institutional circuits. In other words, the substance is conditioned by the form. The point of view that inspires this article is influenced by a complex perspective, based on the study of macro-subjects through different branches of knowledge in order to better comprehend its global, complex nature (Morin, 1990). Therefore, it is substance-based.

This article aims at understanding Circus as a creative device in order to provide an alternative approach to the study of contemporary circus creation. To this effect, it will be organised into three main parts. Stating and justifying Circus as a device and studying its main subject, integrating *nouveau cirque* and contemporary Circus within the history of art from post-modern currents to our days, and displaying practical examples of these first two points by studying selected work from a series of artists that are active today.

### Circus as a device

According to Giorgio Agamben (2006), a device can be literally anything that can capture, orientate, determine, intercept, model, control and assure gestures, behaviours, opinions and speeches of living beings. Not only agents and things that exert power in an evident or legal way, but also everything that has to do with language, communication and disciplinary tradition can be devices. Following this logic, art procedures and artworks can be devices as well, simply because art is both aesthetic experience and embodied theory. The most immediate proof of this is the generalised existence of art education in museums and institutions alike, a mediation work that can be done literally with any kind of art product or process and for any kind of audience. The most extreme example, on the other hand, might be the use of art by different political forces through the course of history as a vehicle for propaganda and mass manipulation. Circus,

which is as old as human civilisations, is a device whose complexity comes from its very nature.

The word *circus* (Latin for circle), which was brought back by Philip Astley to name his equestrian shows in a circular stage, today circles around a vast, plural range of people, disciplines, art, education objects, theory, spaces, creative processes, and general *showbiz*. Ranging from purely physical skill to different dimensions of performance arts, or from millenary traditions to the latest advances in technology, this big circle can also become a roundabout that intersects historical, performative, scientific and humanistic studies. After the removal of animal acts (of mere exhibitionist nature) from the ring and the abandonment of the idea of a mass entertainment-oriented circus that focuses only on a display of physical feats, the position of circus today is at a crossroad between its ancient traditions and the most diverse artistic innovations. The dexterity of the performers' body does not only look for the viewer's wonder but seeks to be consciously filled with meaning. This way, the audience is confronted with a series of bodies that invoke, through their presence and movement and through the sense that they embody, a battle against risk and danger that is rarely lost.

Another meaning of the Latin word *circus* is "orbit", which is an interesting coincidence. Plural and diverse as they may be, the common thread behind most circus acts is found in their staging – at their most essential level – of the relationship between human beings and gravity. This might be considered, as a matter of fact, as one of the most fundamental subjects (Agamben, 2006) that emerge when the circus device reaches out to an audience. In order to deepen the exploration of this subject, this article narrows down its study to an idea of contemporary circus that is based around the skill and performative potential of the human body.

Because of its ancient roots and its opening to new possibilities, circus arts compose a universe whose aesthetics are directly linked to risk and centred around the physicality of each artist. Acrobats and circus people are everyday performers of sequences of stable and dynamic states, bound with moments of rupture, imbalance and danger (Goudard, 2013). This means that, whether the performer uses objects or an apparatus in the *mise en scène* or not, each act includes a series of motion, pauses, and transitions of acrobatic gesture that evolve through different ways of managing weight – the performer's own body, that of the partner, the manipulated object – showcasing an inexorable pull towards the ground, in other words, the force of gravity.

Besides, the execution and the perception of acrobatic gestures embody a tension between pleasure and fear (Wallon, 2013) that is still rooted in an Aristotelian idea of catharsis shared by other forms of spectacle or ritual that involve death risk for the performer. Therefore, ancient gladiator games, modern day *toreo* (bullfighting), high level gymnastics or specific works of performance art, for example, are often compared to the performative dynamics of risk in circus acts. By exposing themselves to physical danger, circus performers invoke the audience's fear as well as their joyful relief when the pirouette works, and the risk fades away. This dynamic conveys a symbolic fear of death with a real, human terror to what is inevitable and uncontrollable. From this perspective, in our collective imagination, acrobatic gestures act as a vehicle of achieving the impossible and managing not to collapse under the pressure of the forces that condition our physicality. Emmanuel Wallon (2013) alludes to this concept when he refers to Circus as the place where the instability of bodies and objects become evident, revealing their precarious nature from a perspective that transcends the physical level. This aesthetics of risk, which is characteristic of the circus device, face the audience with its own physical vulnerability and material comfort. Thus, one of the essential functions of Circus as a device is to confront both performers and viewers with their common physical and mortal truth.

### **Why gravity matters**

Gravity, in both its physical and semantic assumptions, conditions human identity at an essential level. From an ecological perspective conceiving the body as inseparable from its environment, the awareness of one's own body implies an immediate and complementary consciousness of both one's incommensurability and the world's immensity (D'Andrea, 2017). The awareness of our own mortality is a fundamental reflection that continues to define our self-perception, even if it is commonly forgotten or unconsciously rejected.

In a pre-motion and pre-cognitive state of the body (Andrieu, 2013; Andrieu and Burel, 2014), the notions of subject or person do not exist to the interactions between the body and its environment, which are immersed in a mutual, qualitative belonging (D'Andrea and Sirost, 2017). Nevertheless, it is in the pre-motion state where the deeper layer of the muscles self-regulate in order to resist the force of gravity, and it is in the same deep layer of the muscles where the emotional and affective state changes are registered in the individual. This means that, at a pre-conscious level, the way in which each individual manages their own weight reveals expressive and psychological elements, a single and personal way to face gravity (Godard, 1995).



After pre-motion is when gestures and movement take place. According to Hubert Godard, the perception of a gesture is a global seize. Beyond the visual and the kinaesthetic nature of the perception of gestures, “each individual and social group (...) create and suffer mythologies of the body in motion, while cultural evolution controls or bans emerging attitudes of self-expression and perception of the other”<sup>1</sup> (Godard, 1995, p. 224). For this reason, according to Godard, the way in which gestures are produced and perceived varies between different eras. The hypothesis that gestures persist throughout time, as we can find the same gestures emerging repeatedly in the history of images, is not new to semioticians. These persisting gestures would correspond to what art historian Aby Warburg called *pathosformeln* (1932/1999)<sup>2</sup>. Following Warburg’s thread, Georges Didi-Huberman came to assemble in 2016 a travelling exhibition dedicated entirely to the visual analysis of uprising. Through essays, images and audio-visual material (works of art and documents), Didi-Huberman states that there is a coherent correlation between gravity-defiant gestures and the resistance to *gravity* intended as the socio-political facts of our history, which he calls *la lourdeur des temps* (the heaviness of times). From this semantic match, Didi-Huberman defends that uprising, gravity defiance, is a sort of endless gesture that relates with the Freudian concept of *freiheitsdrang*, a drive for freedom (Didi-Huberman, 2016). Uprising then would be present in the most subtle and automatic of the human actions, such as inhaling, up to the most extreme of the voluntary physical actions, where acrobatic gestures are found. Our biorhythm, as well as the evolution of our species from quadrupeds to bipeds, would tell the story of our rejection of gravity (Mondzain, 2016), while in the present era characterised by the feeling of groundlessness, isolation, uncertainty and virtual communications, free fall seems to be a new visual and social paradigm. Gravity becomes thus a free fall towards the future as mankind accelerates its downfall into the uncertainty of ‘tomorrow’.

When asked to write for about the new millennium, Italian writer Italo Calvino stated that the seeking of lightness can cover and reveal the hardships of the world at the same time (Calvino, 1988). An antidote to gravity, we fight our mortality and the heaviness of times with *leggerezza* (Italian for levity). Circus arts have historically shown this potential. Acrobatic movement and gestures act as a vehicle of levity, becoming an effortless image of vitality, achieving the impos-

<sup>1</sup> Quote translated from French by the author.

<sup>2</sup> According to Warburg, the *pathosformeln* could be mapped in an image atlas through an anachronistic approach (Warburg, 1921–1929), in order to explain the evolution of human beings’ psychological affections as expressive potential. Being a part of a much broader study field, the concept is mentioned but not exhaustively explained in this article.

sible and counterbalancing the world in order to reverse adversities and to visually overcome gravity (Peignist, 2009). It will come as no wonder to find, thus, the first traces of acrobatic gestures in ancient civilizations to be related to Dionysian practices, rituals and ancient shamanism, as “circus was originally born out of the need for metaphors of quotidian activities”<sup>3</sup> (De Ritis, 2008, p. 54).

The perception of gravity-defiant gestures is associated then, at different levels, with a symbolic resistance to heaviness and hardship, as this association arrives to our days through the history of art. Circus acts, because of their gravity-defiant potential, traditionally cover this symbolic function at a social level and act as a collective cathartic mechanism that seeks levity, physical transcendence and wonder.

This dynamic is not only poetic, it happens also at an inner physiological level. In fact, the role of gravity in the sense of movement is fundamental for certain study fields of Neuroscience<sup>4</sup>.

Because the human vision works as a multimodal experience, while the acrobatic movement is perceived as something detached and independent of the viewer’s body, the viewer simulates at a kinaesthetic level the physicality of the acrobatic movement as if it could have been his/her own. In very simple words this would be an explanation of the mirror neuron theory, there is a perceptive correlation between a body that executes an action and another that observes it.

According to neuroscientist Vittorio Gallese, “other mirror mechanisms are involved in our capacity to directly apprehend the emotions and sensations of others because of a shared representational bodily format” (Gallese, 2017, p. 188). So, when perceiving others, we subjectively experience the same emotion or sensation while not fully experiencing the qualitative content. This dynamic enables a notion of intersubjectivity that Gallese defines as “*intercorporeality* – the mutual resonance of intentionally meaningful sensorimotor behaviours” (Gallese, 2017, p. 188). To sum up, the perception of actions activates in the viewer an inherent, pre-conscious empathy that escapes the grasp of our will. This empathy is composed by both physiological mechanisms and associations of meaning, which are determined by the previous experience and the corporeality of both performer and viewer. This instant empathy nurtures the auto-poetic loop that Erika Fischer-Lichte (2014) identifies as the immediate meaning exchange between the performer and the viewers during performative actions.

<sup>3</sup> Quote translated from Italian by the author.

<sup>4</sup> The parallelism with which the subject has been treated so far in both scientific and performative fields might find a common origin in the 20<sup>th</sup> century through the development and different applications of Biomechanics.

Because all the previously mentioned mechanisms activate, emerge or result from a circus performance, a plural, multidisciplinary perspective seems like the only coherent way to a possible understanding of Circus as a device whose most essential subject would be the relationship between the human body and the physical forces by which it is bound. Such an approach, which unveils the correlations between corporeality and human identity, can be applied back to the study of performative practices in order to produce new knowledge value in both practical and theoretical levels. Thus, Circus' creative potential may be understood beyond disciplinary boundaries, and beyond the glass walls of our institutional divisions.

### **Putting things into context: the new circus as a symptom of a major performative turn**

At this point, the approach of this paragraph will focus on the development of circus arts in contemporary times and in the western areas of the world, to briefly contextualise what is commonly known as *nouveau cirque* (it is not my intention to dive into the possible controversies of the term in the current article) and contemporary circus.

According to historian Pascal Jacob (2016), what we commonly call *nouveau cirque* originated in France in 1974 with Alexis Grüss' show "*Cirque à l'ancienne*" (French for "Circus in a traditional way"). The show reconstructed the spirit of the 18<sup>th</sup> century equestrian circuses in order to celebrate the bicentenary of Philip Astley's arrival in France, as it was inspired in Astley's own shows. The show was the first to feature elements that characterise contemporary circus even today, such as: a reduced cast, live music, the polyvalence of the artists, visual sobriety in scenography and costumes, and an effortless style in the acrobatic gestures, as if circus were some kind of "natural extension of mankind's love of challenge to the level of art" (Albretch, 2006, p. 9–14). The sobriety of the show introduced audiences to the almost holy character of the circus ring, and to the possibility of conceiving Circus as an art form (Albretch, 2006), thus a creative device. Grüss' "*Cirque à l'ancienne*" is considered to be a sort of turning point, but its contribution to the future of Circus comes from reinventing a past that had been a moment of reinvention itself as well. This need for renewal was the result of many different processes. In very general terms, the social upheaval as well as political and cultural transformation (reaching a moment of climax in 1968) blended with the reality of a sector that did not find audiences as easily as in the previous decade. This situation led to a series of attempts of innovation to draw in a new audience which were mostly unsuccessful due to a lack of significant structural

change (Jacob, 2016). Reinventing the past in order to look for future horizons is a mechanism found in Counterculture and Postmodern movements, that contextualise the spirit of time in which the revolution of *nouveau cirque* took place. However, and because it did not have the recognition of cultural politics until very late, Circus has been academically underrated and therefore not frequently included in the history of art.

If *nouveau cirque* in its many assumptions is a sort of *avant-garde*, it seems absurd not to relate it to other artistic forms and expressions that in the very same years were enlarging art's boundaries. Such perspective would allow the understanding of *nouveau cirque* as another ripple of what Erika Fischer-Lichte (2014) calls "the performative turn". This term refers to an inflection point in art history (mostly evident in the 60s and the 70s) leading to a new paradigm that will find performativity in its core and resulting in a general movement towards artistic multidisciplinary (Fischer-Lichte, 2014). Embodiment, as well as actions' meaning and politicisation, became central matters in artists' work and methodology, hence the fundamental importance of the body-gravity relationship in artistic development.

In fact, the acceptance of body weight and gravity was one of the major revolutions of dance during the last century. The deconstruction of the idealised body promoted by classical dance in favour of a natural corporeality, as one of the fundamental principles of postmodern dance (Louppe, 1997), gave greater emphasis to the singular gestures and identity of the performer, the choreographer, and the viewer. The emergence of somatic approaches within western traditions also contributed to an increasing multidisciplinary interest in gravity awareness and management as a source of well-being. In the cases of artists like Paxton, Forti or Brown, for example, these different ways to move explored gravity in a direct way (be it contact improvisation or the dawn of vertical dance) as they were not far from acrobatics. Because of the elusive nature of performative actions, writing, notating, and instructing became relevant ways of preserving creation (Lista, 2017). Writing also implies authorship, hence the increasing development of the concept *cirque d'auteur*, whose application seems recent compared with the early use of the same concept in dance or theatre.

The holiness of the ring in "Cirque à l'ancienne", as well as its sober, essential character, relates to the state of the contemporary theatre at the time. The new idea of circus that was developed from then on was built around a specific 'meaning' or 'intention', introducing dramaturgy and narration as an agglutinant element to privilege cohesive creations, opposite to the traditional juxtaposition of

acts that characterise traditional circus. According to Pascal Jacob, the origins of contemporary circus are found in the final show of the seventh class of graduates from CNAC, “*Le cri du camaléon*” (1995), marked by the principle of “dissolution of the act in favour of a global implementation of the show, where acrobatic gestures always serve an actual purpose”<sup>5</sup> (Jacob, 2016, pp. 218–238). Also drawing from the basis of conceptual art, the idea and the process behind the creative work are preponderant and conditions considerably the finished product, as we can see for example during the years in which Franco Dragone directed many Cirque du Soleil shows, especially Quidam which premiered in 1995 (Albretch, 2006).

Understood as a ripple of the performative turn, *nouveau cirque* is enhanced by the late avant-gardist development in the arts and their significant approaches onto the relationship between gravity and corporeality. The heritage of postmodern currents in contemporary dance and theatre techniques are still taught together with traditional acrobatic and juggling disciplines, as they have ever since the founding of the first two European circus schools, respectively by Fratellini and Grüss in 1974.

Nonetheless, the major turn came in 1978, when the French Ministry of Culture officially recognised circus as an art form and as a part of the country’s cultural and historical heritage (Wallon, 2013). Circus would then become a sector with dedicated funds allowing further expansion and creative development, as it happened notoriously in the francophone areas of Europe and North America. Let us keep in mind through the INAEM case described at the beginning of this article, that the equivalent process only took place in Spain in 1990. The end of the 1970s would see the first edition of the main European circus festivals and the next decade would see the founding of superior circus schools like Centre National des Arts du Cirque (Châlons-en-Champagne) or École National de Cirque (Montréal), followed by a fast international proliferation of circus schools during the 1990s and early 2000s.

Finally, getting to the last decades, contemporary circus companies have managed to become multinational enterprises. Taking Cirque du Soleil (founded in 1984) as an example, the company’s development does compare to successful contemporary artists whose careers seem to become unquestionable, whose work, being produced through big enterprises, cannot escape artistic branding. It might be tempting to compare Cirque du Soleil’s souvenir shop (that in pre-pandemic times could be found under each production’s big top, at a Disney

<sup>5</sup> Quote translated from French by the author.

World resort, in several casinos in Las Vegas and at the airport of Montréal) with the gift shop at multinational art museums.

To sum up, through *nouveau cirque* as well as through the other late 20<sup>th</sup> century *avant-gardes* (from the performative turn forward), the subject of gravity management has been established as one of the fundamental questions to inquire into human identity from a perspective that is both physical and poetic. A multidisciplinary chronology of the arts can show how Circus has been academically underrated, perhaps because it did not have the recognition of cultural politics until very late. Contemporary circus continues to stage humans and their correlation with the force of gravity, no matter how humble or how large-scale the productions might be. What seems to change is the institutional legitimation and the apparently consequent recognition in the viewers' imaginaries.

### **Practical examples: a cartography of the subject through the work of contemporary artists**

The studies about gravity as a conditioning factor of human identity tend to appear in research areas related to phenomenology, movement analysis, ecology, dance or kinesiology, whereas the subject also emerges frequently in the fields of semiotics, psychology or literature. Meanwhile, the existing literature about circus arts tends to approach the subject in a disciplinary-oriented way that is either historical, focused on the cultural production side of each individual project, or tackling very wide and general aspects, sometimes unrelated to concrete examples. In other words, what circus 'is' and what it 'is not'. I believe that, through the lens of a complex perspective, it is possible to combine both approaches to better understand circus arts as the complex heterogeneous universe that they are. A line of thought capable of bonding together the fundamental aspects that operate through the circus device, applied to the study of contemporary creation, could be a solution to better understand both circus and its subjects.

The goal of this last section is to briefly explore and interpret the work of five artists that are currently active (and not to give a generalist explanation of their creative or intellectual capital), in order to provide concrete case studies of the concepts and mechanisms described in the previous pages.

As a researcher, I am interested in artists whose creative processes and results are hybrid and blend elements, methods, and procedures in experimental ways that do not necessarily respond to a disciplinary thought. Their works, which I have encountered during my studies or my personal experience, are focused on the problematic of gravity as a condition to human identity, from a performative

perspective. Some creators have defined themselves as circus choreographers or performers and some of them have not, but all of them have to do with staging the human body and its relationship with the uprising-suspension-fall parable.

Aurélien Bory is a theatre director (Cie 111, based in Toulouse) and former trained physician, whose work has often been defined as ‘metaphysical theatre’. His work, which some critics have also related with currents of Minimalism, constantly deals with the relationship between humans, verticality and gravity, unveiling the inexorability of the laws of physics with which we all live. The word ‘acrobat’ is etymologically bound to the intention of reaching the heights, as Bory reminds through his work “*Azimuth*”, where the members of the acrobatic troupe of Tanger recreate the old theatre illusion trick of the flying machine to hover above the stage. According to the artist, there is no better place than a theatre for visualising the vertical axis of gravity, because of its structure and mechanism. In the words of the artist “everything that stands upon the stage will stand outside, in the world” (personal interview to the artist, 2017). While in pieces like “*Géométrie du caoutchouc*”, “*Espace*”, or “*Plan B*” the performers are nameless, “*Qu’est-ce que tu deviens?*”, “*Plexus*” and “*aSh*” are solos and portrait pieces, made with and for the performer. *Plexus* portrays a dancer whose life has been determined by migratory movements. In the show, the dancer Kaori Ito seems to be trapped in a cage made of theatre strings, becoming a puppet of gravity. When I interviewed Bory about this piece, he quoted “On the marionette theatre”, an essay by Henrich Von Kleist written at the beginning of the 19<sup>th</sup> century and also revisited by Hubert Godard in “*Le geste et sa perception*”. According to Von Kleist (1810), dancers should learn about movement from puppets. Because puppets are subject to gravity, their involuntary movement organises their weight in the most graceful way. This romantic idea of grace as weightlessness has pierced through the history of dance, influencing dance evolution as well as beauty canons and gender imaginaries that persist until nowadays.

While postmodern and contemporary dance would develop against the principles of classical dance, the search for the state of grace is still present in the work of contemporary choreographers, often through the most advanced uses of technology. Choreographer Kitsou Dubois’ work invites the performers’ body to move in altered gravity conditions, from suspended bars to underwater training and choreographies designed to be executed during parabolic flights. By moving in microgravity, Dubois manages to enlarge the body’s possibilities in ways that radically escapes from the physical conditions of daily life, enabling the performer’s perception to nearly lose the limits of his or her own body into a state of grace that is not that far from Von Kleist’s essay.



The ecological relationship between the body and its habitat is at the core of choreographer and dancer Maria Donata D'Urso's work (Cie Disorienta, based in Paris). These habitats are often punctual scenographic objects and constructions inside and upon which the dancer's body will coexist by transformation, counterbalance and fragmentation, eventually disappearing as an individual within the whole system. The dancer's formation is originally related to the work of Alwin Nikolais, in which the dancer's work is but an equal part of the elements that compose each performance (Boisseau and Gattinoni, 2011). In "*Mem\_brain. Strata 1*", D'Urso deals with the concept of tensegrity. Tensegrity (a concept coined by genius architect Buckminster Fuller) is an architectural principle that regards the combination of tension and integrity among the different parts of a structure. The scenography of "*Mem\_brain*" is ruled by this principle and inspired by the work of sculptor Kenneth Snelsson, consisting in a series of metal bars held together by steel wires and the weight and pressure that the performer exercises upon them. In this context, the dancer inhabits the constant and delicate game of imbalances that are suspension and equilibrium. It is, somehow, an expression of a horizontal hierarchy in which each part of the structure – top and bottom, centre and periphery – share the same value and importance. Through this idea of suspension, which is a common trace in the artist's work, the habitat formed by imbalance and disequilibrium helps the performer to access a deep state of proprioception and body-awareness, redefining the romantic ideals applied to grace as weightlessness.

Suspension is also at the core of Chloé Moglia's work (Cie Rhizome). A trained trapeze artist, Moglia has developed throughout her career an approach to aerial acrobatics that is influenced by martial arts. Her work defines suspension as a practice of its own. This includes a minimalist approach to both the design of original aerial apparatus and traditional aerial acrobatics technique. The apparatus is often reduced to a single bar suspended in the air, a clean line that evolves in her different creations from big format trapezes to wide and curved drawings that cut through the air in both indoor theatres and outdoor spaces. In the case of Moglia's work, the notion of "sculpture-structure" as the main habitat for the aerialist evokes the importance of lines (shapes, contours, limits, boundaries) in our visual perception and imaginaries. Time seems to stretch in each suspension, as the acrobatic gesture eclipses the idea of acrobatic 'trick' in order to bring the presence and individual features of each performer to the first plane of attention. In the creations of her company Rhizome, evidencing and resisting gravity hits the audience as the most extraordinary thing.



According to Fabio D'Andrea (2017), real physical awareness pushes our consciousness directly into a sort of qualitative belonging. Meaning, a realization of being an interrelated part of the environment. If the perception of acrobatic gestures in circus acts involves a kinaesthetic approach, then from a performative perspective, the viewer feels instinctively identified with the staging of acrobatic gestures and motion works. This is one of the most outstanding effects of the work of many circus creators whose approach to acrobatic gestures is willingly essential, reinforcing a performer-viewer identification. We all know what it is to carry our own weight and to face the physical forces that we see at play every second on stage. Because of this principle, essential acrobatic aesthetics seems to be the main key to an incredibly poetic visual and performative work.

Finally, Inbal Ben Haim is an Israeli artist and aerial acrobat specialised in aerial rope. Her promising work understands circus from its visual potential to create clear aesthetic bonds between the notions of identity, territory and belonging. Inbal sees in the aerial rope a line that literally links the body of the aerialist to the ground, a concept that she pushes forward in both versions of her work "*Racine(s)*". The outdoor version of "*Racine(s)*" takes place underneath a tree, while the indoor version of the show is designed for theatre spaces and counts on a larger, stunning scenographic device. In this work by the aerialist, earth is always present. In her shows, earth covers the stage or falls from the treetop, and the performer is in permanent contact with this element. Through the symbolic use of earth, the physical bond between the body and the ground serves to visualise the relationship between the person and the territory. The aerial ropes, her element as an acrobat, become giant roots that dominate the stage as suspension and detachment from the floor – symbolically ground, earth and territory at the same time – compose a powerful image of belonging and identity reformulation.

In conclusion, contemporary creation in circus, understood from a wide performative perspective, responds to the ongoing development of its late *avant-garde*, that is part of the history of art as a further consequence of its evolution around the last quarter of the 20<sup>th</sup> century. The artists whose work I chose to describe as an example are comprehended in a vast and ever-changing panorama of contemporary creation. At the same time, their work demonstrates different approaches to the use of circus to maximise, study and question the relationship between human beings and gravity. This is possible using Circus as a creative device, whose understanding is possible thanks to a complex point of view that sees creativity from its transversal potential to address essential problems of the human identity.

It seems undeniable that each era reformulates the correlations between corporeality and identity (Godard, 1995). The present in which this article was written is marked by a series of crises that deeply transform the identity constructions around the body. Nearly a year of an ongoing pandemic, isolation, fragility, social distance, mobility restrictions, “essential needs” and virtual connection, seem to have started a new self-interrogation cycle of our body mythologies (Godard, 1995). The further development of Circus in the future will depend on three aspects: how the imaginary of Circus will respond to the ever-challenging paradigms of our present, how this imaginary will find new interpretations in the eyes of the viewers and how institutions will choose to recognise, facilitate and protect it.

### Bibliography:

- Agamben, G. (2006). *Che cos'è un dispositivo?* Nottetempo.
- Albretch, E. (2006). *The Contemporary Circus. Art of the Spectacle*. The Scarecrow INC.
- Andrieu, B., Burel, N. (2014). *La communication directe du corps vivant. Une émergiologie en première personne*, “Hermès”, no. 68.
- Andrieu, B. (2013). *Le corps en première personne: une écologie pré-motrice*, “Movement & Sport Sciences – Science et motricité”, no. 81.
- Boisseau, R., Gattinoni, C. (2011). *Danse et art contemporain*. Nouvelles Éditions Scala.
- Bory, A. (2017). *L'espèce dans l'espace*. Actes-Sud Papiers.
- Calvino, I. (1988). *Lezioni Americane*. (Ed. 2016) Oscar Moderni.
- D'Andrea, F. (2017). *Imago mundi. L'expérience du corps dans le monde*, “Corps”, no. 15.
- D'Andrea, F., Sirost, O. (2017). *Des écologies et des corps*, “Corps”, no. 15.
- De Ritis, R. (2008). *Storia del Circo, dagli acrobati egizi al Cirque du Soleil*. Bulzoni Editori.
- Didi-Huberman, G. (2016). *Ce qui nous soulève*, [in:] *Soulèvements*, Gallimard. Catalogue of the exhibition “Soulèvements”, curated by G. Didi-Huberman.
- Fischer-Lichte, E. (2014). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.
- Gallese, V. (2017). *The Empathic Body in Experimental Aesthetics – Embodied Simulation and Art*, [in:] V. Lux, S. Weigel (eds.), *Empathy. Epistemic Problems and Cultural-Historical Perspectives of a Cross-Disciplinary Concept*. Palgrave.
- Godard, H. (1995). *Le geste et sa perception*, [in:] M. Michel, I. Ginot (edss), *La danse au XXème siècle*. Bordas.
- Goudard, P. (2013). *Esthétique du risque: du corps sacrifié au corps abandonné*, [in:] E. Wallon (Ed.), *Le cirque au risque de l'art*. Actes-sud Papiers.
- Jacob, P. (2016). *Une histoire de cirque*. Seuil/BnF.

Lista, M. (2017). *Dance is Hard to See. Introduction. A Different Way to Move*, [in:] *A Different Way to Move. Minimalismes, New York 1960–1980*, catalogue of the exhibition curated by M. Lista. Berlin, Hatje Cants.

Louppe, L. (1997). *Poétique de la danse contemporaine*. Contredanse.

Mondzain, M.J. (2016). *À ceux qui sont sur la mer*, [in:] *Soulèvements*, Gallimard. Catalogue of the exhibition *Soulèvements*, curated by G. Didi-Huberman.

Morin, E. (1990). *Introduction à la pensée complexe*. (Ed. 2005) Seuil.

Peignist, M. (2009). *Histoire anthropologique des danses acrobatiques*, “Le corps dansant”, no. 7.

Pontremoli, A., Venura, G. (2019). *La danza: Organizzare per creare. Scenari, specificità tecniche, pratiche, quadro normativo, pubblico*. Franco Angeli.

Topin, N. (2001). *L'analyse du mouvement, une danse du regard: l'enseignement d'Hubert Godard*. “Nouvelles de danse”, 46–47; “Incorporer”, 100–113.

Von Kleist (1810). *Sul teatro di marionette*. (Ed. 1996) La Vita Felice.

Wallon, E. (2013). *Introduction. La gravité plus la grâce* [in:] E. Wallon (Ed.), *Le cirque au risque de l'art*. Actes-Sud Papiers.

## Abstract

This article aims at understanding Circus as a creative device in order to provide an alternative approach to the study of contemporary circus creation. To this effect and from a plural, multidisciplinary perspective, the article will be organised in four main parts. Justifying Circus as a device for staging the relationship between the human beings and the force of gravity; specifying why this relationship is indeed at the very core of human beings' experience and identity matters; contextualising *nouveau cirque* within the evolution of artistic avant-gardes from post-modern currents to our days; and providing a series of practical examples of these first two points by studying selected works from a series of contemporary artists. Such approach evidences Circus' aesthetics of risk as a convergence point for researches in corporeality and performativity, while allowing a parallel study on the problematic of gravity as an essential condition for human identity. From both its physical and poetic aspects, this subject evolves radically through the late 20th century to the paradigms of our present, as it is visible in the work of active artists such as Aurélien Bory, Kitsou Dubois, Maria Donata D'Urso, Chloé Moglia, Yoann Bourgeois or Inbal Ben Haim.

**Keywords:** circus, device, gravity, corporeality, identity, multidisciplinary, *nouveau cirque*, contemporary creation



# Patrycjusz Pająk

Uniwersytet Warszawski

## Cyrk i polityka w dwóch filmach Dušana Makavejeva

### Cyrkowe inspiracje

Relacja między cyrkiem a polityką stanowi, zdaniem Ranka Muniticia, jeden ze stałych motywów twórczości Dušana Makavejeva (Munitić, 2014). Od początku lat sześćdziesiątych do początku lat siedemdziesiątych XX wieku ten serbski reżyser współtworzył jugosłowiańską czarną fałę i z tego właśnie okresu pochodzi większość jego najbardziej intrygujących dzieł fabularnych i dokumentalnych, utrzymanych w poetyce modernistycznej, którą przyswoił w latach pięćdziesiątych, gdy pod urokiem międzywojennej francuskiej i radzieckiej awangardy (głównie filmów Luisa Buñuela, Dzigi Wiertowa i Siergieja Eisensteina) realizował utwory krótkometrażowe, jeszcze amatorskie. Wkrótce potem – po studiach w belgradzkiej szkole filmowej (wcześniej ukończył psychologię) – stał się twórcą profesjonalnym. Od tego momentu z filmu na film coraz śmielej stosował typowe dla modernizmu środki estetyczne, zwłaszcza metodę kolażu i esyzację narracji. Cezurę w jego życiorysie artystycznym stanowi rok 1973, gdy wyemigrował do Paryża po tym, jak spotkał się z ostracyzmem ze strony jugosłowiańskich komunistów, którzy wyreżyserowane przez niego dwa lata wcześniej dzieło *WR – tajemnice organizmu* (*WR – misterije organizma*) uznali za politycznie obrazoburcze<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Na emigracji Makavejev wykładał sztukę filmową we Francji i w Stanach Zjednoczonych. Jednocześnie realizował filmy w różnych krajach europejskich, a także w Ameryce i Australii. Pod koniec lat osiemdziesiątych wrócił do rodzinnego Belgradu. Swoje ostatnie filmy nakręcił w połowie lat dziewięćdziesiątych. Zmarł w roku 2019. Większość jego utworów z okresu po wyjeździe do Paryża utrzymana jest w bardziej tradycyjnej poetyce. W licznych publikacjach na temat twórczości Makavejeva filmoznawcy skupiają się najczęściej na jego wcześniejszych, modernistycznych filmach, podkreślając ich prowokacyjność estetyczną, obyczajową i polityczną. Jedyną jak na razie przeglądową monografię o dziele Makavejeva napisała Lorraine Mortimer (2009).

Inspirując się sztuką cyrkową, Makavejev sięgał do początków sztuki filmowej, gdy kino było traktowane jak nowoczesne technicznie przedłużenie cyrku, ponieważ w pewnym stopniu się z niego wywodziło (wystarczy przywołać popularne w tamtych latach burleski). Jak twierdzi Helen Stoddart, u podstaw cyrku i kina leży wspólne marzenie – o przewyciężeniu grawitacji – tyle że cyrk je pokazuje (*showing*), igrając z przestrzenią, a kino pokazywanie zastępuje opowiadaniem (*telling*), manipulując nie tylko przestrzenią, lecz także czasem (Stoddart, 2015, s. 2, 6). Wraz z postępującą autonomizacją artystyczną kina jego więź z cyrkiem się rozluźniała i stawała się mniej widoczna, jednak do dziś powstają filmy, które o niej przypominają i ją uaktualniają, jeśli tylko nawiązują do sztuki cyrkowej tematycznie lub swoim stylem przywodzą na myśl widowisko cyrkowe.

Zdarzają się też reżyserzy, dla których cyrk stanowi nieprzerwane natchnienie, które można rozpoznać w co najmniej kilku ich filmach w wymiarze tematycznym bądź stylistycznym, bądź jednym i drugim jednocześnie. Najśłynniejszym przykładem jest Federico Fellini. Makavejev również należy do tej kategorii filmowców, aczkolwiek nie we wszystkich jego utworach estetyka cyrkowa jest jednakowo czytelna, dostrzeżenie jej wymaga niekiedy intuicji<sup>2</sup>. Najczytelniejsza bywa wtedy, gdy reżyser łączy montaż atrakcji (polegający na asocjacyjnym i dynamicznym zestawianiu elementów rozmaitego, często opozycyjnego charakteru, by jak najmocniej pobudzić zainteresowanie odbiorcy)<sup>3</sup> z motywem widowiska (wyjątkowego bardziej z uwagi na kontekst jego prezentacji niż autonomiczną specyfikę artystyczną) i eksponowaniem tandety (która w niektórych utworach Serba osiąga natężenie typowe dla kampu).

Dla Makavejeva cyrk i pokrewne mu zjawiska, jak pokazy iluzjonistyczne czy seanse hipnotyczne, stanowią klucz do zrozumienia mechanizmu oddziaływania polityki na społeczeństwo. Jak wyjaśnił w jednym z wywiadów, politycy to swego rodzaju prestidigitatorzy, którzy w masce naiwności uwodzą ludzi, by nimi manipulować w celu realizacji swoich poważnych, a nawet niebezpiecznych zamiarów (Ciment, 1969, s. 521–522). W innym komentarzu prasowym określił socjalistyczną Jugosławię mianem mieszaniny więzienia i cyrku, co – jego zdaniem – odzwierciedlało się chociażby w niespodziankach i sprzecznościach cechujących funkcjonowanie jugosłowiańskiej kinematografii (Makavejev, 2001, s. 1).

<sup>2</sup> Warto wspomnieć o cyrkowym epizodzie z życia Makavejeva. Jak podaje Marija Ivanović, Makavejev w połowie lat pięćdziesiątych, gdy studiował psychologię i kręcił filmy amatorskie w Klubie Filmowym Belgrad (Kinoklub Beograd), zakupił wóz cyrkowy i przez pewien czas w nim mieszkał. W ten sposób manifestował swoją niezależność, oryginalność i kreatywność (Ivanović, 2019).

<sup>3</sup> Technikę montażu atrakcji Makavejev przyswoił od Siergieja Eisensteina, który w roku 1923 opracował ją teoretycznie, a następnie zastosował w swojej twórczości (Eisenstein, 1959).

W obydwu wypowiedziach cyrkowi zostaje przyznany sens w przeważającym stopniu negatywny. Jego pojmowanie wyłącznie jako metaforycznej analogii dla inżynierii społecznej bądź chaosu twórczego byłoby jednak niepełne, gdyż w filmach Makavejeva ma on również wymowę pozytywną. Cechuje go dwuznaczność, która ujawnia się właśnie w politycznym kontekście jego prezentacji. W nawiązaniu do rozważań Hannah Arendt można przyjąć, że uprawianie polityki polega na kształtowaniu relacji między władzą a wolnością (Arendt, 2005, s. 93–200). Podobny sąd mógłby wygłosić Makavejev, który w wielu swoich utworach zajmuje się – jak uważają filmoznawcy – rozdzwiekiem między autentyczną indywidualną wolnością a zideologizowanymi instytucjonalnymi formami życia polityczno-społecznego (Eagle, 1983, s. 132; Levi, 2009, s. 48; Lazarević Radak, 2016, s. 71–72).

Najbardziej klarowną egemplifikację użycia estetyki cyrku w celu unacznienia wspomnianego rozdzwieku stanowią dwa dzieła serbskiego reżysera, w których inspiracji sztuką cyrkową – zwłaszcza tematycznej, w mniejszym stopniu stylistycznej – nie sposób przeoczyć, występują w nich bowiem cyrkowcy. Mowa o jego pełnometrażowym debiucie fabularnym pt. *Człowiek nie jest ptakiem. Film o miłości* (*Čovek nije tica. Ljubavni film*, 1965) i długometrażowym eseju dokumentalnym pt. *Bezbronna niewinność. Nowe wydanie starego dobrego filmu* (*Nevinost bez zaštite. Novo izdanje jednog dobrog starog filma*, 1968). Cyrk ma w nich podwójne znaczenie polityczne: w znaczeniu pierwszym jest alegorią metod i rezultatów uprawiania polityki w systemie totalitarnym, w znaczeniu drugim stanowi ich alegoryczną opozycję.

### Robotnicy na trapezie

*Człowiek nie jest ptakiem* rozgrywa się w niewielkim mieście Bor, położonym na wschodzie Serbii – w regionie o nazwie Timočka krajina. Znajduje się tam potężny kombinat górniczo-hutniczy. Reżyser, wykorzystując znany z kina socrealistycznego motyw spektakularnego zadania produkcyjnego wypełnianego przez robotniczy kolektyw, podejmuje w stylu po części neorealistycznym, po części modernistycznym temat zależności między zaangażowaniem zawodowym robotników a ich sytuacją w życiu prywatnym. Zadaje ironiczne pytanie: czy deklarowane przez komunistów zwiększenie wpływu robotnika na produkcję przemysłową pociąga za sobą zwiększenie jego wpływu na własne życie? Odpowiada na nie w konwencji melodramatycznej, na którą składają się perypetie miłosne doświadczonego montera maszyn hutniczych, szczytującego się statusem przodownika pracy, i dużo młodszej od niego beztroskiej fryzjerki.

Reżyser nie stosuje jeszcze montażu atrakcji, który będzie charakteryzował jego kolejne filmy, lecz narrację symultaniczną, zapożyczoną – jak sam wyznaje –

z powieści *42 równoleżnik* (*The 42nd Parallel*, 1930) Johna Dos Passosa (Ciment, 1969, s. 528). Dlatego równoległe do głównej linii narracyjnej prowadzi drugą, obrazującą bardziej prozaiczne, pozbawione melodramatycznej otoczki problemy małżeńskie innego przodownika pracy zatrudnionego w hucie. Obydwie linie urozmaica scenami dygresyjnymi prezentującymi życie fabryczne i małomiasteczkowe. W materiał fabularny wplata epizody nakręcone w stylu dokumentalnym.

Pomysł na film opiera się na konfrontacji socjalistycznej nowoczesności, reprezentowanej przez kombinat górniczo-hutniczy, z prowincjonalną mentalnością społeczeństwa, które w tamtym regionie żyje. Warto napomknąć, że region ów ma wśród Serbów opinię najbardziej anachronicznego kulturowo, a to z powodu Wołochów – mniejszości etnicznej, która go w niewielkim procencie zamieszkuje. Przypisuje im się kultywowanie pogańskich zwyczajów, np. w dziedzinie medycyny ludowej<sup>4</sup>. Co prawda Makavejev nie porusza kwestii wołoskiej, jednak unaocznia swoistość kulturową Boru, portretując jego zwykłych mieszkańców jako ludzi prostych, gruboskórnych i bezpruderyjnych, żyjących w zapyziałej, biednej i zdewastowanej przez przemysł okolicy, w której nie ma warunków dla rozwoju duchowego.

Na tym społeczno-krajobrazowym tle Makavejev przedstawia funkcjonowanie kombinatu niczym widowisko, które można określić mianem cyrku przemysłowego, wypełniającego zadania tyleż gospodarcze, co polityczne. Jak cyrkowcy biją rekordy siły, odwagi i zręczności, tak robotnicy biją rekordy wydajności produkcyjnej. Znamienna jest pod tym względem scena, w której kombinat odwiedza wycieczka szkolna. Dzieci podziwiają jednego ze stachanowców, który niczym rozjuszone zwierzę miota się po placu fabrycznym, wykonując ciężką pracę fizyczną. Cyrkowej tresurze dzikich zwierząt odpowiada w kombinacie sterowanie olbrzymimi maszynami i obrabianie bezkształtnych surowców. Najdobitniej analogię cyrku i kombinatu Makavejev uwidacznia w innej scenie, w której pewien robotnik huśta się na drabince zwisającej z rusztowania, przyjmując akrobatyczne pozy i chwając się, że w dzieciństwie występował w najsłynniejszym jugosłowiańskim cyrku o nazwie Colorado. Cyrkową zwinnością wykazują się także robotnicy, którzy wykradają kabel z fabrycznego magazynu.

Nowoczesność cyrku przemysłowego wiąże się nie tylko z jego technicznym zaawansowaniem, któremu towarzyszą ponadprzeciętne umiejętności niektórych robotników, lecz także z celem jego działania, czyli masową produkcją. Modernizacja i związana z nią intensyfikacja produkcji zasługuje na uroczyste uwznio-

<sup>4</sup> Problem stereotypowego postrzegania Wołochów jako zapóźnionej cywilizacyjnie grupy etnicznej naświetlają Biljana Sikimić (2002, s. 187–203) i Slavoljub Gacović (2016).



ślenie, które w dziele Makavejeva przyjmuje formę koncertu muzyki poważnej zorganizowanego w kombinacie z okazji ukończenia montażu turbosprężarek. W zestawieniu z tak ukazanym cyrkiem przemysłowym cyrk tradycyjny wydaje się emblematem mentalnego zacofania, proponuje bowiem staroświecką rozrywkę, nielicującą z komunistyczną ideą produktywnego społeczeństwa, bo odpowiadającą jedynie na pierwotne, irracjonalne i egoistyczne ludzkie pragnienia (jak np. pragnienie latania), które władza państwowa próbuje wytłumić, by nie zakłócały procesu produkcji, i zastąpić sztucznie wytworzonymi i wpojonymi pragnieniami ideologicznymi nasilającymi zaangażowanie w kolektywną pracę.

Realizacja wspomnianego zadania socjotechnicznego przez komunistów zostaje w alegorycznym skrócie zobrazowana w postaci seansu odprawionego dla okolicznych mieszkańców przez słynnego w latach sześćdziesiątych hipnotyzera Slobodana Ćirkovicia (znanego pod pseudonimem Roko). W otwierającym film przemówieniu do publiczności Roko przedstawia hipnozę jako nowoczesną, niemal naukową metodę walki z zacofaniem, polegającą na sięganiu w głąb ludzkiego umysłu, by ośmieszyć irracjonalne złudy, przesady, wierzenia, na jakie jest on podatny, i odsłonić prawdziwe motywy postępowania człowieka. W kulminacyjnym momencie seansu, zaprezentowanej w środkowej części filmu, uczestniczą ochotnicy z grona publiczności. Wprowadzeni w hipnotyczny trans zachowują się w sposób zasugerowany im przez Roka. Pokaz jego umiejętności jest parodią spektaklu cyrkowego: tak manipuluje on ochotnikami, by wyśmiać te ich namiętności, które sztuka cyrku sublimuje, czyli strach przed dzikimi zwierzętami, pragnienie unoszenia się w powietrzu czy posiadania niezwykłej siły, jak również marzenia seksualne<sup>5</sup>.

W zamykających film pożegnalnych słowach skierowanych do widowni obserwującej seans (i jednocześnie do widzów filmu) Roko odkrywa mroczną stronę hipnozy, zdradzając, że jest ona nienaturalnym stanem ludzkiego umysłu. Człowiek pod jej wpływem zachowuje się niczym pozbawiona własnej woli, posłuszna rozkazom marionetka, zdolna nawet do zabijania. W komentarzu prasowym Makavejev odnosi tę ostatnią informację do brutalnych przejawów fanatyzmu politycznego, typowych dla najbardziej mrocznych okresów funkcjonowania państw totalitarnych. Uściśla, że hipnoza jest w jego filmie synonimem hipnozy ideologicznej, czyli silnego, choć pozornie niewidocznego wpływu ideologii na ludzkie życie (Ciment, 1969, s. 522, 529).

Definicja hipnozy przedstawiona przez Roka przywodzi na myśl wypracowaną przez Karola Marksa i Fryderyka Engelsa definicję ideologii jako fałszywej

<sup>5</sup> O seksualnej treści widowiska cyrkowego pisze Paul Bouissac (2012, s. 170–180).

świadomości, wpojonej społeczeństwu przez władzę. Marks i Engels tak postrzegali przede wszystkim ideologię kapitalistycznej burżuazji, widząc wyzwolenie od jej wpływu w naukowym podejściu do życia, inspirującym do przeprowadzenia rewolucji komunistycznej (Marks i Engels, 1961, s. 13–55; Kołakowski, 2009, s. 149–152). W istocie rzeczy proponowana przez nich krytyka ideologii sama miała ideologiczny charakter. Działanie hipnozy w utworze Makavejeva odzwierciedla tę sytuację. Hipnoza, podobnie jak komunizm, mieni się terapią społeczną o podstawach naukowych, która leczy umysły z wpływów ideologii o podłożu religijnym, a następnie zajmuje jej miejsce, zyskując nad tymi umysłami kontrolę. Staje się w konsekwencji nową formą fałszywej świadomości.

Należy zaznaczyć, że w dziele serbskiego twórcy hipnoza jest synonimem nie tylko ideologii komunistycznej, lecz także kultury patriarchalnej w jej wymiarze sankcjonującym bezpośrednią i symboliczną dominację mężczyzn nad kobietami. Żona jednego z przodowników pracy zatrudnionych w kombinacie po obzerzeniu spektaklu Roka uświadamia sobie, że podporządkowana despotycznemu i wiarołomnemu mężowi nie żyje tak, jakby naprawdę chciała, i postanawia uwolnić się od jego wpływu. Przywołując ten motyw, Greg DeCuir przypomina, że Fryderyk Engels przypisywał patriarchalizmowi znaczenie ideologiczne, uznając go za formę ucisku klasowego (DeCuir, 2011, s. 82; Engels, 1912, s. 66–96, 187–188). O ile Engels wiązał patriarchalizm z kulturą tradycyjną, zapowiadając jego przezwyciężenie przez rewolucję komunistyczną, o tyle Makavejev kojarzy go właśnie z komunizmem, który co prawda głosi równouprawnienie kobiet, wspiera ich emancypację i liberalizację sfery obyczajowej, lecz w życiu codziennym respektuje patriarchalne obyczaje jako normę w relacjach męsko-damskich i rodzinnych, zakorzenioną szczególnie mocno na prowincji.

Znaczenie przeciwstawne do alegorycznie rozumianego cyrku przemysłowego oraz służącej mu niczym narzędzie propagandowe hipnozy ideologicznej ma spektakl romskiego cyrku Union w końcowej partii filmu. Romów, jak wspomnianych wcześniej Wołochów, Serbowie postrzegają w przeważającej mierze jako niedopasowanych do współczesności<sup>6</sup>. Takie też wrażenie wywołują wykonywane przez nich numery cyrkowe: polykanie węży, miotanie nożami, wyginanie ciała, chodzenie po linie, akrobacja na drążku. Nie mają one w sobie nic z nowoczesnego socjalistycznego show – z technologicznej wzniosłości kombinatu górniczo-hutniczego czy z psychoterapeutycznej niesamowitości seansu hipnotycznego. Prezentowane na błotnistym i ciasnym placu położonym na obrzeżach miasta stanowią przestarzałą i tandetną rozrywkę pozbawioną ambicji propagandowo

<sup>6</sup> Na temat takiego postrzegania Romów przez Serbów piszą Bora R. Kuzmanović (1992, s. 119–126) i Sandra Radenović (2001, s. 319–332).

-ideologicznych, nieingerującą zatem w ludzkie życie i ludzki umysł. Urozmaicają brzydką, przyziemną, nędzną codzienność, lecz niewiele się od niej różnią, dlatego są estetycznie i emocjonalnie bliskie oglądającym je widzom.

W kontraście do iluzji, która rządzi sensem hipnotycznym, reżyser podkreśla autentyczność numerów wykonywanych przez cyrkowców (konferansjer komentujący ich występy wielokrotnie powtarza, że wszystko, co widzi publiczność, dzieje się naprawdę – bez stosowania trików). Inaczej niż podczas seansu hipnotycznego granica między widownią a sceną w przedstawieniu cyrkowym pozostaje nienaruszona, mimo to cyrkowcy łatwo wyzwalają w widzach spontaniczne reakcje świadczące o wzajemnym zrozumieniu i oswojeniu. O ile hipnotyzer Roko czynił pośmiewisko z uczestników pokazu, których wprowadzał w trans, o tyle w cyrku to publiczność może sobie pozwolić na żarty z artystów (jeden z widzów przedrzeźnia akrobatkę spacerującą po linie). Cyrk nie hipnotyzuje, lecz odwrotnie – odpręża. Nie wymaga nawet, by go oglądać, dlatego na widowni panuje atmosfera pikniku.

Cyrk przemysłowy obarcza robotników odpowiedzialnością polityczną, wręczając im w realizację zadań, które wykraczają swoim znaczeniem poza przestrzeń pracy, są bowiem ideologicznie ukierunkowane na zmianę zastanej rzeczywistości. Tymczasem cyrk tradycyjny – z jego infantylnym repertuarem – od takiej odpowiedzialności uwalnia, ponieważ zachowuje autonomię względem rzeczywistości. Proponuje ucieczkę od niej w krainę dziecięcych fantazji o lataniu i innych niezwykłych umiejętnościach, a zarazem uzmysławia ich naiwność, pozwalając widzom pogodzić się z własną kondycją. Do tego stanu świadomości odnosi się tytułowa fraza *Człowiek nie jest ptakiem*, która ironicznie kwestionuje postulat władzy komunistycznej, by przewyciężanie ograniczeń (czyli metaforyczne bycie ptakiem), równoznaczne z nabywaniem nowej, pożądanej ideologicznie tożsamości, stało się obowiązkiem społecznym.

Reżyser sceptycznie ocenia szanse na urzeczywistnienie idei nowego socjalistycznego człowieka, którego indywidualne pragnienia byłyby doskonale zestrojone z potrzebami politycznymi partii komunistycznej. Tak film interpretuje Božidar Zečević, uwydatniając przy tej okazji jego tematyczną zbieżność z socrealistycznym filmem Siergieja Eisensteina pt. *Stare i nowe* (*Staroje i novoje*, 1929) (Zečević, 2002, s. 442–443, 445, 474). O ile w przywołanym utworze modernizacja rosyjskiej prowincji pomimo przeszkód postępuje, o tyle w filmie Makavejeva serbską prowincję komuniści są w stanie unowocześnić jedynie wycinkowo i powierzchownie, ponieważ nie potrafią zniwelować rozdzwisku między gospodarczo-technicznym i społeczno-obyczajowym aspektem modernizacji.

W tym niedoskonałym świecie socjalistycznej nowoczesności tradycyjny cyrk odgrywa rolę azylu indywidualnej wolności i naturalności, w którym ciało artysty, chwilowo uwolnione od grawitacji i innych ograniczeń fizycznych, koresponduje z analogicznym stanem umysłu widzów, uwalniających się od nacisku zobowiązań politycznych. Pod tym względem znamionuje on nie zacołanie, lecz nowoczesność, tyle że odmienną od socjalistycznej – liberalną, przejawiającą się głównie w sferze prywatnej, co reżyser podkreśla, skupiając szczególną uwagę na dwóch wyemancypowanych – każdej na swój sposób – kobietach obecnych na pokazie cyrkowym. Obydwie porzuciły mężczyzn (jedna kochankę, druga męża), którzy w życiu zawodowym osiągnęli status przodowników pracy, wzorowo wypełnili więc postulaty ideologiczne, jednak w relacjach z kobietami okazali się niezdolni do wykroczenia poza konserwatywne, patriarchalne nawyki. Skojarzenie sztuki cyrkowej z emancypacją kobiet służy w filmie Makavejeva zarysowaniu sytuacji na serbskiej prowincji z perspektywy rewolucji obyczajowej i seksualnej lat sześćdziesiątych.

### Król Powietrza

W jeszcze większym stopniu polityczną interpretację cyrku rozwija Makavejev w *Bezbronnej niewinności*, będącej hołdem dla innej *Bezbronnej niewinności* – pierwszego serbskiego (i jednocześnie jugosłowiańskiego) dźwiękowego filmu fabularnego z dialogami, nakręconego w warunkach amatorskich w czasie okupacji hitlerowskiej (w 1943 roku) przez ulicznego akrobatę i atletę Dragoljuba Aleksicia, z zawodu ślusarza. Nie mogąc znaleźć pracy w dobie kryzysu ekonomicznego pod koniec lat dwudziestych, Aleksić zatrudnił się w cyrku, by wkrótce potem zacząć samodzielną karierę. W latach trzydziestych zdobył sławę spektakularnymi akrobacjami na dużych wysokościach. Nazywano go wtedy Królem Powietrza, Człowiekiem z Żelaza i Serbskim Houdinim. Swoje najśmielsze wyczyny z lat 1929–1940 zapisał na taśmie filmowej.

Wedle danych Miroslava Savkovića nagrania obrazujące pięć najsłynniejszych akrobacji Aleksić samodzielnie zmontował w jeden film dokumentalny pt. *Król Powietrza (Kralj vazduha)*, który miał premierę na początku 1942 roku, a zatem już w okresie okupacji (Savković, 1994, s. 43–44). W tym czasie nie mógł już występować publicznie, ponieważ Niemcy zakazali większych zgromadzeń. Postanowił więc, nie pytając okupantów o zgodę, nakręcić film fabularny na podstawie własnego scenariusza i ze sobą w roli głównej. W realizacji tego przedsięwzięcia pomógł mu finansowo i organizacyjnie mechanik samochodowy Ivan Živković, który również wystąpił w filmie. Pozostałe role

także odtwarzały osoby bez doświadczenia filmowego. Jedyнным profesjonalistą w ekipie Aleksicia był operator Stevan Mišković<sup>7</sup>.

*Bezbronna niewinność* z 1943 roku znakomicie egzemplifikuje przywołaną na wstępie tezę, że sztuka filmowa to przedłużenie sztuki cyrku. Melodramatyczna fabuła, która rozgrywa się w latach trzydziestych – szczytowym okresie kariery Aleksicia – stanowi pretekst i ramę kompozycyjną dla pokazu jego akrobatycznych umiejętności. Film opowiada o dziewczynie z bogatego domu, która wbrew woli macochy odrzuca zaloty starszego wiekiem adoratora, ponieważ kocha słynnego akrobatę. Intryga kończy się bójką między adoratorem a ukochanym, który uwalnia dziewczynę z matrymonialnego potrzasku. Aleksić uzupełnia wydarzenia fabularne, pod względem aktorskim i inscenizacyjnym utrzymane na poziomie amatorskiego teatru, o partie śpiewane w wykonaniu własnym oraz Any Milosavljević (występującej w roli dziewczyny) oraz o takie materiały wizualne jak: dokumentalny zapis jednej z jego podniebnych akrobacji z lat trzydziestych, przegląd artykułów prasowych na temat różnych jego osiągnięć z tamtego czasu, kulturową prezentację własnej muskulatury, a także dwa nakręcone samodzielnie krótkie fragmenty animowane ilustrujące wykonywane przez siebie numery akrobatyczne.

Amatorsko-kiczowaty charakter utworu Aleksicia nie przeszkadza, by uznać go za dzieło nowatorskie pod względem technicznym i estetycznym, bo zrealizowane w stylu montażu atrakcji, aczkolwiek reżyser nie miał pełnej świadomości tego nowatorstwa (chętnie chodził do kina, nie znał jednak awangardy filmowej). Ponadto o oryginalności *Bezbronnej niewinności* przesądza jej autobiograficzne podłoże (Aleksić przywołuje w filmie nie tylko własne sukcesy akrobatyczne, lecz także aluzyjnie odnosi się do swojego życia intymnego) współlistniejące z autokreacją reżysera-aktora. Wszystkie te cechy czynią z niej wyjątkowy przykład filmowej sztuki naiwnej.

Makavejev wykorzystuje większą część tego około 45-minutowego filmu, by opowiedzieć o czasach okupacji, w których go nakręcono, oraz – w mniejszej mierze – o czasach przedwojennych, o których opowiada utwór Aleksicia, jak również – ogólnie – o czasach socjalizmu, w których *Bezbronną niewinność* skazano na zapomnienie jako utwór nieprawomyślny ideologicznie, choćby z uwagi na moment jego realizacji. Rekonstruuje okoliczności, w jakich film powstawał, i portretuje jego twórcę. Przy tej okazji – na co zwraca uwagę Dominique Noguez

<sup>7</sup> Jak podaje Miroslav Savković, po ukończeniu filmu Aleksić i Živković wystąpili do serbskich władz kolaboracyjnych o pozwolenie na jego dystrybucję kinową, którą to po koleaudacji uzyskali. *Bezbronna niewinność* wyświetlano w Belgradzie i kilku mniejszych serbskich miastach. Wszędzie cieszyła się dużym powodzeniem (Savković, 1994, s. 44–48).

– w awangardowym duchu rewaloryzuje sztukę jarmarczną: cyrkową i filmową (Noguez, 1970, s. 58). Jak Aleksić, tak i Makavejev stosuje montaż atrakcji, tyle że w nieporównywalnie większym nasileniu. Poszczególne partie cytowanego filmu przeplata z archiwalnymi urywkami niemieckich oraz serbskich kronik filmowych z okresu drugiej wojny światowej, jak również – choć w mniejszym stopniu – ze zdjęciami serbskich plakatów kolaboracyjnych z tamtego czasu.

Kroniki i plakaty określają kontekst polityczny artystycznej aktywności Aleksicia, a jednocześnie ich montażowe skojarzenie z tą aktywnością sprawia, że zarysowany w nich obraz wojny i okupacji nabiera cyrkowego charakteru, o czym decyduje także ich odpowiedni dobór, typowe dla nich propagandowe przerysowanie oraz kolażowy sposób ich prezentacji. Ewidentnym przykładem porównania wojny i okupacji do cyrku jest przejęta z kroniki frontowej scena z dwoma psami, które stają na dwóch łapach, by wskoczyć do stojącego na lotnisku niemieckiego bombowca. Sytuację panującą wówczas w Serbii Makavejev przedstawia jako alegorycznie rozumiany cyrk okupacyjny, którego istotą jest ideologiczna tresura serbskiego narodu.

Najbardziej spektakularnymi numerami w cyrku okupacyjnym są rozmaitego rodzaju uroczystości o ideologicznej wymowie. Reżyser pokazuje np. występ niemieckiej orkiestry wojskowej przygrywającej na miejskim placu, pogrzeb pułkownika Miloša Masalovicia (członka serbskiego rządu kolaboracyjnego) czy przemówienie lidera serbskich faszystów Dimitrije Ljoticia oraz wiec nacjonalistyczny z udziałem premiera rządu kolaboracyjnego – generała Milana Nedicia. Ideologiczny sens zostaje nadany także produkcji pasów napędowych oraz wina – ujęcia przedstawiające te czynności, wyjęte z kroniki filmowej, mają świadczyć o sile serbskiego przemysłu i rolnictwa rozwijających się pod niemiecką opieką.

Cyrkową aurę patronującą wymienionym wydarzeniom reżyser wzmacnia, wprowadzając w ich sąsiedztwo fragment rosyjskiego filmu *Cyrk (Cirk, 1936)* Grigorija Aleksandrowa, obrazujący akrobację o „militarnym” charakterze: cyrkówka wystrzelona z olbrzymiego działa zawisa na trapezie zawieszonym pod kopułą cyrkowego namiotu. Zacytowany fragment ma kluczowe znaczenie jako łącznik między trzema podstawowymi kontekstami filmowej wypowiedzi Makavejeva: artystycznym (Aleksić zainspirował się utworem Aleksandrowa, by pod koniec lat trzydziestych wykonać podobny numer cyrkowy), nazistowskim (numer z działem można traktować jako prześmiewczą satyrę na niemiecki militarizm) i komunistycznym (film *Rosjanina* powstał w okresie, gdy w Związku Radzieckim przybrał na sile stalinowski terror). W skondensowanej formie *Bezbronna niewinność* opisuje piętno, jakie na karierze akrobaty odcisnęły dwa totalitaryzmy – brunatny i czerwony – wskazując jednocześnie na podobieństwo



między nimi, dotyczące zwłaszcza sytuacji artysty w świecie totalitarnym, tak jak ją symbolicznie ujmuje scena z działem wystrzeliwującym akrobatkę.

W partiach współczesnych, nakręconych pod koniec lat sześćdziesiątych, Makavejev przedstawia Aleksicia i innych członków jego ekipy twórczej wspominających realizację filmu. Przy tej okazji akrobata prezentuje swoją muskulaturę i wykonuje kilka mniej skomplikowanych numerów, z których słynął w młodości. Niektóre sceny z jego udziałem reżyser poetycko stylizuje, wprowadzając na ścieżkę dźwiękową poświęcony mu hymn (stworzony przez dramaturga Aleksandra Popovicia i kompozytora Vojislava Vokiego Kosticia), przywołujący na myśl hymny śpiewane na cześć komunistycznych przywódców, takich jak Josip Broz Tito.

W ostatniej sekwencji filmu Aleksić przemawia zresztą na tle portretu Tity, by – jak zauważają Daniel J. Goulding i Pavle Levi – widz mógł uświadomić sobie zbieżność między tymi postaciami (Goulding, 1994, s. 227–228; Levi, 2009, s. 36–37). I Tito (urodzony w 1892 roku), i Aleksić (urodzony 18 lat później) wywodzą się ze wsi i są z zawodu ślusarzami. Obydwaj robią karierę w okresie przedwojennym i okupacyjnym, dokonując spektakularnych wyczynów: Tito – konspiracyjnych i militarnych, Aleksić – akrobatycznych i filmowych. W konsekwencji zyskują status bohaterów kulturowych posiadających niemal nadludzkie umiejętności. Według Herberta Eagle’a i Sanji Lazarević Radak zaproponowane przez Makavejeva zestawienie Alesicia z Titą ma służyć sparodiowaniu przywódcy Jugosławii jako narcystycznego politycznego cyrkowca, budującego mit własnej osoby w duchu bałkańskiego patriarchy (Eagle, 1983, s. 140; Lazarević Radak, 2016, s. 71).

W odróżnieniu od Tity Aleksić swojego awansu społecznego (od bezrobotnego ślusarza do showmana) nie zawdzięcza rewolucji, działa bowiem bez wsparcia jakiegokolwiek ideologii, a nawet wbrew jakiegokolwiek ideologii. Można więc na niego patrzeć nie tyle jak na bohatera podobnego do Tity, ile alternatywnego względem niego, o czym w największym stopniu decyduje jego stosunek do przeszłości przedsocjalistycznej – głównie okupacyjnej, po części także przedwojennej. Jej obraz w filmie Makavejeva jest odmienny od tego szerzonego przez propagandę komunistyczną, skupioną na budowaniu między innymi mitu partyzanckiego. Reżyser ignoruje ów mit, zwraca za to uwagę na fakty, które komuniści pomijali, marginalizowali lub deprecjonowali jako niepożądane politycznie. Bohaterowie jego dokumentu, realizując w trudnych warunkach okupacyjnych pierwszy w pełni udźwiękowiony serbski film fabularny, wyrażają wiarę w siłę swojego narodu inaczej, niż zyczyliby sobie tego komuniści. Ich postawę można nazwać kontestacyjną, oznaczającą – jak powiedziałyby Aldona

Jawłowska – odmowę uczestnictwa w zideologizowanej rzeczywistości (Jawłowska, 1975, s. 6–7).

Kontestują oni nie tylko serbski nacjonalizm, rozwijający się w cieniu nazizmu, lecz także jugosłowiański komunizm. Na przekór polityce historycznej prowadzonej przez komunistów z nostalgią wspominają okres przedwojenny i okupacyjny jako czasy swojej młodości, artystycznego wstępu i sławy. Makavejev nie bez ironii podkreśla nostalgiczną tonację ich wypowiedzi, koloryzując wybrane rekwizyty (godło Serbii, strój ludowy, krzesło w gospodzie, butelkę na stole, portret na ścianie itp.) pojawiające się w wykorzystanych przez siebie czarno-białych materiałach fabularnych (wyjętych z melodramatu Aleksicia) i dokumentalnych (pochodzących z kronik niemieckich i serbskich). Zachowują się zatem – zwłaszcza Aleksic – niczym akrobaci balansujący między totalitarnymi ideologiami bez ulegania jednej czy drugiej. W tym świetle tytuł *Bezbronna niewinność* odnosi się nie tyle do filmu Aleksicia, ile do samego Aleksicia i jego współpracowników. Przybliżając ich postawę, lecz jej nie oceniając, reżyser zadaje pytanie, czy w świecie totalitarnym – skrajnie spolityzowanym – można zachować polityczną niewinność.

W końcówce filmu Makavejev politycznie rehabilituje członków ekipy Aleksicia, informując o ich zaangażowaniu w różne – pochwalane przez komunistów – formy oporu wobec okupantów w okresie po nakręceniu *Bezbronnej niewinności*. Samego Aleksicia rehabilituje już wcześniej, lecz w bardziej aluzyjny sposób, a mianowicie przez reinterpretację jego filmu, pod względem gatunkowym zakorzenionego w tradycji kina klasycznego, przedwojennego, czyli – mówiąc językiem propagandy komunistycznej – burżuazyjnego. Sugeruje mianowicie – za pomocą asocjacji montażowych – że melodramatyczna intryga, opowiadająca o zwycięskiej walce akrobata ze środowiskiem mieszczańskim, reprezentowanym przez niecną macochę, podstarzałego zalotnika i współpracującą z nimi policję, ma ukryte rewolucyjne przesłanie. W kolażowym ujęciu reżysera patriarchalna represja burżuazji względem osieroconej dziewczyny zostaje powiązana z niemiecką agresją na Jugosławię i Związek Radziecki oraz propagandą serbskich kolaborantów. Służący pracujący w domu macochy odzwierciedla postawę prostego serbskiego ludu. Cyrkowe popisy Aleksicia Makavejev kojarzy z rewolucją komunistyczną, opatruje bowiem scenę prezentującą jedną z jego akrobacji wykonywanych na dużej wysokości (akrobata uwalnia się w niej z kajdan) muzycznym komentarzem w postaci hymnu komunistów – *Międzynarodówki*. Na możliwość takiego odczytania intencji reżysera wyczuła Yuejin Wang, analizując sposób, w jaki melodramat cyrkowy Aleksicia zyskuje w interpretacji Makavejeva znaczenie alegorii politycznej (Wang, 1993, s. 87–97).



Trzeba jednak mieć na uwadze, że jest to interpretacja naznaczona ambiwalencją, o czym z kolei pisze Pavle Levi. Jego zdaniem postawę odważnego i uczuciowego akrobaty można z jednej strony uważać za formę oporu wobec przesyconej śmiercią rzeczywistości okupacyjnej oraz manifestację indywidualnej wolności, nie tylko politycznej, lecz także społecznej i seksualnej, z drugiej strony zaś za przejaw egocentryzmu i eskapizmu ukierunkowanych na kreowanie i idealizowanie własnego wizerunku bez oglądania się na realia polityczno-społeczne (Levi, 2009, s. 35–36). Pamiętając o wspomnianej ambiwalencji, należałoby w wyczynach cyrkowo-filmowych Aleksicia widzieć zarówno alegoryczną adorację rewolucji komunistycznej, jak i jej zawołowaną krytykę jako mistyfikacji politycznej, która olśniewa rozmachem, nie liczy się jednak ze swoimi następstwami. W rzeczy samej rewolucja jugosłowiańska, która rozpoczęła się w czasie wojny, nie przyniosła autentycznej wolności, zmieniła jedynie warunki zniewolenia. Makavejev tej kwestii z oczywistych politycznych względów otwarcie nie artykułuje, jednak – eksponując nazistowskie i nacjonalistyczne materiały propagandowe – pozwala uważnemu widzowi, uwrażliwionemu na aluzyjny charakter prowadzonej w filmie narracji, dostrzec stylistyczne, a częściowo i tematyczne podobieństwo między wzmiankowanymi materiałami a propagandą komunistyczną.

Wyrazistszą sugestię na temat niepokojącej dwuznaczności cechującej komunizm reżyser wprowadza w końcowej partii filmu, gdy okazuje się, że dla Aleksicia większym zagrożeniem od nazistów byli właśnie komuniści. Akrobata opowiada, jak po wojnie wytoczyli mu proces sądowy, twierdząc, że realizacja *Bezbronnej niewinności* i jej publiczne pokazy w okresie okupacji nie byłyby możliwe bez jego kolaboracji z Niemcami. Ostatecznie wspomniane oskarżenie oddalono. To jedyna w filmowym eseju Makavejeva podana wprost informacja o sytuacji Aleksicia bezpośrednio po zakończeniu wojny (w sekwencjach nakręconych u schyłku lat sześćdziesiątych jest już emerytem). Skądinąd wiadomo, że w socjalistycznej Jugosławii występował jeszcze przez pewien czas jako uliczny akrobata, lecz reżyser przemilcza ten fakt<sup>8</sup>. Nie podaje też, jak potoczyły się losy pozostałych twórców *Bezbronnej niewinności*. Wydają się ożywionymi przez reżysera relikami minionej epoki. Nie przypadkiem w eseju Makavejeva niektórzy z nich spotykają się na cmentarzu – przy grobie jednego z aktorów-amatorów (Bratoljuba Gligorijevicia), zmarłego kilka miesięcy po premierze filmu. Alek-

<sup>8</sup> Dostępne dane na temat powojennej kariery Aleksicia są skromne, szczątkowe i niedokładne. Można przyjąć, że w tym czasie największym sukcesem akrobata był udział w pokazach lotniczych zorganizowanych w roku 1952 w pobliżu angielskiego miasta Leeds. Jedną z atrakcji imprezy stanowił sprowadzony z Jugosławii stary radziecki dwupłatowiec zwany powszechnie kukuruźnikiem. Aleksić uświetnił jego prezentację, wykonując swój koronny numer akrobatyczny: przeleciał nad lotniskiem, zwisając z samolotu na linie trzymanej w zębach.

sić wraz z operatorem Miškovićem i współproducentem-aktorem Živanovićem roztrzaskując wydarzenia z przeszłości, spacerując po dachu belgradzkiego hotelu Balkan – to jeszcze jedna przestrzeń budująca dystans do socjalistycznej współczesności i wzmacniająca nastrój nostalgii, której utwór Aleksicia jest w ujęciu Makavejeva głównym źródłem jako ostatni w kinie serbskim akord kultury przedsocjalistycznej.

## Duch nowej lewicy

Zarówno w filmie *Człowiek nie jest ptakiem*, jak i w *Bezbronnej niewinności* reżyser zestawia ze sobą dwa rodzaje cyrku: alegorycznie rozumiany cyrk polityczny, który polega na tresurze ludzi, by swoje indywidualne potrzeby podporządkowali potrzebom panującej ideologii, z cyrkiem tradycyjnym, rozrywkowym, który pozbawiony jest ambicji politycznych, lecz zyskuje doraźny sens polityczny, gdyż wyraża wartości, takie jak wolność czy indywidualizm – opozycyjne względem ideologicznego kolektywizmu. Za taką semantyzacją cyrku kryje się dwuznaczny stosunek Makavejeva do polityki, zwłaszcza komunistycznej, w którą był zaangażowany od wczesnej młodości. W roku 1946 został członkiem Związku Komunistycznej Młodzieży Jugosłowiańskiej, a następnie – w roku 1949 – wstąpił do Związku Komunistów Jugosławii. W 1954 roku usunięto go z partii za sympatyzowanie z Milovanem Đilasem, serbskim rewizjonistą komunistycznym, krytykującym dogmatyzm, autorytaryzm i biurokracizm partyjny. Pod koniec lat pięćdziesiątych ponownie zapisał się do Związku Komunistów Jugosławii, tym razem – jak wyznaje w rozmowie z Nenadem Polimacem – nie z powodów ideowych, lecz koniunkturalnych. Otrzymał bowiem – jak każdy młody mężczyzna po ukończeniu studiów – wezwanie do odbycia obowiązkowej służby wojskowej. Dzięki przynależności do partii komunistycznej służył w wojsku o pół roku krócej (Polimac, 2007). W 1972 roku stracił partyjną legitymację po raz drugi w następstwie wspomnianych na wstępie kontrowersji politycznych, jakie wywołał filmem *WR – tajemnice organizmu*.

Trochę wcześniej – w latach sześćdziesiątych, gdy w Jugosławii postępowała odwilż polityczna – Makavejev zbliżył się ideowo do nowej lewicy, która doszła wówczas do głosu w różnych zakątkach Europy. W ojczyźnie reżysera nowolewicowe środowisko skupiło się wokół wydawanego w Zagrzebiu dwumiesięcznika filozoficznego „Praxis”. Myśliciele nowej lewicy reinterpretowali wczesne prace Karola Marksa oraz pisma Zygmunta Freuda, marząc o takiej syntezie komunizmu z demokracją, która by poszerzyła pole wolności indywidualnej. Filmy Makavejeva z okresu jego pracy w Jugosławii utrzymane są w duchu tych poglądów. Wyrażają rozczarowanie co do kierunku, w jakim rozwinął się jugosłowiański

komunizm. Otwarcie lub bardziej aluzyjnie krytykują opresyjną i wyobcowaną rzeczywistość realnego socjalizmu. Jednocześnie tli się w nich tęsknota za ideą rewolucji jako przemiany prawdziwie wolnościowej, która ułatwiałaby spełnianie zróżnicowanych ludzkich potrzeby. W utworach *Człowiek nie jest ptakiem* i *Bezbronnej niewinności* przyjmują one formę potrzeb intymnych (uczuciowych czy seksualnych), w drugim filmie także artystycznych. By uwypuklić ich znaczenie kontestacyjne względem panującej ideologii, reżyser przełamuje konwencje służące propagandzie ideologicznej, takie jak film produkcyjny w *Człowiek nie jest ptakiem* i kronika filmowa w *Bezbronnej niewinności*, za pomocą konwencji melodramatu (w *Bezbronnej niewinności* potraktowanej metaartystycznie).

Makavejev traktuje tęsknotę za rewolucją wolności autoironicznie, świadomy niemożności jej urzeczywistnienia w realiach socjalistycznych. Cyrk polityczny obrazuje w jego dziełach rewolucję zdradzoną przez własne następstwa polityczne. Z kolei cyrk tradycyjny przypomina o zdradzonych rewolucyjnych ideałach. Daje namiastkę pełni życia, które zbliża się do swoich granic, zatrzymując się na granicy śmierci. Jest zatem sztuką ryzyka, tak jak w świecie polityki ryzykiem jest rewolucja. Fascynacja cyrkiem w twórczości Makavejeva stanowi przedłużenie awangardowej fascynacji cyrkiem z czasu, gdy awangarda artykułowała rewolucyjne treści. W tej perspektywie cyrk jest w filmach *Człowiek nie jest ptakiem* i *Bezbronna niewinność* sztuką rewolucyjną, bo symbolizującą idealistycznie rozumiane postulaty komunistyczne, i zarazem kontestacyjną, bo w tej swojej wolnościowej funkcji nieprzystawalną do świata realnego socjalizmu, który wspomniane postulaty zdewaluował.

## Bibliografia:

- Arendt, H. (2005). *The Promise of Politics*. New York: Schocken Books.
- Bouissac, P. (2012). *Circus as Multimodal Discourse. Performance, Meaning, and Ritual*. London–New York: Bloomsbury Academic.
- Ciment, M. (1969). *Razgovor o nevinosti*, „Filmske sveske. Časopis za teoriju filma i filologiju”, vol. 2, br. 8.
- DeCuir Jr., G. (2011). *Jugoslovenski crni talas. Polemički film od 1963. do 1972. u Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji*, prev. G. Baškot. Beograd: Filmski centar Srbije.
- Eagle, H. (1983). *Yugoslav Marxist Humanism and the Films of Dušan Makavejev*, [w:] D.W. Paul (ed.), *Politics, Art and Commitment in the East European Cinema*. London–Basingstoke: The Macmillan Press Ltd.
- Eisenstein, S. (1959). *Montaż atrakcji*, przeł. M. Kumorek, [w:] idem, *Wybór pism*, R. Dreyer (red.). Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

- Engels, F. (1912). *Pochodzenie rodziny, własności prywatnej i państwa (początki cywilizacji). W związku z badaniami Lewisa*, przeł. J. Warska. Kraków: Wydawnictwo „Życie”.
- Gacović, S. (2016). *Od povlašenih Srba do vlašskog jezika. O poreklu i postojbini, o seobama, o srbizaciji i asimilaciji, o maternjem jeziku i popisima Rumuna (Vlaha) istočne Srbije*. Beograd–Negotin: Centar FABULA NOSTRA, Književno-izdavačko društvo LEKSIKA.
- Goulding, D.J. (1994). *Makavejev*, [w:] D.J. Goulding (ed.), *Five Filmmakers. Tarkovsky, Forman, Polanski, Szabó, Makavejev*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ivanović, M. (2019). *Makavejev i anatomija ideološkog orga(ni)zma*. <https://www.portalanalitika.me/clanak/324885--makavejev-i-anatomija-ideoloskog-orga-ni-zma> (dostęp: 14.03.2021).
- Jawłowska, A. (1975). *Drogi kontrkultury*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Kołąkowski, L. (2009). *Główne nurty marksizmu*, t. 1. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Kuzmanović, B.R. (1992). *Stereotipije o Romima i etnička distanca prema Romima*, „Sociologija”, vol. 34, br. 1.
- Lazarević Radak, S. (2016). *Film i politički kontekst: o jugoslovenskom i srpskom filmu*. Pančevo: Mali Nemo.
- Levi, P. (2009). *Raspad Jugoslavije na filmu. Estetika i ideologija u jugoslovenskom i postjugoslovenskom filmu*, prev. Ā. Grbić, S. Glišić. Beograd: Knjižara Krug.
- Makavejev, D. (2001). *Parallel Realities*, „Afterimage. The Journal of Media Arts and Cultural Criticism”, vol. 28, no. 4.
- Marks, K., Engels, F. (1961). *Ideologia niemiecka. Krytyka najnowszej filozofii niemieckiej w osobach jej przedstawicieli – Feuerbacha, B. Bauera i Stirnera, tudzież niemieckiego socjalizmu w osobach różnych jego proroków*, [w:] eidem, *Dzieła*, t. 3, przeł. K. Bleszyński, S. Filmus. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Mortimer, L. (2009). *Terror and Joy. The Films of Dušan Makavejev*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Munitić, R. (2014). *Makavejev za početnike*, „Mediantrop. Regionalni časopis za medije i kulturu” (*Mediantrop specijal – MAK*). <https://www.mediantrop.rankomunitic.org/mediantrop-specijal-mak/157-makavejev-za-pocetnike> (dostęp: 21.11.2020).
- Noguez, D. (1970). *Kino odnalezione*, przeł. D. Knysz-Rudzka, „Kultura Filmowa”, nr 11.
- Polimac, N. (25.08.2007). *Dušan Makavejev – veliki povratak filmskog ‘unutarnjeg neprijatelja’*, „Jutarnji list”. <https://www.jutarnji.hr/arhiva/dusan-makavejev-velik-povratak-filmskog-unutarnjeg-neprijatelja/3955422/> (dostęp: 3.09.2018).
- Radenović, S. (2001). *Ljudska prava i stereotipije o Romima*, „Sociologija”, vol. 43, br. 4.
- Savković, M. (1994). *Kinematografija u Srbiji tokom Drugog svjetskog rata 1941–1945*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Ibis.
- Sikimić, B. (2002). *Etnički stereotipi o Vlasima u Srbiji*, [w:] L.R. Mitrović, D.B. Đorđević, D. Todorović (red.), *Kulturni i etnički identiteti u procesu globalizacije i regionalizacije Balkana*. Niš: Centar za balkanske studije, Jugoslovensko udruženje za naučno istraživanje religije.

Stoddart, H. (2015). *The Circus and Early Cinema: Gravity, Narrative, and Machines*. „Studies in Popular Culture”, vol. 38, no. 1.

Wang, Y. (1993). *Melodrama as Historical Understanding. The Making and Unmaking of Communist History*, [w:] W. Dissanayake (ed.), *Melodrama and Asian Cinema*. Cambridge: Cambridge University Press.

Zečević, B. (2002). *Ogled o pravoj antropologiji filma*, „Yu film danas” (*Svođenje računa. Jugoslovenska filmska misao 1896–1996. Antologija*), br. 1–2.

### Abstract

Dušan Makavejev is a politically engaged director – most of his films have a critical message against the prevailing ideology. In this message, thematic and stylistic references to the circus art often play a key role. Makavejev gives circus the meaning of an ironically ambiguous political allegory. Such a relationship between politics and circus can be seen best in his feature debut *Man Is Not a Bird* (1965) and in his feature-length documentary essay *Innocence Unprotected* (1968).

**Keywords:** Serbian film, Makavejev, circus, politics



# Jasmina Šuler Galos

Univerza v Ljubljani/Uniwersytet Warszawski

## Sojusz artystyczno-cyrkowy w filmie *Tratwa Meduzy*

W pierwszych dziesięcioleciach XX wieku Lublanę odwiedziła „zadziwiająca liczba wędrownych artystów” (Budna-Kodrič i Pešak-Mikec, 1999, s. 27). W latach 1901–1914 mieszkańcy Lublany mieli okazję zobaczyć 21 przedstawień cyrkowych<sup>1</sup>, a w roku 1906 nawet pokaz Buffalo Billa. Wielkim zainteresowaniem cieszyły się nie tylko pokazy cyrkowe, ale też muzea osobliwości, mechaniczne teatry, menażerie... Część tego ducha przenikał również pierwszą wystawę sztuki konstruktywistycznej w Lublanie zorganizowaną w sierpniu 1924 roku przez Avgusta Černigoja<sup>2</sup> oraz występ awangardowej grupy Zenit pół roku później. Przywódcą Zenitu był serbski poeta, aktor i pisarz Ljubomir Micić (1895–1971). W latach 1921–1926 redagował on najbardziej bodaj znane czasopismo awangardowe w Królestwie Serbów, Chorwatów i Słoweńców o tej samej nazwie co grupa. W roku 1925 opublikował w nim manifest, napisany wspólnie z Boško Tokinem i Ivanem Golem, rozpoczynający się od słów: „Huraaaa, barbarzyńcy! Huraaaa, zenityści!” (Micić, 1925, s. 1).

Szukające akcje artystyczne i buńczuczne deklaracje głoszące śmierć starej sztuki, które towarzyszyły występom zenitystów, miały wypracować sposób na

<sup>1</sup> Najczęściej odwiedzał Lublanę cyrk Kludsky. Jego nazwa zachowała się w słoweńskiej pamięci kulturowej za sprawą dwóch wierszy poety Srečko Kosovela *Čirkus Kludsky* oraz *KONS: XY*.

<sup>2</sup> Wystawiono koła, stary motocykl, maszynę do pisania i ubranie amerykańskiego robotnika. Ekspozatom towarzyszyły napisy w rodzaju: „Kapitał to złodziejstwo”, „Potrzebujemy wykształconych rolników i robotników”, „Artysta musi stać się inżynierem, inżynier musi stać się artystą” (Vrečko, 2003, s. 228).

przewycięzenie kryzysu sztuki, którego świadomość nadawała treść większości ruchów awangardowych. Kryzys oznaczał dla wielu z nich punkt przesilenia, „stan interpretacyjnej niepewności, za którą nie stoi już żadna sankcja ostateczna” (Markowski, 2007, s. 23). Zenityści nazywali siebie „jedynymi europejskimi dzikusami” (Đurić, 2012, s. 127) i ostro odcinali się od przedstawicieli innych ruchów awangardowych, którzy powracali do natury, by w niej odnaleźć życiodajne źródło dla nowej sztuki. Słowiański mesjasz objawiał się jako prawdziwy dzikus, nadczłowiek o ponadprzeciętnej energii.

„Technolibidalny zenityzm” (Levi, 2009, s. 10), który dążył do bałkanizacji Europy, miał tchnąć nowe życie w starą, zmęczoną, dekadentką kulturę europejską. Na wyobraźnię odbiorców silnie oddziaływała centralna figura ruchu: postać Zenit-Mana, zwanego również Barbarogeniuszem, dawcy dzikiej i nieposkromionej energii. Zenit-Man przywoływał wyobrażenie o nowym człowieku, mającym silne i umięśnione ciało, które nieustannie przechwytywało i emitowało prądy energetyczne. Barbara Czapik-Lityńska figurę człowieka, zdolnego przywrócić równowagę zniewieściałej i bezsilnej Europie, rozpatruje z perspektywy długiego trwania: „Szczególnie interesujące są postacie artystów-geniuszy, jak serbski Barbarogeniusz czy chorwacki Geniusz, realizujące w nowych formach-maskach stary mit zbawcy. Figura słowiańskiego zbawcy należy do intrygujących postaci mitu, literatury romantycznej oraz awangardowej” (Czapik-Lityńska, 2005, s. 94).

Fascynacja zenitystów sztuką cyrkową stała się tematem filmu *Tratwa Meduzy* (*Splav meduse*, 1980, reż. Karpo Godina). Tak jak dla wielu awangardowych artystów również dla zenitystów cyrk stał się „pojemną metaforą magazynującą wyobrażenia czasoprzestrzeni” (Siedlecka, 2014, s. 445). Podziwiali odwagę cyrkowców, wywołującą u widzów skrajne emocje, zazdrościli im specyficznej władzy nad publicznością oraz energii zamkniętej w silnym i doskonałym ciele. Sojusz z cyrkiem oznaczał również sprzeciw wobec zastanych konwencji, oddzielających prawdziwy artyzm od sztuki jarmarcznej i „zgniłą” kulturę mieszczańską od „wyzwolonej” sztuki.

Opowieść filmowa stara się obudzić „wyparte wspomnienia o anarchizujących i ludycznych aspektach pierwszej nowoczesności” (Majewski, 2009, s. 12), by móc opowiedzieć historię o sobie; o kondycji sztuki modernistycznej w przełomowym dla socjalistycznej Jugosławii okresie, kiedy kończyły się lata „ołowiane” i wróciły postulaty polityczne z końca lat 60. XX wieku. Omawiany utwór znajduje się w takim punkcie na osi diachronicznej, z którego stają się widoczne kontury formacji modernistycznej i powstaje potrzeba definicji uwzględniającej nowy punkt widzenia:



(...) podważenie i rozbicie dominującej narracji o nowoczesności dokonało się dzięki próbom „przepisania nowoczesności” (*réécrire la modernité*), przemyślenia jej na nowo, tak by opisujące nasze temporalne usytuowanie *post-* przekształciło się w *re-* (modyfikujące powtórzenie) (Majewski, 2009, s. 53)<sup>3</sup>.

W przypadku filmu *Tratwa Meduzy* powtórzenie to odbywa się na dwóch płaszczyznach, których opisanie umożliwia pojęcie dominanty<sup>4</sup>, zdefiniowane przez Briana McHale’a. Narzędzie to pozwala zaobserwować w tkance filmowej dwie zasadniczo różne postawy autorskie.

W pracy *Pöstmödernist Fictiön* Brian McHale (2001) stawia pytanie o ontologiczny status fikcji i jej związek z realnym światem. Według niego dzieło sztuki zawsze znajduje się w pewnym punkcie w czasie i przestrzeni, ale równocześnie pozostaje częścią długoterminowych mechanizmów, które mogą istnieć w sposób utajony, ujawniając się z większą lub mniejszą siłą w konkretnym momencie historycznym. W sposób naprzemienny następują po sobie dwa sposoby myślenia i postrzegania porządkujące nasze myślenie o świecie. Pierwszy z nich ma dominantę epistemologiczną, drugi ontologiczną.

Prawdą jest, że za pomocą dominanty McHale przeprowadza rozróżnienie między powieścią modernistyczną a postmodernistyczną, ale umocowanie procesu na poziomie ahistorycznym pozwala zastosować to narzędzie analityczne również poza podziałem na modernizm i postmodernizm. Proces wymiany epok w sztuce nie polega na tym, że niektóre elementy znikają, a inne się pojawiają, powiada amerykański literaturoznawca, istotna jest zmiana hierarchii i stosunków między składowymi struktury. Również u McHale’a chodzi więc o pewną postawę, która określa horyzont rozumienia.

Dominanta epistemologiczna jest według amerykańskiego literaturoznawcy charakterystyczna dla powieści modernistycznej, ponieważ podmiot modernistyczny chce zrozumieć i interpretować świat, w którym żyje, chociaż proces poznawania silnie utrudnia mu poczucie nieautentyczności istnienia i niewyraźności świata. Wszystkie strategie modernistyczne – niepełność tekstualna, zmiana perspektywy, utrudniona forma, modernistyczna autoreferencyjność – mają za zadanie przezwyciężyć wspomniane ograniczenia podmiotu. Dominanta powieści postmodernistycznej jest, przeciwnie, ontologiczna, twierdzi McHale.

<sup>3</sup> W Słowenii właśnie w tym okresie powstawała grupa retroawangardowa Neue Slowenische Kunst, której teoretycy zdawali sobie sprawę z doniosłości tego pytania. Zob. (Šuler Galos, 2013, s. 149).

<sup>4</sup> Dla Romana Jakobsona, od którego McHale przejął termin, dominanta jest tym elementem struktury, który porządkuje i dostosowuje do siebie pozostałe składniki, zapewniając całości trwałość. McHale jednak nieco zmodyfikował tę zasadę. Dopuszczał istnienie obu dominant w tym samym tekście i starał się unikać akcentów, które u Jakobsona wskazują na hierarchię, system i porządek.

W pierwszym momencie łączenie postmodernizmu z ontologią może zadziwić, ponieważ jesteśmy przyzwyczajeni łączyć postmodernizm właśnie z kierunkiem, w którego centrum znajdują się ontologiczna niepewność i niezakorzenie. Dla McHale'a termin „ontologiczny” oznacza jednak nie zakorzenie w tym świecie, ale przebywanie w świecie możliwym lub, częściej, na granicy światów. Uwaga jest skierowana na stosunek między światem a fikcją, a nie na poznawanie świata realnego i reguł, które nim kierują.

W filmie Karpo Godiny mamy do czynienia z dwiema dominantami odnoszącymi się do dwóch planów czasowych. Ontologiczna odnosi się do lat 20. XX wieku, w których rozgrywa się akcja filmu, a epistemologiczna do lat 80. XX wieku, w których powstaje ideowy<sup>5</sup> komentarz do tej rzeczywistości. Film powstał w roku 1980<sup>6</sup> w słoweńsko-serbskiej koprodukcji. Reżyseria, zdjęcia i montaż są dziełem Karpo Godiny, a autorem scenariusza jest Branko Vučićević. *Tratwa Meduzy* to pierwszy film długometrażowy<sup>7</sup> Godiny i stanowi część trylogii, do której należą jeszcze obrazy *Rdeći boogie ali kaj ti je deklica* (1982) oraz *Umetni raj* (1990).

Wydarzenia odbywają się na dwóch planach. Na pierwszym widz jest skonfrontowany nie tyle z opowieścią filmową, ile z serią oddzielnych obrazów, za pomocą których powstaje kolaż, ilustrujący życie pewnej grupy artystyczno-cyrkowej w latach 20. XX wieku, o czym widza informuje napis 192\_ wyświetlony na początku filmu. Reżyser stara się odtworzyć atmosferę tego okresu, unaocznic silne zaangażowanie emocjonalne, które miało towarzyszyć akcjom zenitystów. Z drugiej strony awangardowe hasła i slogany stanowią tło, na którym stają się widoczne zacięte dyskusje polityczne toczone w socjalistycznej Jugosławii 60 lat później<sup>8</sup>. Fikcyjny obraz pewnego wycinka świata zenitystów jest opisany za pomocą środków, których zadaniem jest kwestionowanie granicy między światem fikcyjnym a rzeczywistością<sup>9</sup>, i ma dominantę ontologiczną. O ostatecznej wymowie

<sup>5</sup> Idea w artykule oznacza zarówno myśl autora, która istnieje poza utworem, jak i komunikat, który powstaje w wyniku interakcji między autorem a czytelnikiem.

<sup>6</sup> Przed nakręceniem swojego pierwszego filmu długometrażowego Karpo Godina, jako dyrektor fotografii, współpracował z czołowymi przedstawicielami Nowego Filmu Jugosłowiańskiego. Ze scenarzystą Branko Vučićevićem (1934–2016), jednym z najbardziej cenionych scenarzystów epoki, spotkał się już podczas pracy nad kultowym filmem *Rani radovi* (1969, reż. Želimir Žilnik), przy którego powstaniu Godina pełnił funkcję dyrektora fotografii, operatora i montażysty.

<sup>7</sup> Przed tym nakręcił filmy krótkometrażowe *Gratinirani možgani Pupilije Ferkeverk* (1970) oraz *Zdravi ljudje za razvedrilo* (1972).

<sup>8</sup> Większość filmów tego okresu nie zawierała przesłania antykomunistycznego. Najbardziej zaangażowane z nich, w tym omawiany, na nowo podejmowało pytanie towarzyszące wielu ruchom awangardowym: jaka powinna być rola sztuki w procesie permanentnej rewolucji?

<sup>9</sup> Chodzi zwłaszcza o środki poetyckie, które uwagę odbiorcy kierują na samo dzieło sztuki, oraz częste używanie elementów burzących iluzję fikcyjną, takich jak cytaty, imitacje i pastiszowe odwołania. Zob. (Virk, 2000, s. 53–70).

filmu zdaje się jednak decydować dominanta epistemologiczna, która związana jest z silnie odczuwalną obecnością krytycznej świadomości twórców, zwłaszcza Vučićevicia, w świecie fikcji filmowej.

Odbiorca idealny rozpoznaje w filmie cytaty z poezji Micicia, łączy ekstrawaganckie zachowanie bohaterów filmowych z występami zenitystów i właściwie interpretuje pojawienie się w filmie nazwisk Filippa Tomassa Marinettiego czy Władimira Majakowskiego, ale dla odbioru całości takie przygotowanie nie jest konieczne. Energię Barbarogeniusza próbują w filmie wskrzesić: poeta i malarz Aleksa Ristić, poeta Borivoj Lazarević oraz poeta i ideolog Mišić. Ostatnie nazwisko nawiązuje do postaci redaktora czasopisma „Zenit” Ljubomira Micicia i równocześnie w sposób ironiczny odwołuje się do postaci Zenit-Mana; mišić w języku serbskim oznacza mięsień.

Artystów spotykamy pewnego pochmurnego dnia, kiedy zmierzają autobusem do tonącej w błocie wsi Petrovo, gdzie biedne i monotonne życie wiodą nauczycielki Ljiljana i Kristina. Kolejne krótkie i wyraźnie obramowane kadry zestawiają sceny ze spokojnego życia konserwatywnej serbskiej prowincji z nadpobudliwym sposobem bycia artystów, pijących „elektryczne mleko” i głoszących nadejście nowego czasu. Świadomość istnienia na peryferiach wielkiego świata i próby kompulsywnego wyrwania się z zablokowanych prowincjonalnych wiosek stanowią jeden z kluczowych, ale dla tego artykułu mniej istotnych tematów filmu. Zadaniem szybko po sobie następujących kadrów jest wskazanie na nieskuteczność tych kompulsywnych ruchów, które zostają natychmiast zneutralizowane przez sceny z życia wsi. Kontrast jest tak duży, że wdrożenie projektu „nowej sztuki” nie jest nawet śmieszne, absolutna niemożność zrozumienia drugiego świata znosi ironię.

Układ ten ulega zmianie, kiedy do wsi przyjeżdża kolejny samochód, a w nim „trąba historii”, siłacz Alojz Žnidaršič. Przez chwilę wydaje się, że Žnidaršič zdoła zagrać rolę Zenit-Mana w teatrze życia wyreżyserowanym przez zenitystów. Okoliczni rolnicy są tak zuroczeni jego mało wyrafinowanym pokazem siły (trzymając za łańcuchy utrzymuje w miejscu dwa samochody napędzane w przeciwnie strony), że nie zauważają nawet weselnego korowodu zmierzającego ku cerkwi. Mišić, który wyczuł obecność więzi łączącej artystę cyrkowego z jego publicznością, proponuje Žnidaršičowi założenie spółdzielni cyrkowo-artystycznej, do której oprócz poetów miały należeć również wspomniane nauczycielki przeistoczone w artystki rewiiowe oraz narzeczona i asystentka Alojza. Trupa artystyczno-cyrkowa mocuje na samochodzie plakat z napisem: „Energia Div Žnidaršič” i udaje się przez rzekę na podbój świata.

Podczas pierwszego występu spółdzielni artystyczno-cyrkowej Miśić wdrapuje się na balkon, by z podwyższenia poinformować publiczność, że „wygrają najsilniejsi”, Kristina deklamuje dadaistyczną poezję, a „trzy gracje” tańczą zmysłowy taniec. Główną atrakcją stanowi jednak pokaz Alojza Žnidaršicia, „najsilniejszego człowieka na Bałkanach i w całej Europie Środkowej”. Widzowie są zauroczeni. W przeciwieństwie do artystek, nieco śmiesznych w swoich staraniach, by wyglądały jak prawdziwe tancerki z berlińskich wodewilów, Alojz niczego nie przedstawia. Nie stara się też nikogo do niczego przekonać, jak to czynią poeci. Wobec jego bycia sobą, bycia artystą cirkowym Alojzem Žnidaršiciem, manifesty awangardowe tracą siłę oddziaływania. Artyści potrzebują Alojzego, ponieważ to jemu udaje się narzucić widzom wizję własnego świata. Tym samym wywiera on bezpośredni wpływ na kształt rzeczywistości, a zmiana kontekstu społecznego wprowadzona indywidualnym aktem twórczym stanowiła jeden z podstawowych postulatów sztuki awangardowej.

Przekraczanie ograniczeń, samodyscyplina prowadząca do doskonałości technicznej, zdolność do połączenia się w jedno z wykonywaną czynnością to strategie zaspokajające głód bezpośredniego kontaktu z rzeczywistością tak charakterystyczny dla całego nurtu modernistycznego. Alojz funkcjonuje wśród artystów jako typ symboliczny; podczas pokazu nie wskazuje na żadną rzeczywistość istniejącą poza sceną, nie potrzebuje fantazmatu, który by nadał jego występowi cechy prawdziwości. „Innymi słowy, poprzez performujące ciało typu symbolicznego, rzeczywistość, którą ono projektuje, tymczasowo staje się niejako «prawdziwie prawdziwą» – ponieważ typ symboliczny jest tak bardzo spójny wewnątrz, tak bardzo prawdziwy dla siebie” (Handelman, 1991, s. 206). Alojz przykuwa uwagę publiczności, narzucając jej własny kontekst: „Te właściwości typu symbolicznego nie tylko sprawiają, że staje się on stosunkowo niezależny od kontekstu, ale w rzeczywistości wznoszą go ponad kontekst. Tak się dzieje, ponieważ typ symboliczny holistycznie zawiera i podporządkowuje totalność swojej własnej rzeczywistości” (Handelman, 1991, s. 208).

Typ symboliczny cechuje zdolność do tworzenia odrębnych światów, zamknięcia się we własnym czasie i własnej przestrzeni, dlatego z zewnątrz wydaje się istnieć poza czasem. Tak silna autoreferencyjność równocześnie oznacza, że artysta pozostaje poza normami społecznymi i kulturowymi, to on narzuca zasady, a publiczność może je tylko zaakceptować lub nie. Właśnie takiej mocy oddziaływania pragną dla swojej poezji artyści awangardowi w omawianym filmie. Alojz nie proponuje publiczności nic poza obrazem swojego silnego atletycznego ciała, a publiczność niczego innego się nie domaga. Występ trzech kobiet, poprzedzający pokaz atlety, przeciwnie, odtwarza pewne wyobrażenie,

kieruje uwagę widza ku pewnemu idealnemu wzorcowi. Ich tańczące ciała zdają się mówić: „Jesteśmy jak artystki z Berlina czy Moskwy”<sup>10</sup>, kierują uwagę na coś, co istnieje poza nimi, dlatego w przeciwieństwie do autoreferencyjnego pokaz Ałojzego wywołują u widza ironiczny dystans. O ile możemy uznać, że ciała tancerek stanowią swego rodzaju reprezentację wielkiego świata, „berlińskiej rozpusty”, o której Ljiljana opowiada przyjaciółce, a występ artystów awangardowych stanowi reprezentację awangardowego splotu sztuki z polityką, o tyle Ałojz nie reprezentuje niczego, istnieje poza metaforą.

Drugie przedstawienie trupy artystyczno-cyrkowej stanowi swojego rodzaju zrealizowaną metaforę<sup>11</sup>, która ma wskazać na śmierć starej sztuki. Na pierwszy rzut oka mamy do czynienia z postmodernistyczną grą pustych znaków, nagromadzeniem łatwych do zinterpretowania cytatów, które razem nie tworzą żadnej spójnej całości. Pokaz rozpoczyna scena rodem z amerykańskiego westernu. Na środku rynku pojawiają się Borivoj i Aleksa w długich sięgających kostek płaszczach. Borivoj trzyma pistolet z ostrą amunicją, a Aleksa – książkę. Następuje instrukcja postępowania z kanonicznymi dziełami sztuki literackiej na wypadek wybuchu wojny: książkę należy schować pod marynarkę na wysokości serca, a następnie uzbrojonym w dzieło sztuki odważnie stanąć na linii strzału. Po wstępie teoretycznym Miśić rzeczywiście wyjmuje pistolet i strzela w pierś Aleksy. Aleksa wychodzi ze zdarzenia bez uszczerbku, ale kanoniczne dzieło literackie, *Górski wieniec* Petra Petrovicia Njegoša, zostało zastrzelone. Kula utkwiała w środku czoła portretu autora znajdującego się na stronie tytułowej książki. Tak jak wszystkie zrealizowane metafory ta też jest łatwa do rozszyfrowania: nadchodzi wojna, w której polegnie stara sztuka, pełna uprzedzeń i podziałów, pozbawiona młodzieńczej energii, używająca spróchniałych środków poetyckich.

Rozstrzygający dla wymowy filmu jest trzeci występ trupy, który w pewnym sensie stanowi przeciwieństwo popisu atlety we wsi Petrovo. Wydarzenie rozgrywa się na podwórku nowoczesnej fabryki. W głębi kadru za grupką robotników,

<sup>10</sup> Wątek przeciwstawiania Berlina czy Paryża Moskwie pojawia się w filmie wielokrotnie. Reżyser wskazuje tym na dwa źródła sztuki awangardowej i dwie przyczyny jej porażki. Na Zachodzie projekt awangardowy utracił swoją siłę w momencie, kiedy okazało się, że znienawidzony przez artystów awangardowych mieszczech nauczył się zastępować wyjątkowość i oryginalność dzieła sztuki ceną rynkową. Na Wschodzie sztuka rewolucyjna, aktywnie uczestnicząca w stwarzaniu nowego świata, bardzo szybko stała się ofiarą jego władców.

<sup>11</sup> Dla metafory jest charakterystyczna gra między obecnością i nieobecnością. W tekście istnieje tylko znaczenie figuratywne, jakbyśmy chcieli powiedzieć: „Nie chodzi o...”. Podczas metaforyzacji autor obiekty czy wydarzenia istniejące w realnym świecie przenosi w świat językowy, gdzie są one obecne tylko jako ślad poprzez jedną ze swoich konotacji (minimalne wspólne znaczenie). Realizacja metafory odbywa się w przeciwnym kierunku: ze świata znakowego w stronę rzeczywistości. Zrealizowana metafora nie sprawia kłopotów interpretacyjnych, ale wywołuje dezorientację u odbiorcy, ponieważ kwestionuje granice między światem fikcji a rzeczywistością. Dlatego McHale utrzymuje, że jest ona charakterystyczna dla prozy postmodernistycznej (McHale, 2001, s. 134).

którzy w milczeniu przyglądają się dziwacznemu zachowaniu wędrownych artystów, przykuwa uwagę ogromna kukła grubego kapitalisty wzorowana na sowieckich antykapitalistycznych karykaturach, a na podwyższeniu po jej lewej stronie Miśić przemawia w imieniu klasy robotniczej, otwarcie nawołując do buntu. „Patrzcie, jak tyje pan Kapitalista, żywi się waszym potem, waszą krwią, mięśniami, kośćmi i płucami!” – woła, podczas gdy członkowie zespołu pompują kukłę. Swojej karykaturze z zainteresowaniem i ironicznym uśmieszkiem na wargach przygląda się właściciel fabryki. W końcu pyta, kto jest autorem tego pomysłowego antykapitalistycznego performansu. W jego fabryce zwolniło się bowiem miejsce kierownika działu reklamowego, a człowiek o takiej wyobraźni zapewne będzie w stanie nim pokierować. Borivoj, który przedstawienie opracował, bez wahania przyjmuje propozycję pracy, po czym dyrektor stwierdza sentencjonalnie: „Drogi są tylko dwie: pierwsza prowadzi do przemysłu, druga do rewolucji”.

Alojz nie uczestniczy w przedstawieniu, więcej, domaga się, by zmasowano jego nazwisko z plakatów reklamujących antykapitalistyczną agitkę. Podział, który dokonał się na podwórku fabryki na oczach kilku niezainteresowanych przedstawieniem robotników, oznacza koniec krótkotrwałych marzeń o awangardowo-cyrkowej rodzinie, której twórczość miała zmienić świat. Scena jest interpretacyjnie zamknięta: sztuka awangardowa osiąga pełną autonomię i w tym momencie wstępuje do służby jednego z dwóch panów: służy totalitarnemu reżymowi lub kapitałowi. Borivoj staje się ofiarą mechanizmu, który połknął awangardę na Zachodzie. Antykapitalistyczne przesłanie filmu podkreśla również tytuł, nawiązujący do słynnego dzieła Théodore’a Géricaulta. Obraz *Tratwa Meduzy* już w chwili wystawienia na Salonie Paryskim w roku 1819 zawierał antyroyalistyczny przekaz, ponieważ kapitan, który odegrał w zdarzeniu, stanowiącym inspirację dla dzieła, wyjątkowo negatywną rolę, był rojalistą.

Skażone jest również drugie źródło sztuki awangardowej, której przedstawicielem jest Miśić, głosiciel oderwanych od realnego życia abstrakcji ideologicznych przychodzących ze Wschodu. Ambicja, by doprowadzić do zasadniczych zmian społecznych, która napędza jego działanie, stawia artystę ponad rzeszę zwykłych śmiertelników, tym samym wyklucza go z życia społecznego, dehumanizuje drugiego człowieka i utrudnia dialog. Również ta przestroga jest zawarta w tytule filmu. *Tratwa* z ocalałymi z wypadku fregaty *Méduse* pojawia się na jego początku. Kamera najdłużej zatrzymuje się w prawym górnym rogu obrazu, na mężczyźnie wypatrującym na horyzoncie ledwo widocznego statku, by następnie powoli prześlizgnąć się w dół, odsłaniając postacie umarłych i umierających. Wizja świetlanej przyszłości głoszonej w filmie przez artystów powoli przeradza się w obraz upadku, a w walce o życie nadal wygrywają najsilniejsi.



Formacja, która próbowała znieść przepaść między rzeczywistością a ideałem, doprowadziła do tego, by ideał oderwał się od świata i w nowomowie socjalistycznych polityków zaczął funkcjonować jako samodzielny byt. W takiej sytuacji porozumienie z artystą cyrkowym – w sposób istotowy związanym z prawdziwym światem – staje się niemożliwe. Alojz z Zenit-Mana zmienia się w prowincjonalnego sztukmistrza. Trupa już w składzie okrojonym kontynuuje drogę do Triestu, ale tym razem zatrzymują ich zasy śnieżne w słoweńskich Alpach, do miasta nigdy nie docierają. Na końcu drogi prowadzącej donikąd niespodziewanie zjawiają się członkowie tajnej policji szukający agentów Kominterny. Div Žnidaršič próbuje im wytłumaczyć, że to nie ich szukają, ale jego ożywiona gestykulacja wydaje się policjantom podejrzana. W momencie, kiedy Alojz Žnidaršič wypowiada zdanie: „Taki już jestem, lubię gestykulować”, policjant zabija Aleksę.

Stosunkowo łatwo wskazać i zinterpretować elementy filmu o dominancie ontologicznej. Alegoryczny w gruncie rzeczy obraz ukazuje wzlot i upadek nie tylko kierunku w sztuce, ale również pewnej postawy wobec świata. „Polityczność na pokaz” czy „polityczność filmowa”, która cechuje trzech głównych męskich bohaterów filmu o pseudonimach X1 (Aleksa Ristić), X2 (Mišić) oraz X3 (Borivoj Lazarević) zostaje zderzona z ideologiczną „niewinnością” artysty cyrkowego Alojza Žnidaršiča-Diva. Sztuka, która chce wywierać rzeczywisty wpływ na rzeczywistość, powinna rozszerzyć swoje granice i połączyć się z „prawdziwym” życiem, alegorycznie wyobrażonym w postaci atlety. Rozbite lustro i wzmianka o nadejściu komety w jednej z początkowych scen – tak jak tytuł filmu – sugerują, że plan ten nie mógł się powieść.

Film miejscami przypomina wystawę sztuki awangardowej lub kolaż złożony z cytatów. Takie przedmioty, jak zegar ze wskazówkami w formie sierpa i młota, portret Lenina czy numer gazety „Zenit” na stole funkcjonują jako obiekty z wystawy, pozbawione narracyjnego ładunku i przedstawiające wyłącznie siebie. Reżyserowi nie zależało na realistycznym opisie życia artystów awangardowych w głuchej serbskiej prowincji ani na modernistycznym poszukiwaniu prawdy ukrytej za znakami. Godina buduje całkiem odrębny świat<sup>12</sup>, wykorzystując przy tym estetykę pastiszu. Pastisz, tak jak parodia, odnosi się do cudzego dzieła sztuki lub obrazu świata, a nie do świata samego. W przypadku analizowanego filmu jest to wyobrażenie o życiu awangardowych artystów – wagabundów. W odróż-

<sup>12</sup> Ciekawe, że niektóre elementy doktryny jugosłowiańskiej w tym świecie są przyjmowane jako „naturalne”. Na zasadzie milczącej zgody w filmie zostaje zaakceptowana np. doktryna bractwa i jedności, na co wskazuje wymienne stosowanie w filmie dwóch języków, słoweńskiego i serbskiego. Samo podjęcie tematu pierwszej awangardy wydawało się w „ołowianych” latach ożywcze, ponieważ powoływało do życia skrawek historii zepchniętej w niepamięć, ale dla wymowy filmu jest kluczowy również fakt, że stworzyło go pierwsze „jugosłowiańskie” pokolenie.

nieniu od parodii pastisz nie zmienia oryginału, ale przejmuje jego interpretację, dlatego znaczenie powstaje „na przecięciu znaczeń oryginału i sposobu jego opracowania” (Juvan, 1997, s. 36).

Kluczowa jest więc świadomość nieautentyczności, manipulacji czy gry z odbiorcą. Tournée artystyczne, mające być manifestem nowego początku i zespalającego artystę i jego sztuka w jedno, przeistacza się w farsę, której tragiczność (śmierć Aleksy) jest anihilowana przez użycie metafikcyjnych znaków i techniki pastiszowej. Rzeczywistość filmowa jest naoczna i niedwuznaczna, ale w sposób oczywisty sfalsyfikowana, co znosi zarówno tragiczność, jak i zaangażowanie ideologiczne oraz uniemożliwia wszelką próbę głębszej psychologizacji. Pastisz stanowi jeden z najczęściej używanych kategorii estetycznych w dziełach o dominancie ontologicznej, ponieważ ma charakter wybitnie intertekstualny.

W omawianym filmie ten efekt jest osiągnięty zwłaszcza za pomocą statycznego kadru. Kamera zatrzymuje w czasie kolejne „fotografie”, których efekt jest nie tyle refleksyjny, ile zmysłowy. Wyraźne ramy podkreślane przez użycie tradycyjnych znaków przestankowych, takich jak kwiat irysu, kurtyna czy zaciemnienie wskazują na obecność autora w świecie fikcyjnym i łamią umowę fikcyjną (Eco, 2007, s. 148), kwestionując tym samym treść płomiennych wypowiedzi głoszonych z wielkim zaangażowaniem przez bohaterów. Nie ma w nich heroizowania rzeczywistości ani woli zmiany, o których pisał Michel Foucault: „Nowoczesność różni się od mody, próbującej nadążyć za biegiem czasu, jest postawą, która pozwala uchwycić to, co «heroiczne» w chwili obecnej. Nowoczesność nie jest zjawiskiem uwrażliwienia na ulotne «teraz», lecz wolą «heroizowania» terażniejszości” (Foucault, 2000, s. 283).

Materiał filmowy umożliwia jednak również interpretacje o wyraźnie epistemologicznym charakterze. Istnieje bowiem w nim warstwa znaczeniowa, w której zamknięte i łatwe do rozszyfrowania wycinki pewnego wyobrazonego świata zastępuje wieloznaczność charakterystyczna dla utworów o dominancie epistemologicznej. W rezultacie widz nie otrzymuje jednoznacznej odpowiedzi na kluczowe dla filmu pytanie o rolę sztuki awangardowej w społeczeństwie jugosłowiańskim pod koniec XX wieku. Czy sztuka neoawangardowa starała się uczynić artystę „dynamem społeczeństwa”, czyli dokończyć dzieła, które rozpoczęli artyści awangardowi, czy – przeciwnie – charakteryzuje ją kompulsywnie „powtarzanie minionej nowoczesności bez aktualizującej jej sensy historycznej modyfikacji?” (Majewski, 2009, s. 54).

Na rzecz pierwszej opcji przemawia fakt, że warstwa znaczeniowa *Tratwy Meduzy* pozostaje pod przemożnym wpływem intelektualnym nieco starszego



Nowego Filmu Jugosłowiańskiego z lat 60. i 70. XX wieku. Pod nazwą Nowy Film Jugosłowiański (w użyciu jest również termin „Czarna Fala”<sup>13</sup>) kryją się silnie zróżnicowane koncepcje ideowe i zindywidualizowane języki artystyczne. Niektórzy autorzy<sup>14</sup> szukają wspólnego mianownika w zamiłowaniu reżyserów Czarnej Fali do eksperymentów formalnych oraz marksistowskiej filozofii spod znaku wczesnego Karola Marksa, Herberta Marcuse’a, Louisa Althussera<sup>15</sup>, ale również pism Włodzimierza Lenina. Zwłaszcza dla Dušana Makavejeva, którego filmy wywarły duży wpływ na twórczość Godiny, istotna jest również interpretacyjna otwartość utworu.

Godina przeniósł na język filmowy zagadnienia, które były wówczas żywo dyskutowane w środowisku jugosłowiańskich lewicujących krytyków dogmatyzmu i rządów jedynej partii. Największy wpływ na kształt debaty publicznej wywierali wówczas filozofowie związani z czasopiśmem „Praxis” (1964–1974). Przekonanie o tym, że należy w sposób zdecydowany sprzeciwić się wszelkim formom totalitaryzmu: zarówno dyktatowi jedynej partii, jak i przemocy kapitału, ale też normom narzucanym jednostce przez moralność drobnomieszczańską, należało do wiodących postulatów tego ugrupowania. W filmie teza ta pojawia się wielokrotnie, w najbardziej jednoznaczny sposób w scenie na fabrycznym podwórku, która oznacza początek końca cyrkowo-artystycznego projektu. Do idealnej wspólnoty równych i wolnych jednostek prowadzi droga postępu, z tym jednak zastrzeżeniem, że również same ideały społeczne nie powinny stać się absolutem i nie mogą być zdefiniowane *a priori*. Zmienność jest istotową cechą rewolucji (Leninowski postulat permanentnej rewolucji tłumaczy obecność znaków związanych z Leninem w filmie), dlatego społeczeństwo pozostaje wolne dopóty, dopóki czerpie swoje siły z nieustannego odnawiania się, zdolności do kwestionowania starego i wypatrywania nowego<sup>16</sup>.

W dziedzinie teorii sztuki powyższe tezy prowadziły do przekonania, że tylko wolna i niezależna jednostka (pozbawiona jednak egoizmu i działająca w imię wspólnego dobra) może tworzyć autonomiczną sztukę. Należy oczywiście pamiętać, że depolityzacja sztuki socjalistycznej miała korzenie polityczne, a artyści często wykorzystywali modernistyczne dążenie do autonomicznej sztuki, by uciec w bezpieczny, apolityczny świat fikcji. Twórcy związani z lewicową fi-

<sup>13</sup> O konotacjach związanych z określeniami Nowy Film Jugosłowiański i Czarna Fala zob. (Kirn, 2011, s. 18–21).

<sup>14</sup> Zob. (Levi, 2009, s. 16–19).

<sup>15</sup> O krytyce kina klasycznego po roku 1968 na Zachodzie zob. (Hansen, 2009, s. 238–239).

<sup>16</sup> Często stosowany w stosunku do tego prądu intelektualnego oraz filmów Czarnej Fali przymiotnik „antyreżimowy” może wprowadzać w błąd, ponieważ w kontekście polskim może sugerować absolutne zerwanie z ideologią komunistyczną.

lozofią spod znaku „Praxis” traktowali jednak socjalistyczny modernizm nieco przewrotnie. Według ich interpretacji jedynie sztuka była w stanie we właściwy sposób przekazać nieskończoność walki rewolucyjnej. Karpo Godina miał wystarczająco dużo odwagi, by w swoim filmie postawić pytanie o istotę sztuki rewolucyjnej obserwowanej przez perspektywę dwóch awangard. Szukał własnej odpowiedzi na pytanie, „[j]ak pozostać politycznie zaangażowanym, ale jednocześnie w bezpiecznej odległości od wzorców proponowanych przez Partię” (Kirn, 2011, s. 24).

*Tratwa Meduzy* zajmuje więc skrajnie krytyczną pozycję wewnątrz szeroko rozumianego „socjalistycznego modernizmu”, który stanowił część polityki kulturalnej jugosłowiańskiego państwa. Dominującym wątkiem filmu jest upadek mitu nowoczesności, o którym pisze Tomasz Majewski<sup>17</sup>. Sojusz między atletą, który jako typ symboliczny zachowuje związek z rzeczywistością, a artystami, żyjącymi w sferze idei, nie jest trwały. Antyintelektualizm, odwaga, niezależność od norm społecznych, specyficzny rodzaj niewinności związany z byciem sobą nie stają się udziałem artystów. Translacja tych cech na artystę, którego ambicją było tchnąć nowego ducha w starą Europę, wskrzesić nowego wolnego człowieka w miejsce mieszczaucha i kancelisty, poniosła klęskę. Obraz Godiny, rysując za pomocą postmodernistycznych środków artystycznych obraz jugosłowiańskiego społeczeństwa z początku XX wieku, w rzeczywistości rozwiązuje problemy artysty jugosłowiańskiego<sup>18</sup> 60 lat po wydarzeniach przedstawionych w filmie. Artysta jest w tej wizji zmuszony do funkcjonowania w czasie ostatecznego odebrania ideologii od rzeczywistości, w świecie zatrutego języka, chociaż tak jak wielu reżyserów z tej epoki zachowuje przekonanie o „czystości źródła”.

Kontakt z rzeczywistością, który w filmie utrzymuje Alojz Žnidaršič-Div jako typ symboliczny, został zerwany. Świadczy o tym końcowa scena filmu, w której Godina użył cytatu z powojennej kroniki filmowej (*Obzornik*). Dokument numer siedem z roku 1946 pokazywał życie w zakładzie dla niewidomej młodzieży. Zastosowanie dokumentu w filmie fabularnym jest oczywiście znaczące, ma uświadomić widzowi nieostrość granic oddzielających fikcję od rzeczywistości. Do powojennej kroniki filmowej została wmontowana scena fabularna odnosząca się do rzeczywistości przedwojennej i ukazująca ostatnie dni Kristiny.

Po rozpadzie trupy artystyczno-cyrkowej Kristina zatrudniła się jako nauczycielka w zakładzie dla niewidomej młodzieży, filmowanym przez ekipę socjali-

<sup>17</sup> „Upadek mitu nowoczesności, ulotnienie się jego pociągającej aury, objęło tak fetysz zachodniego przemysłowienia – idee wydajności, jak i lewicujący awangardyzm, z jego projektem całościowej przebudowy świata” (Majewski 2009, s. 11).

<sup>18</sup> Reżyser był urodzony w Skopje, jego ojciec był Macedończykiem, a matka Słowenką.

stycznych filmowców w listopadzie roku 1946. W dniu, kiedy do zakładu przyjechała ekipa, by nakręcić film o niewidomych dzieciach uczących się stenografii (na co dzień plotły koszyki), Kristina umarła, a dyrekcja pospiesznie schowała jej ciało do piwnicy. Trup w piwnicy jest kolejną zrealizowaną metaforą, która umożliwia jednoznaczny interpretacji pozornie symbolicznej sceny. Podstawowy przekaz, który brzmi: „Państwo socjalistyczne z wielką troską pochyla się nad swoimi najsłabszymi obywatelami”, jest wiarygodny tylko pod warunkiem, że wszystkie trupy zostały uprzednio ukryte w piwnicy. Samo pojawienie się cytatu filmowego z roku 1946 w warstwie filmowej *Tratwy Meduzy* działa jako wyzwalacz prawdy, cytat wskazuje właśnie na to, co chciał ukryć, na: „produkcję zaślepienia ideologicznego” (Vrdlovec, 2013, s. 469).

### Bibliografia:

- Budna-Kodrič, N., Pešak-Mikec, B. (1999). *Cirkus v Ljubljani*, „Kronika”, nr 47/3.
- Czapik-Lityńska, B. (2005). *Chorwacka i serbska awangarda literacka w perspektywie badań porównawczych*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Đurić, M.D. (2012). *Poetika hibridnih multižanrovskih pesničkih tekstova Ljubomira Micića i Branka Ve Poljanskog* (dostęp: 26.03.2021).
- Eco, U. (2007). *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, przeł. J. Jarniewicz. Kraków: Znak.
- Foucault, M. (2000). *Czym jest Oświecenie?* <https://krytyczne.files.wordpress.com/2016/10/foucault-czym-jest-oc59bwiecenie.pdf> (dostęp: 16.01.2021).
- Handelman, D. (1991). *Symbolic Types, the Body, and Circus*. [https://www.researchgate.net/publication/262485687\\_Symbolic\\_Types\\_the\\_Body\\_and\\_Circus](https://www.researchgate.net/publication/262485687_Symbolic_Types_the_Body_and_Circus) (dostęp: 17.01.2021).
- Hansen, M. (2009). *Masowe wytwarzanie doświadczenia zmysłowego. Klasyczne kino hollywoodzkie jako modernizm wernakularny*, [w:] T. Majewski (red.), *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*. file:///C:/Users/DELL/AppData/Local/Temp/Rekonfiguracje\_modernizmu\_Nowoczesnosc\_i.pdf (dostęp: 12.01.2021).
- Juvan, M. (1997). *Domači Parnas v narekovajih: Parodija in slovenska književnost*. Ljubljana: LUD Literatura.
- Kirn, G. (2011). *New Yugoslav Cinema/A humanist Cinema? Not Really*. [https://monoskop.org/images/f/f7/Kirn\\_Sekulic\\_Testen\\_eds\\_Surfing\\_the\\_Black\\_Yugoslav\\_Black\\_Wave\\_Cinema\\_and\\_Its\\_Transgressive\\_Moments.pdf](https://monoskop.org/images/f/f7/Kirn_Sekulic_Testen_eds_Surfing_the_Black_Yugoslav_Black_Wave_Cinema_and_Its_Transgressive_Moments.pdf) (dostęp: 16.01.2021).
- Kosovel, S. (2003). *Integrali*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Levi, P. (2009). *Raspad Jugoslavije na filmu. Estetika i ideologija u jugoslovenskom in postjugoslovenskom filmu*, przeł. A. Grbić, S. Glišić. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Majewski, T. (2009). *Modernizmy i ich losy*, [w:] T. Majewski (red.), *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*. file:///C:/Users/DELL/AppData/Local/Temp/Rekonfiguracje\_modernizmu\_Nowoczesnosc\_i.pdf (dostęp: 12.12.2020).
- Markowski, M.P. (2007). *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. Kraków: Universitas.

- McHale, B. (2001). *Pöstmödernist Fictiön*. London–New York: Routledge.
- Micić, L., (1925). *Manifest varvarima duha i misli na svim kontinentima*. <https://antropoloskiokular.wordpress.com/2016/05/20/manifest-varvarima-duha-i-misli-na-svim-kontinentima> (dostęp: 16.01.2021).
- Siedlecka, S. (2014). *Cyrk jako parodia komunizmu. Powieść Kloktat dehet Jáchyma Topola*, „Slavia Meridionalis”, nr 14.
- Šuler Galos, J. (2013). *Neue Slowenische Kunst jako projekt polityczny*, [w:] M. Bogusławska, Z. Grębecka (red.), *Komunizm na peryferiach. Rubieże ideologii i rzeczywistości społecznej*. Warszawa–Kraków: Libron.
- Virk, T. (2000). *Strah pred naivnostjo*. Ljubljana: LUD Literatura.
- Vrdlovec, Z. (2013). *Zgodovina filma na Slovenskem 1896–2011*. Ljubljana: UMco.
- Vrečko, J. (2003). *Kosovel in ruski literarni center konstruktivistov*, „Slavistična revija”, numer specjalny.

### Abstract

The film *The Raft of the Medusa* (1980, directed by Karpo Godina) attempts a recreation of a short part of the day in the life of avant-garde artists belonging to the “Zenit” group. The director aims to re-create the energy of artists’ actions, and to analyse the reasons behind the movement’s downfall. Central to the plot is the question of the possibility of revolutionary art in the remote, muddy plazas and roads of the newly established Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes. His search for an answer to that question eventually turns into a stance in the fierce discussion on the independence of art and its right to interfere in politics, which raged in the Socialist Federative Republic of Yugoslavia at the time of the movie’s making. The figure of the athlete Alojz Žnidaršič is of particular importance to the message of the movie. As a symbolic type, he needs no external justification – his self-sustaining artistic act has a direct, if limited, impact on reality.

Jasmina Šuler Galos was born in Kranj, Slovenia in 1961. She holds a doctorate in humanities. In 1984 she obtained a masters degree in Russian and Slovenian Studies from the Faculty of Philosophy at the University of Ljubljana. Since 1984 she has been working as a lecturer of Slovenian in Poland, since 1993 at University of Warsaw’s Institute of Western and Southern Slavic Studies. In 2010 she obtained her PhD. Her thesis was entitled *Polish and Slovenian novel after 1989: Introducing new Vocabulary and Creating New Worlds*. Her professional interests include the history of ideas in Central Europe and the Balkans. Co-author of *The Lexicon of Migrating Ideas in the Slavic Balkans*. Translator of books and conference interpreter.

**Keywords:** avant-garde, symbolic type, autonomy of art, Zenitism

# Zuzanna Kierwiak, Eliza Markiewicz

Uniwersytet Warszawski

***„Żałuję, że nie urodziłem się  
niedźwiedziem”.***

## **Park Tańczących Niedźwiedzi w Bułgarii**

Park Tańczących Niedźwiedzi znajduje się 12 kilometrów od Belicy, liczącego około 3000 mieszkańców miasta w południowo-zachodniej Bułgarii. Został utworzony w 2000 roku z inicjatywy fundacji Four Paws oraz Fundacji Brigitte Bardot w związku z zaostrzeniem w Bułgarii prawodawstwa dotyczącego ochrony zwierząt. Jednym z warunków przystąpienia Bułgarii do Unii Europejskiej było właśnie uregulowanie kwestii ochrony zwierząt tak, aby pozostawała ona w zgodzie z unijnym prawodawstwem.

Ideą Parku Tańczących Niedźwiedzi miało być objęcie dożywotnią opieką niedźwiedzi odebranych byłym niedźwiednikom – Romom żyjącym w Bułgarii i uprawiających tu od wieków niedźwiednictwo, traktowane przez nich często jako zawód rodzinny, przechodzący z pokolenia na pokolenie. W samym procesie projektowania parku brali udział światowi eksperci zoologii wyspecjalizowani w gatunku niedźwiedzia brunatnego. Efektem jest przestrzeń, mająca w jak największym stopniu odtworzyć rzeczywistość przyjazną zwierzętom: do dyspozycji 29 niedźwiedzi pozostaje 12 hektarów łąk, lasów, jezior i jaskiń. Zwierzęta przemieszczają się na rozległych wybiegach, których flora i fauna ma być w zamierzeniu jak najbardziej zbliżona do ich naturalnego środowiska<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Цели на Парка за реадаптация на танцуващи мечки, <http://park.belitsa.com/purpose.php> (dostęp: 1.02.2021).

Praca ma na celu rekonstrukcję i krytyczną analizę narracji, które wytworzyły się wokół Parku Tańczących Niedźwiedzi (bułg. Парк за танцуващи мечки) i stanowi próbę odpowiedzi na pytanie o cele, cechy i części składowe (definicje, figury stylistyczne i erystyczne, reprodukowane mity i paradygmaty kulturowe) narracji na temat Parku Tańczących Niedźwiedzi. Kontekstem rozważań jest natomiast istotna z punktu widzenia głównego wątku symbolika samych niedźwiedzi i tradycji niedźwiednictwa w bułgarskim kontekście kulturowym.

Barbara Jabłońska w artykule *Krytyczna analiza dyskursu: refleksje, teoretyczno-metodologiczne* (2006) wymienia najważniejsze założenia tytułowej metody: pojmowanie dyskursu zarówno jako wypowiedzi, jak i tekstu, przywiązywanie w postępowaniu badawczym wagi do kontekstu, do jakiego się odnosi, oraz zwrócenie uwagi na jego procesualność. Jabłońska dodaje, że zgodnie z podejściem krytycznej analizy dyskursu, zadaniem badacza jest demaskowanie przemocy językowej i ukrytych stosunków władzy. Idąc za założeniami tej metody, poniższa praca będzie wymagać więc podejścia interdyscyplinarnego, ukazującego relacje pomiędzy tekstem, mową, poznaniem społecznym, władzą, społeczeństwem a kulturą (Jabłońska, 2006).

Praca przedstawia i analizuje dwie narracje podporządkowane nadrzędnemu dyskursowi transformacji i zogniskowane wokół Parku Tańczących Niedźwiedzi. W jednej z nich, wytwarzanej przez samą instytucję, dominuje wyobrażenie parku jako azylu dla skrzywdzonych przez człowieka zwierząt. Azyl w ujęciu obu fundacji ma być nowoczesną instytucją pomagającą Bułgarii pożegnać się z wizerunkiem kraju, w którym przyzwala się na wykorzystywanie zwierząt.

Druga narracja, wytwarzana głównie przez teksty kultury napisane na temat samego Parku, sytuje niedźwiednictwo, w kontekście relacji Bułgarów i Romów zamieszkujących Bułgarię oraz społecznego pozycjonowania Romów w społeczeństwie bułgarskim. W myśl tej narracji Romowie są kulturowym Innym, grupą w barbarzyński sposób traktującą niedźwiedzie, tresującą je z użyciem brutalnych metod, powodowaną impulsem chciwości. Fauna staje się zasobem, który zmienia właścicieli. Najpierw umożliwia kontrowersyjne praktyki mające na celu uporanie się z trudną rzeczywistością transformacji i dzikiego kapitalizmu, a następnie zostaje przekształcona w symbol ewolucji ku „dojrzałszej” formie kapitalizmu, której zwieńczeniem ma być upragnione członkostwo w Unii Europejskiej.

Park w tej opowieści jest elementem, który pozwala się zbliżyć do modernizacyjnych standardów zachodnioeuropejskich, z kolei Romowie w tej opowieści pełnią rolę antybohaterów, a ich praktyki są opisywane jako barbarzyńskie re-



likty dawnych czasów, przeszkoda w dążeniu do znalezienia się w nowoczesnej europejskiej wspólnocie. Zarówno niedźwiedź, jak i Rom są w tych narracjach pozbawieni głosu, podporządkowani przez autorów z innych grup etnicznych naciskowi normatywnemu, autokolonialnej w swojej naturze chęci „dogonienia” Zachodu, rozumianego jako punkt odniesienia.

### Niedźwiednictwo a „kwestia romska”

Aby w pełni zrozumieć fenomen Parku Tańczących Niedźwiedzi i narracji narosłych wokół tej instytucji, należy poznać kontekst kontrowersyjnej performatywnej sztuki niedźwiednictwa. W swojej pracy *Niedźwiedzie i ludzie w dawnych i nowszych czasach* Ryszard Kiersnowski (1990) wskazuje na starożytnie korzenie tego zajęcia, tradycyjnie związanego z kulturą Romów<sup>2</sup>. Muzyków wędrujących z wytresowanymi zwierzętami opisywał już św. Augustyn. Od czasów średniowiecza niedźwiedzie stały się najpopularniejszym wyborem wśród wędrownych artystów i zaczęły pojawiać się w źródłach historycznych – choć nie zawsze były wymieniane jako znajdujące się pod opieką Romów. Według badacza to właśnie Romowie, jako nomadzi, przynieśli ze sobą praktykę oprowadzania tresowanych zwierząt do Europy. Oni też byli najczęściej spotykanymi niedźwiednikami, choć Kiersnowski podkreśla, że zajęcie to znane było jeszcze przed przybyciem Romów z Azji. Romowie zaczęli dominować wśród niedźwiedników dopiero w XIX wieku, głównie na Węgrzech i Bałkanach (Kiersnowski, 1990, s. 189).

Niedźwiednik urządzał widowiska z udziałem zwierząt od szczenięcia uczonych posłuszeństwa i reagowania na polecenia trenera. Niedźwiedzie wodzone były za kółko w nosie, do którego przywiązywano łańcuch, nosiły też kagańce, aby chronić zarówno widzów, jak i właściciela. Pokazy z udziałem zwierząt nie były jedynym zajęciem treserów – często zajmowali się innego rodzaju kuglarstwem czy też kowalstwem. Negatywny stereotyp niedźwiednika kształtował się już w XIX wieku. Oskarżano ich o przestępczość i szpiegostwo, ponieważ nie znając lokalnych języków, często podróżowali z kimś z miejscowych. Praktyki niedźwiednicze były powszechnie uznawane za uwłaczające, kojarzyły się z włóczęgostwem i żebractwem. Romów dyskryminowano więc zarówno w związku z ich pochodzeniem etnicznym, jak i profesją (Kiersnowski, 1990, s. 199–201).

<sup>2</sup> Dotychczas o problemie tańczących niedźwiedzi można było przeczytać w kontekście etnograficznych opracowań dotyczących kultury Romów. Nowsze artykuły, jak chociażby praca Ewy Kocój (2015) *Zanikająca profesja. Cygańscy niedźwiednicy w Rumunii. Historia i metody tresury*, przyjmują bardziej holistyczne podejście. Historią niedźwiednictwa zajmuje się również turecka badaczka Pelin Tünaydin (2013), m.in. w dostępnym w internecie artykule *Pawing through the History of Bear Dancing in Europe*. O tańczących zwierzętach w polskiej kulturze pisał m.in. Zbigniew Jerzy Przerembski (2016), a o samym azylu wspomina kilka publikacji anglojęzycznych (Creek, 2011).

Również w Bułgarii niedźwiednikom przypadała rola społecznie zmarginalizowana. Przy czym dodać należy, że jednocześnie w bułgarskiej mitologii ludowej niedźwiedź pełni ważną rolę, łącząc cechy natury ludzkiej i zwierzęcej (Георгиева, 2013). Obrzędy ludowe zostawiania niedźwiedziom pożywienia przed gospodarstwami lub wypowiedzienia zaklęć ochronnych, cyklicznie odprawiane w Dzień Świętego Andrzeja, zwanym również dniem niedźwiedzia (bg. Мечкинден) wskazują na ludzki strach i chęć obrony przed szkodami wyrażanymi przez niedźwiedzie. Według tradycyjnych wierzeń niedźwiedź jest wrogiem wilków: ochronę przed wilkami można sobie zapewnić poprzez jego dotknięcie lub noszenie amuletu. W słowniku *Българска народна митология* Iwaniczka Georgiewa przywołuje legendy świadczące o drugim, ludzkim obliczu niedźwiedzia, który miałby się narodzić ze związku kobiety i samca niedźwiedzia, z kolei jego quasi-ludzki status podkreśla używanie wobec niedźwiedzia nomenklatury rodzinnej (Георгиева, 1983, s. 86–89).

Kiedy pod koniec lat 90. XX wieku Bułgaria zdecydowała się na zaostrzenie prawodawstwa dotyczącego praw i ochrony zwierząt, wyłonił się problem oficjalnego ustosunkowania się do niedźwiednictwa, a ściślej: do 25 zarejestrowanych w Bułgarii niedźwiedzi, tańczących pod nadzorem ludzi, zwykle w nadmorskich miejscowościach turystycznych. Zachodnioeuropejskie organizacje sfinansowały i rozpoczęły akcję wykupywania zwierząt od ich dawnych właścicieli w celu umieszczenia ich w przygotowywanym do tego celu Parku Tańczących Niedźwiedzi w Belicy. Jednym z pierwszych reporterów, który zwrócił uwagę krajów europejskich na aktywnych niedźwiedników we współczesnej Bułgarii oraz na działania zmierzające do odebrania niedźwiedzi właścicielom był polski dziennikarz Witold Szablowski (2018), który niedźwiedziom poświęcił obszerny reportaż w książce *Tańczące niedźwiedzie: reportaże z transformacji*.

Zbiór reportaży, wydany w Polsce w 2014 roku, znacząco przyczynił się do rozpropagowania tematu trudnej tradycji niedźwiednictwa również poza granicami Bułgarii. Angielskie tłumaczenie Antonii Lloyd-Jones, wydane w prestiżowym wydawnictwie Penguin Random House, doczekało się pozytywnych recenzji w „New York Review of Books” (Figs, 2018). Książka została wybrana jedną z najlepszych roku 2018 przez największe amerykańskie radio, NPR<sup>3</sup>, a w 2019 roku otrzymała nominację do prestiżowej nagrody Edward Stanford

<sup>3</sup> *Dancing bears true stories of people nostalgic for life under tyranny*, <https://choice.npr.org/?origin=https://apps.npr.org/best-books-2018/#/book/dancing-bears-true-stories-of-people-nostalgic-for-life-under-tyranny> (dostęp: 5.02.2021).



Travel Writing Awards<sup>4</sup>. Co ciekawe, w Bułgarii reportaż ukazał się dopiero w 2020 roku<sup>5</sup>. W wymiarze gatunkowym książka Szablowskiego stanowi reportaż, o wyraźnych cechach literackich, w którym chęć stworzenia autentycznej społecznej panoramy towarzyszą zabiegi modelujące rzeczywistość przedstawioną – środki stylistyczne, konwencja groteski, budowanie efektu komizmu.

W reportażu o niedźwiedziach Szablowski oddaje głos Romom. W opowieściach byłych niedźwiedziaków same niedźwiedzie stają się bohaterami, istniejącymi na pograniczu świata ludzkiego i zwierzęcego. Weselin Staniew, jeden z bohaterów opowiada o swojej niedźwiedzicy jak o „pełnoprawnym członku rodziny” (Szablowski, 2018, s. 34). Zwierzę innego rozmówcy, Georgiego Mirczewa, przedstawione jest jako kolejne dziecko w rodzinie, niedźwiedzica wychowuje się i bawi razem z jego pierworodnym synem, a on sam kocha ją, „jakby była człowiekiem” (Szablowski, 2018, s. 16–17). Niedźwiedzicy mówią o magicznej sile leczniczej zwierzęcia, znanej z bułgarskiej mitologii, ale podkreślają też jego dziką naturę, objawiającą się m.in. w reakcji na złe traktowanie (Szablowski, 2018, s. 27; Георгиева, 1983, s. 86–89). W reportażu dominuje narracja o nieukróconym cierpieniu niedźwiedzi, najpierw pod opieką Romów, a następnie w Belicy, gdzie nigdy nie osiągną pełni wolności.

Sporo miejsca poświęcone jest też opowieści o otoczeniu samego azylu. Szablowski przywołuje wypowiedź byłego burmistrza Belicy, porównującego dotowany przez zachodnie fundacje na rzecz zwierząt budżet parku ze skromnym budżetem miasteczka. Komentarz burmistrza do tej sytuacji brzmi: „Żałuję, że nie urodziłem się niedźwiedziem” (Szablowski, 2018, s. 48). Dziennikarz dotarł też m.in. do lokalnej dentystki, która musi wyrywać zęby na kredyt, bo ludzi nie stać ani na leczenie, ani na usunięcie, co stoi w jaskrawym kontraście ze standardami Parku, który zapewnia swoim podopiecznym opiekę stomatologa sprowadzanego do Bułgarii z Niemiec. Na opinię, jaka krąży wśród mieszkańców Belicy na temat azylu, narzeka inny rozmówca Szablowskiego:

To była akurat wiosna, a że dieta niedźwiedzi dopasowana jest idealnie do tego, co jadłyby o tej porze w naturze – w spiżarni stało kilka skrzynek truskawek. – I się zaczęło – opowiada jeden z pracowników. – Nie było

<sup>4</sup> *World-Class Shortlist Announced for the Edward Stanford Travel Writing Awards 2019*, <https://www.edwardstanfordawards.com/single-post/2019/01/10/World-Class-Shortlist-Announced-for-the-Edward-Stanford-Travel-Writing-Awards-2019> (dostęp: 1.02.2021).

<sup>5</sup> Танцуващите мечки. Истински истории за тоталитарна абстиненция, <http://paradox.bg/magazin/pechatni/polski-literaturen-reportaj/%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%83%D0%B2%D0%B0%D1%89%D0%B8%D1%82%D0%B5-%D0%BC%D0%B5%D1%87%D0%BA%D0%B8-%D0%B8%D1%81%D1%82-%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8-%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D0%B8-%D0%B7/> (dostęp: 30.01.2021).

w ogóle mowy o tym, czym się zajmujemy. Ile niedźwiedzi udało nam się uratować. Jak ważne jest to i dla miasta Belica, które dzięki nam staje się znane na świecie, i dla niedźwiedzi, które uratowaliśmy od barbarzyńskich praktyk. Nie. Temat był tylko jeden: niedźwiedzie żrą truskawki. (...) Nasze dzieci nie jedzą truskawek, bo nas nie stać – mówili ludzie. – A oni niedźwiedziom całe skrzynki rzucają (Szabłowski, 2018, s. 49–50).

Z kolei proces odbierania niedźwiedzi bułgarskim Romom po 2000 roku opisuje kolejny dokument, tym razem audiowizualny, mianowicie odcinek popularnej reporterskiej serii telewizyjnej „Ziemia niczyja” (bg. „Ничия земя”), emitowanej przez stację telewizyjną NOVA. W materiale ze stycznia 2019 roku dotyczącym niedźwiednictwa uczestniczy Radi Marinow Iwanow – były niedźwiedznik, któremu odebrano niedźwiedzia Goszo i umieszczono go w Parku Tańczących Niedźwiedzi w Belicy<sup>6</sup>. Linie narracyjne w reportażu przybliżają widzowi dwie perspektywy: jedną z nich jest opowieść niedźwiedznika, drugą – komentarz i próba interpretacji praktyk niedźwiedniczych przez twórców programu.

Iwanow, odpowiadając na pytania dziennikarki, tworzy opowieść konfesyjną wokół swojego zawodu i relacji ze zwierzęciem. Niedźwiedź Goszo przedstawiony jest przez dawnego właściciela jako członek rodziny, zwierzę domowe. Mieszka razem ze wszystkimi, a jeśli są stosowane wobec niego kary, to takie jak wobec dzieci – z celem wychowawczym. Przemoc wobec Gosza, choć potwierdzona przez Iwanowa, zostaje zbagatelizowana poprzez porównanie aktu nakładania żelaznego kółka w nos niedźwiedzia do nakłucia ludzkiego nosa kolczykami typu septum. Niedźwiedź opisywany jest jako łagodny towarzysz zabaw dzieci Iwanowa, zwierzę domowe i „bank”, dzięki któremu Iwanow wychował i wyedukował dzieci czy kupił dom. Personifikacja niedźwiedzia Goszo przez niedźwiedznika zaczyna się od nadania zwierzęciu ludzkiego imienia i statusu członka rodziny, a kończy na roli zwierzęcia w procesie żałoby – żona Iwanowa umiera wkrótce po odebraniu im Gosza, a na jej nagrobku widnieje zdjęcie kobiety z ukochanym niedźwiedziem. Narrator porównuje stratę zwierzęcia do żałoby po zmarłej partnerce.

Wrogiem w narracji Iwanowa są natomiast fundacje zajmujące się prawami zwierząt, Brigitte Bardot jako założycielka fundacji oraz Amir Khalil, weterynarz dowodzący projektem parku pracujący w organizacji niosącej pomoc zwierzętom Four Paws. Jego sylwetka zostaje nakreślona przez Iwanowa tylko w kontekście jego pochodzenia etnicznego – doktor jest Egipcjaninem, a Radi określa go słowami „Arab” i „Murzyn” (bg. *арабин, негър*). Były niedźwiedznik deklaruje lepszą

<sup>6</sup> Държава–стръвница и мечето–касичка в „Ничия земя”, [https://www.youtube.com/watch?v=5p2e\\_NyFT14&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=5p2e_NyFT14&feature=youtu.be) (dostęp: 30.01.2021).

opiekę nad Goszem, niż oferuje Park Tańczących Niedźwiedzi, która jawi się Iwanowowi jako przestrzeń obca i nieprzyjazna dla niedźwiedzi. Zdaniem byłego niedźwiedznika ekolodzy z Europy Zachodniej nie rozumieją potrzeb i specyfiki miejscowych ludzi oraz zwierząt, nawet wykształcony w Austrii lekarz nie rozumie głębi relacji niedźwiedznika z otoczoną opieką zwierzęciem. Brigitte Bardot zostaje podana jako przykład antyhumanitarnej postawy, bohater reportażu powiedział, że miliarderka zniszczyła mu życie, odbierając to, co najważniejsze, czyli niedźwiedzia.

Autoidentyfikacja Iwanowa jako Wołocha jest jednym z dwóch momentów poruszenia tematyki romskiej w cytowanym tu programie telewizyjnym. Na pytanie prowadzącej o etnos niedźwiedzników bohater odpowiada, że tylko Wołosi (bg. Власи) zajmowali się tą profesją (Wołochami samookreśla się część bułgarskich Romów [Marusziakowa i Popow, 2000]). Drugą i ostatnią informacją o związku niedźwiedznictwa z Romami jest podpis na ekranie: „Ostatni niedźwiedznik. Wspomnienie minionej epoki tańczących niedźwiedzi, cygańskich grajków i szczęśliwego życia”<sup>7</sup>.

Odrębnym wątkiem filmu dokumentalnego jest głos narratora z offu. Lektor zaznacza wyraźną różnicę między odbiorem tradycji tańczących niedźwiedzi w Bułgarii i krajach Europy Zachodniej. Bułgaria jest w tej opowieści przedstawiona jako świat niewrażliwy na wykorzystywanie zwierząt, gdzie traktuje się praktyki niedźwiednicze jako atrakcję. Z kolei Zachód w słowach lektora stanowi rzeczywistość wyczuloną na cierpienie zwierząt i ich bezprawną eksploatację. Konsekwentnie prowadzony jest wątek opozycji „my” (Bułgarzy oswojeni z niedźwiedziem jako rozrywką) versus „oni” (ludzie z Zachodu: niemieccy reporterzy, brytyjska telewizja, Brigitte Bardot). „Oni” reprezentują w filmowym wywodzie silny nacisk normatywny, skrupulatnie, choć niechętnie edukują resztę świata o tym, jak należy traktować zwierzęta i jaką normę moralną przyjąć.

Lektor apeluje do widzów o wyrozumiałość wobec niedźwiedzników, którzy odtwarzali znaną sobie tradycję w trudnym czasie transformacji. Zaznacza wątpliwości natury etycznej, tłumacząc jednocześnie treserów znajdujących w trudnej sytuacji ekonomicznej i społecznej. Tym samym wydzwięk materiału staje się proeuropejski, lektor tłumaczy niejako swój kraj z popełnionych błędów przed widzami dobrze osadzonymi już w nowych, zinstytucjonalizowanych normach prawnych, ale również etycznych Unii Europejskiej. Czas przemian ustrojowych, przebiegających na początku XXI wieku, opisywany jest w dokumencie jako okres głębokiego kryzysu ekonomicznego, zaniedbań w sferze praw człowieka,

<sup>7</sup> Държавна–стръвница и мечето–кашичка в „Ничия земя”, [https://www.youtube.com/watch?v=5p2e\\_NyFT14&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=5p2e_NyFT14&feature=youtu.be) (dostęp: 30.01.2021).

a tym bardziej w zakresie praw zwierząt. Obecność tła akcentującego niedostatki w życiu ekonomicznym społeczeństwa bułgarskiego sprawia, że eksploatacja zwierząt zyskuje dodatkowy wymiar, zaś sami bohaterowie reportażu traktują ją jako coś bardziej akceptowalnego. Tak zarysowana narracja symetryzuje cierpienie zwierzęce z ludzkim, a zatem je relatywizuje.

Nieprzypadkowo Szablowski w reportażu literackim i autorzy serii reportaży telewizyjnych „Ziemia niczyja” swoimi bohaterami czynią głównie Romów. To oni bowiem przez wieki byli główną grupą trudniącą się tresurą niedźwiedzi. Zmarginalizowani w obu modernizacyjnych narracjach (przed 1989 rokiem oraz w czasach transformacji) decydowali się na kontynuację tej tradycji. W schyłkowej, stężejącej od nacjonalizmów fazie komunizmu bułgarskiego byli grupą systemowo wykluczoną jako nie-Bułgarzy, zaś po upadku reżimu Todora Żiwkova stali się pierwszymi, którzy stracili zatrudnienie i środki do życia. Niedźwiednictwo często jawiło się jako jedyna możliwość zdobycia pieniędzy (Marusziakowa i Popow, 2000).

Należy wspomnieć, że na gruncie bułgarskim Romowie wpisywani są w narrację o grupie społecznej, mającej destabilizujący wpływ na społeczeństwo, często próżniaczej i reprezentującej nienowoczesność. Rozmowa z Mileną Milewą, tłumaczką książki Szablowskiego na antenie Bułgarskiego Radia Narodowego przebiegła wokół ogólnie rozumianego tematu wolności, zniewolenia, trudów transformacji – bez wspomnienia o treserach<sup>8</sup>.

W podobnym tonie o tym reportażu mówiła tłumaczka i wydawczyni bułgarskiego przekładu w literackim programie „Biblioteka”, emitowanym w Bułgarskiej Narodowej Telewizji (bg. „Библиотеката”). W programie tym pytania o postaci niedźwiedzników w reportażu nie doczekały się odpowiedzi ze strony gościń, wątek Romów został przez tłumaczkę poruszony ogólnikowo jako przykład „cygańskiej starożytnej tradycji”<sup>9</sup>. Głównym tematem rozmowy byli nie tyle konkretni ludzie, lecz zuniwersalizowany człowiek epoki postsocjalistycznej, zmarginalizowana w nowej rzeczywistości jednostka, mgliście osadzona w kontekście etnicznym, kulturowym, społecznym<sup>10</sup>.

Rom w wyżej przywołanych dyskusjach pojawia się albo jako stereotyp, albo też zostaje on zuniwersalizowany w ramach narracji na temat trudów czasu

<sup>8</sup> Свободата, която може да боли, Изотопия, Лъчезар Вълан, <https://bnt.bg/horizont/post/101377423> (dostęp: 30.01.2020).

<sup>9</sup> „Танцуващите мечки” от Витолд Шабловски, Библиотеката, <https://bnt.bg/news/tancuvashтите-mechki-ot-vitold-shablovski-v272462-283036news.html> (dostęp: 30.01.2020).

<sup>10</sup> Танцуващи мечки от Витолад Шабловски, <https://bnt.bg/news/tancuvashтите-mechki-ot-vitold-shablovski-v272462-283036news.html> (dostęp: 30.01.2020).

transformacji ustrojowej. Na ten znaczący brak refleksji o romskiej mniejszości w bułgarskiej przestrzeni publicznej zwracają uwagę Elena Marusziakowa i Weselin Popow. Już w latach 80. XX wieku władze polityczne, bezsilne wobec części społeczeństwa niepoddającej się przymusowej asymilacji, zdecydowały się m.in. na strategię unikania w społecznym dyskursie tematyki dotyczącej życia Romów w Bułgarii: ich kultury, problemów i zwyczajów (Marusziakowa i Popow, 2000).

### Park Tańczących Niedźwiedzi

Ostatnim etapem wieńczącym tradycję niedźwiednictwa w Bułgarii jest Park Tańczących Niedźwiedzi w Belicy. Kluczowe miejsce w autonarracji tej instytucji, prezentowanej w przekazach medialnych i na oficjalnych stronach internetowych, zajmują zwierzęta oraz ich dobro. Informacje na stronie obiektu upodobią go do miejsca niemalże dobrowolnego pobytu („[park] oferuje swoim mieszkańcom (...)”<sup>11</sup>). W opisach miejsca pojawia się kategoria „naturalności” i działań mających na celu ochronę zwierząt („zapewnia środowisko naturalne i bezpieczne miejsce spokojnego życia, zbliżonego do normalnego życia tego gatunku”<sup>12</sup>), a także przekaz prowadzony z myślą o skonstruowaniu opowieści o przejściu z niewoli (niedźwiedników) do (nigdy wcześniej przez zwierzęta nieoświadczonej) dzikiej natury – tę Park Tańczących Niedźwiedzi ma właśnie umożliwiać („Tutaj niedźwiedzie po raz pierwszy mogą poczuć i zademonstrować swoje dzikie instynkty i wrodzone zachowanie, tłamszone podczas ich niewoli”<sup>13</sup>). Instytucja azylu zwierzęcego jawi się jako miejsce spokojnego życia, spełniające jednocześnie wysrubowane europejskie standardy instytucjonalne.

Dzień otwarcia parku, już zamieszkanego przez pierwsze niedźwiedzie – 17 listopada 2000 roku – stał się lokalnym wydarzeniem. Zaplanowano festyn: miejscowy prawosławny ksiądz poświęcił obiekt, w ramach oprawy artystycznej wystąpiło około 200 artystów wykonujących ludowe pieśni i tańce, w imprezie wzięło udział 2500 uczestników. Nagrania z otwarcia razem ze scenami przejmowania niedźwiedzi od bułgarskich Romów stały się kanwą filmu dokumentalnego *Парк за танцуващи мечки* (reż. Елдора Трайкова, 2000). Przed kamerą wypowiadają się m.in. kobiety przygotowujące makaron na poczęstunek. Narzekają, że pracy nie ma, a Fundacja Brigitte Bardot zatrudnia zaledwie kilka osób. Ludzie ustawiają się w kolejkach po zupę, w tle młodszy tańczy horo. Przebitki pokazują niedźwiedzia rytmicznie uderzającego głową o ogrodzenie. Film ma gorzki wydźwięk, twórcy zdecydowali się pokazać m.in. budkę z alu-

<sup>11</sup> Цели на Парка за реадантация на танцуващи мечки, <http://park.belitsa.com/purpose.php> (dostęp: 1.02.2021).

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Ibidem.

minium, w której mieszka dawny właściciel niedźwiedzia wraz z żoną i obok której przez wiele lat mieszkała jego niedźwiedzica.

Zwraca uwagę wszechobecna w filmie bieda i brak perspektyw, co powtarza się w wypowiedziach innego bohatera, Roma, który za uzyskane ze sprzedaży zwierzęcia pieniądze kupił nieruchomość, jednak nie miał już środków na remont. Inni eksniedźwiedznicy decydują się na wyjazd za granicę za chlebem. Jeszcze inni pokazani są jedynie w intymnej sytuacji przejścia niedźwiedzia przez pracowników fundacji. Profesjonalizm, medyczna precyzja i sterylność działań urzędników miesza się z kadrami Romki płaczącej tak żałośnie, jakby odbierano jej dziecko. Kobieta siania się na nogach, po czym upada i już z poziomu gruntu ogląda proces umieszczania uspiętego zastrzykiem ciała zwierzęcia w klatce transportowej. Odbieranie kolejnych niedźwiedzi oznajmia, zgodnie ze starą tradycją, grający na bębnach mężczyzna, obchodząc centrum wsi. Jego krzyki organizują rytm całego filmu, są refrenem opowieści o wczesnych dniach zasiedlania parku.

Oficjalna wersja na temat powołania instytucji, jaką jest Park Tańczących Niedźwiedzi, przywodzi na myśl zakorzenioną w bułgarskim imaginariu kulturowym opowieść o sprawczym Zachodzie, rozumianym jako źródło i repozytorium norm cywilizacyjnych:

Wszystko zaczęło się w połowie lat dziewięćdziesiątych – w filmie niemieckich dziennikarzy pokazano cierpienia, jakie przeżywają tańczące niedźwiedzie w Bułgarii. Fundacja Four Paws zaczyna otrzymywać listy, w których ludzie z całego świata nawołują do działania. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych podpisano porozumienie pomiędzy Ministerstwem Ochrony Środowiska i zarządem Czterech Łap dotyczące utworzenia Parku Tańczących Niedźwiedzi<sup>14</sup>.

W powyższym cytacie park w Belicy zostaje wpisany w narrację o „ratowaniu” niedźwiedzi przez szeroko rozumiane sprawcze siły zewnętrzne: niemiecki dziennikarz tworzy film dokumentalny, poruszona okrucieństwem opinia międzynarodowa zaczyna apelować do fundacji o pomoc. Wzorzec zachowania, potępienie i pomoc płyną z Zachodu, niemogącego przejść obojętnie nad krzywdą zwierząt i zacofaniem bułgarskich Romów. Ostatnie trzy tańczące niedźwiedzie z Bułgarii przeniesiono do parku w 2007 roku. Jak informuje zakładka „historia Parku”, dzięki Ministerstwu Środowiska i organizacjom praw zwierząt „położono kres temu przynoszącemu naszemu państwu wstyd zjawisku”<sup>15</sup>. Kategoria

<sup>14</sup> Вече десет години Парк на танцуващи мечки край Беллица, [http://park.belitsa.com/1000\\_posetiteli\\_rekord\\_v\\_parka\\_krai\\_belitsa.php](http://park.belitsa.com/1000_posetiteli_rekord_v_parka_krai_belitsa.php) (dostęp: 6.02.2021).

<sup>15</sup> Ibidem.

wstydu jest w narracjach o Belicy bardzo ważna, chociaż rzadko przejawia się explicit. Źródłem wstydu są kwestie wizerunkowe Bułgarii, zagrożonej w związku z obecnością w kraju niedźwiedników złą sławą w Europie. Wstyd budzi etykieta „dzikiego” kraju, w którym standardy ochrony zwierząt, podobnie jak świadomość społeczna, nadal są fasadowe i pozostają na niskim poziomie, nie dorównując temu, co „europejskie”.

W przekazach oficjalnych fundacji przejawia się, charakterystyczna w retoryce stosowanej w odniesieniu do azyli dla zwierząt wykorzystanych przez człowieka, narracja uwalniania. W kontekście parku w Belicy pojawia się nawet rzeczownik *спасение* oznaczający po bułgarsku zarówno ratunek, jak i zbawienie. Niedźwiedzie są ratowane, a następnie „dzielą swój wspólny dom, jakim jest Park nad Belicą”. Z kolei lista celów parku jest napisana w sposób dużo mniej subiektywnie nacechowany, choć dominuje tu specyficzny model refleksji nad prawami zwierząt:

Zakwaterowanie wszystkich oficjalnie zarejestrowanych „tańczących” niedźwiedzi oraz zapewnienie im możliwie bliskiego do naturalnego środowiska i profesjonalnej opieki człowieka.

Zachęcanie do publicznego i politycznego zaangażowania w kwestie związane z ochroną zwierząt.

Wychowanie młodych ludzi w pozytywnym nastawieniu i zainteresowaniu życiem niedźwiedzi i ochroną zwierząt.

Tworzenie miejsc pracy w regionie.

Organizowanie seminariów, warsztatów, obserwacji i dyskusji o zasięgu krajowym i międzynarodowym.

Aktywne zaangażowanie naszego kraju w światową walkę o ochronę praw zwierząt<sup>16</sup>.

Cele związane z dbałością o same niedźwiedzie przeplatają się z deklaracjami zaangażowania społecznego, polegającego m.in. na edukacji młodzieży w zakresie świadomości ochrony zwierząt, a jednocześnie pojawiają się tu elementy podkreślające lokalne znaczenie parku, które związane jest m.in. z tworzeniem nowych miejsc pracy. Szczególną uwagę zwraca troska inicjatorów strony o wizerunkowy wymiar istnienia parku – dobrze prowadzony park ma stanowić modelową instytucję poświadczającą europejskie standardy, o czym świadczy obecność w prezentacji instytucji takich określeń jak: polityczne zaangażowanie,

<sup>16</sup> Ibidem.



wychowywanie młodych ludzi, tworzenie miejsc pracy czy tworzenie przestrzeni na międzynarodowe dyskusje.

W dostępnym w internecie kilkuminutowym bułgarskojęzycznym dokumencie opublikowanym w 2014 roku przez Four Paws pracownicy Parku Tańczących Niedźwiedzi deklarują chęć powiększenia grona swoich podopiecznych o niedźwiedzie z innych ogrodów zoologicznych na terenie Bułgarii, zrównując tym samym instytucję ogrodów zoologicznych z doświadczeniem bycia zwierząt w zniewoleniu. Jednocześnie osoba odpowiedzialna za karmienie zwierząt w parku przyznaje, że wcześniej dawano niedźwiedziom jedzenie raz dziennie, jednak kiedy zauważono, że najedzone zwierzęta chowają się w lesie na odpoczynek i turyści nie mogą ich oglądać, podjęto decyzje o ustaleniu trzech pór karmienia<sup>17</sup>.

Zezwolenie na ruch turystyczny w odniesieniu do instytucji azyłu dla zwierząt to decyzja kontrowersyjna – w założeniu w tego typu instytucjach dąży się raczej do zminimalizowania ludzkiej obecności. Filozofka Karen S. Emmerman, omawiając specyfikę istnienia azyli, pisze, że „nawet najszlachetniejsze działanie jest w jakimś sensie skażone, jeśli najlepsze, co możemy zaoferować zwierzętom, to dożywotnie zamknięcie” (za: Abrell, 2017). Autorka zwraca również uwagę na nieuniknione podobieństwo azyłu do ogrodu zoologicznego – instytucji krytykowanej w ramach nurtu animal studies. Emmerman pisze, że zarówno w azyłu, jak i ogrodzie zoologicznym, zwierzęta są podziwiane dokładnie w taki sam sposób, a ludzie je oglądający w obu przypadkach czują ulgę, że los zwierząt jest zapewne lepszy od doświadczonego przez nie wcześniej cierpienia (za: Abrell, 2017.).

Fenomen ulgi odwiedzających potwierdzałyby chociażby recenzje Parku Tańczących Niedźwiedzi na popularnym portalu turystycznym TripAdvisor<sup>18</sup>. Wielu turystów przed odwiedzinami w Belicy było przekonanych, że park oferuje pokazy tańczących niedźwiedzi. Nazwa wprowadza więc w błąd i sugeruje kontynuację tradycji niedźwiedniczej, jednocześnie stanowiąc chwytliwe hasło marketingowe. Osoby, które odwiedziły park, podkreślają również atuty: możliwość oglądania zwierząt z bliska, dobry wygląd podopiecznych, piękną, górską okolicę i usytuowanie parku na trasie kilku ekoszlaków turystycznych.

Park Tańczących Niedźwiedzi powołuje się na żelazną regułę każdego azyłu: zero rozmnażania. „Nie tylko byłoby to niebezpieczne dla niedźwiedzi, które często są zbyt stare lub schorowane, by urodzić bez komplikacji, ale i skazywa-

<sup>17</sup> *Dancing Bear Park Belitsa – Official Documentary*, <https://www.youtube.com/watch?v=KIh-VjhP03o&t=3s> (dostęp: 7.02.2021).

<sup>18</sup> Zob. [https://pl.tripadvisor.com/Attraction\\_Review-g651677-d4609855-Reviews-Dancing\\_Bears\\_Park-Belitsa\\_Blagoevgrad\\_Province.html](https://pl.tripadvisor.com/Attraction_Review-g651677-d4609855-Reviews-Dancing_Bears_Park-Belitsa_Blagoevgrad_Province.html) (dostęp: 30.01.2021).



łoby młode na życie w niewoli, ponieważ od swoich rodziców nie nauczyłyby się niezależnego życia w dzikiej przyrodzie” – głosi informacja na stronie regionu Banskó. Komentarz na stronie stwierdzający, że azyl to nie zoo, ma być wyrazem dystansu pomysłodawców parku w Belicy od idei ogrodu zoologicznego<sup>19</sup>. Ideałem każdego azylu, jak pisze Elan Abrell, jest zminimalizowanie ludzkiej kontroli (Abrell, 2017). Globalna Federacja Azyli dla Zwierząt (Global Federation of Animal Sanctuaries), organizacja non profit zajmująca się certyfikacją tego typu instytucji, podaje następującą propozycję:

organizacja non profit, która nie zajmuje się rozmnażaniem zwierząt w hodowli, nie używa zwierząt do celów komercyjnych i nie pozwala na bezpośredni kontakt ludzi postronnych ze zwierzętami (Doyle, 2017, s. 57)

W tym kontekście informacja na stronie parku z listopada 2020 roku o rekordzie odwiedzin brzmi dwuznacznie<sup>20</sup>. Autor tekstu zaznacza, że chociaż rok 2020 upłynął pod znakiem pandemii koronawirusa, to podczas rekordowego dnia miejsce odwiedziło tysiąc osób. W sezonie oprowadzanie z przewodnikiem odbywa się co pół godziny. Zasady zmieniły się około 2017 roku – wcześniej każdy mógł spędzić w towarzystwie niedźwiedzi nieograniczoną ilość czasu. Do niedźwiedzi, oprócz turystów, mają dostęp kamery. Każdy przyjazd nowego zwierzęcia relacjonowany jest w lokalnej telewizji, fanpage parku na portalu Facebook jest wypełniony zdjęciami i klipami wideo. Za ogrodzenie służy metalowa siatka i elektryczny pastuch. Przed wejściem pobierana jest opłata, 6 lewów (około 13 zł). Co więcej, na stronie internetowej widnieje enigmatyczna informacja, że „[z] biegiem czasu w cenę biletu wejdą również inne usługi i rozrywki, które mamy w planach wprowadzić”<sup>21</sup>. W bezpośredniej bliskości parku można zjeść posiłek w rodzinnym bistro, a przed samym zwiedzaniem ogląda się film o historii miejsca, utrzymany w konwencji informacyjnej.

Azyl dla tańczących niedźwiedzi stał się popularną atrakcją turystyczną – wspominają o nim wszystkie przewodniki po regionie, stawiając go w szeregu m.in. z pobliskim parkiem rozrywki Rila Fun Park. Gmina Belica organizuje również tematyczne wydarzenia, spośród których najważniejszym wydaje się być „Мечки крос”, czyli maraton z miasta do parku. Nagrody funduje m.in. Four Paws, a każda dotychczasowa edycja cieszyła się dużym zainteresowaniem.

<sup>19</sup> *Bear Park in Belitsa (trip)*, <https://www.banskotouristinformation.com/summer/bear-park-in-belitsa-trip> (dostęp: 5.02.2021).

<sup>20</sup> 1000 посетители – рекорд в Парка за танцуващи мечки край Белица, [http://park.belitsa.com/10\\_godini\\_park\\_za\\_mechki.php](http://park.belitsa.com/10_godini_park_za_mechki.php) (dostęp: 1.02.2021).

<sup>21</sup> Скоро с входна такса в Парка за танцуващи мечки край Белица, [http://park.belitsa.com/skoro\\_s\\_vhodna\\_taksa\\_v\\_parka.php](http://park.belitsa.com/skoro_s_vhodna_taksa_v_parka.php) (dostęp: 5.02.2021).

Fenomen Parku Tańczących Niedźwiedzi można jednak interpretować również jako wynikającą z realiów niedoskonałą konieczność. W swojej książce zatytułowanej *Prawa zwierząt. Bardzo krótkie wprowadzenie*, David DeGrazia argumentuje za rozróżnieniem na niewolę i zamknięcie:

Niektórzy wiodący krytycy ogrodów zoologicznych, tacy jak Dale Jamieson i Tom Regan, nie rozróżniają pomiędzy niewolą, która ogranicza wolność jednostki, a zamknięciem w naszym specyficznym rozumieniu, czyli ograniczeniem wolności w taki sposób, który znacząco zakłóca danej istocie możliwość dobrego życia. Rozróżnienie to jest ważne, ponieważ tylko zamknięcie pociąga za sobą krzywdę. W istocie niekiedy niewola lub inny rodzaj ograniczenia wolności okazuje się po głębszym rozważeniu korzystny (DeGrazia, 2014, s. 120).

Niedźwiedzie z parku w Belicy stanowią dobry przykład, ponieważ nie znają życia na wolności, oprócz tego często są uzależnione od alkoholu i słodczy – nie mogłyby zostać po prostu uwolnione. DeGrazia wspomina o dwóch warunkach etycznego trzymania zwierząt: (1) należy umożliwić spełnianie podstawowych fizycznych i fizjologicznych potrzeb zwierzęcia, tj. wziąć odpowiedzialność za jego dobro, oraz (2) zwierzęciu należy zapewnić życie przynajmniej tak dobre, jakie miałyby ono na wolności. Co więcej, Belica, dzięki oprowadzaniu, filmowi oraz działalności online, spełnia również inny warunek, który DeGrazia określa jako „obowiązek kształtowania postawy poszanowania zwierząt – jako istot posiadających status moralny” (DeGrazia, 2014, s. 118). W ten sposób azył staje się nowoczesną instytucją edukacyjno-opiekuńczą pomagającą Bułgarii pożegnać się z wizerunkiem kraju, w którym istnieje przyzwolenie na wykorzystywanie zwierząt. Balansujący na granicy ogrodu zoologicznego i schroniska ośrodek umożliwia symboliczne odkupienie, zatarcie śladów wstydlivej z punktu widzenia modernizacyjnych dążeń tradycji niedźwiednictwa.

## Wnioski

Dwie główne osie narracyjne przedstawione i omówione w pracy wskazują na ambiwalentny status Parku Tańczących Niedźwiedzi. Po pierwsze, park ma spełniać funkcję azyłu dla zwierząt, podczas gdy tak naprawdę dobrostan niedźwiedzi jest cyklicznie zakłócany i testowany – następuje komercyjna eksploatacja podopiecznych i narażanie ich na stres związany z wystawieniem na widok ludzkich spojrzeń. Z drugiej strony, teksty dokumentalne o parku sugerują, że niedoskonałe rozwiązanie, jakim jest zamknięcie zwierząt w niewoli, ratuje je od cierpień, których doświadczały ze strony niedźwiedników. Romowie przedstawiani w bułgarskich materiałach oraz w reportażu literackim Szablowskiego jawią się

bądź to jako barbarzyńcy znęcający się nad zwierzętami, bądź jako ofiary systemu kochające swoje niedźwiedzie niczym członków rodziny. Po prostu państwo marginalizowało Romów i nie było w stanie odciągnąć ich od niedźwiednictwa, zapewniając im inny sposób utrzymania.

Wokół Parku Tańczących Niedźwiedzi ogniskują się narracje, w których podskórnie pulsuje motyw nienadążającej za dynamiką europejskiej modernizacji Bułgarii. Winnym tego zapóźnienia jest Rom – jako nosiciel wstydlivej tradycji niedźwiednictwa. Imperatyw wpisania się w europejskie standardy ochrony nad zwierzętami zmienia sposób kapitalizowania zwierzęcia, które jest zasobem eksploatowanym najpierw długo przez Romów w czasie chaotycznie wprowadzanego kapitalizmu, a po odebraniu niedźwiednikom zwierzęta zostają „przechwycone” i włączone w tryby nowych instytucji, również dokonujących na nich (tym razem turystycznej) eksploatacji o zwodniczej nazwie Parku Tańczących Niedźwiedzi. W narracjach na temat parku wyklucza się „dzikość” niedźwiedzia, niemogącego wrócić do natury jako udomowionego. Niedźwiedź i Rom, strukturalnie wykluczeni, stają się nośnikami niechcianej, orientalizującej tradycji. Ale ofiarą transformacji okazują się nie tylko Romowie, ale i Bułgarzy. Przewrotność losu sprawiła, że beneficjariuszami tych zmian w jakimś stopniu – przynajmniej z perspektywy żyjącej w biedzie ludzi – stały się niedźwiedzie.

O ile zmiany prawodawstwa i regulacje z perspektywy ochrony zwierząt są ratunkiem dla niedźwiedzi, umożliwiając działalność organizacji na rzecz praw zwierząt, to w głosach i komentarzach niedźwiedników oraz Bułgarów na temat parku słychać, że zmiana ustroju była czasem trudnym, odbierającym pracę, środki do życia i godność, uniemożliwiając ludziom leczenie czy nawet odpowiednie odżywianie. Dlatego zazdrość jednego z bohaterów reportażu Szablowskiego, który mówi, że chciałby być niedźwiedziem, czytać można jako wołanie o wyrównanie tego rodzaju deficytów, powstałych w czasie transformacji.

### **Bibliografia:**

Abrell, E. (2017). *Introduction: Interrogating Captive Freedom: The Possibilities and Limits of Animal Sanctuaries*. <https://ro.uow.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1318&context=asj> (dostęp: 30.01.2021).

Creel, G.W. (2011). *Masquerade and Postsocialism. Ritual and Cultural Dispossession in Bulgaria*. Bloomington: Indiana University Press. <https://repository.library.georgetown.edu/handle/10822/947616> (dostęp: 30.01.2021).

Doyle, C. (2017) *Captive Wildlife Sanctuaries: Definition, Ethical Considerations and Public Perception*, „Animal Studies Journal”, vol. 6, no. 2. <https://ro.uow.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1321&context=asj> (dostęp: 7.02.2021).

DeGrazia, D. (2014) *Prawa zwierząt. Bardzo krótkie wprowadzenie*. Kraków: Wydawnictwo Nomos.

- Figs, O. (2018). *Dancing Bears*. <https://twitter.com/orlandofigs/status/1012432844554194945> (dostęp: 5.02.2021).
- Георгиева, И. (ред.) (2013). *Българска народна митология*. София: акад. издателство Марин Дринов.
- Jabłońska, B. (2006). *Krytyczna analiza dyskursu: refleksje teoretyczno-metodologiczne*, „Qualitative Sociology Review”, vol. 2, no. 1, [http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/archive\\_pl.php](http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/archive_pl.php) (dostęp: 20.01.2021).
- Kiersnowski, R. (1990). *Niedźwiedzie i ludzie w dawnych i nowszych czasach. Fakty i mity*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Kocój, E. (2015). *Zanikająca profesja. Cygańscy niedźwiedznicy w Rumunii (Ursari) – historia i metody tresury*. „Studia Romologica”, nr 8, <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.cejsh-d8422478-5aec-484d-a7df-9b8cc1b0d032> (dostęp: 1.02.2021).
- Marusziakowa, E., Popow, W. (2020). *The Bulgarian Gypsies – Searching their Place in the Society*, „Balkanologie”, vol. 4, no. 2.
- Szablowski, W. (2018). *Tańczące niedźwiedzie*. Warszawa: Wydawnictwo Agora.
- Von Tünaydin, P. (2013). *Pawing through the History of Bear Dancing in Europe*, „Fruhneuzeit-Info”, nr 51, [http://www.bearconservation.org.uk/Pawing\\_through\\_the\\_History\\_of\\_Bear\\_Danci.pdf](http://www.bearconservation.org.uk/Pawing_through_the_History_of_Bear_Danci.pdf) (dostęp: 1.02.2021).

### Abstract

Dancing Bears Park in Belica, Bulgaria houses bears which were traditionally used by the Roma people for dancing performances across the country. This paper focuses on the narratives generated by the Park itself and the journalists writing about it. The work presents and analyzes two narratives, subordinated to the overarching discourse of transformation and focused on the Dancing Bears Park. In one of them, produced by the institution itself, the image of the Park as a refuge for animals harmed by humans dominates. The second narrative, produced mainly by cultural texts about the Park, situates the practice of bear-dancing, which is a problem and source of shame, in the context of the social positioning and attitude of Bulgarians towards the Roma living in Bulgaria. Our research is based on the method of critical discourse analysis, methodological approach associated mainly with the person of Teun van Dijk.

**Keywords:** Dancing Bears Park, bear-dancing, Roma people, transformation, Bulgaria

# Sabina Drąg

Niezależna badaczka

## Herstoria eksperymentalna: Miss La La

*Miss La La w Cyrku Fernando* – taki tytuł nosi wiszący w londyńskiej National Gallery obraz olejny autorstwa francuskiego impresjonisty Edgara Degasa, dzieło docenione przez szerokie grono krytyków i koneserów sztuki na całym świecie. Dokładnie analizowane od pierwszych szkiców po ostatnie pociągnięcia pędzlem, budziło i wciąż budzi zainteresowanie ze względu na wykorzystane przez artystę paletę barw, wyjątkową kompozycję, asymetrię i oryginalną perspektywę. Wszystkie te cechy według historyków sztuki świadczyły o tym, że płótno zwiastowało nadchodzący modernizm. Obraz powstał w 1879 roku, kiedy Degas gościł w paryskim Cyrku Fernando i z pozycji widza przyglądał się wystawianemu tam wówczas spektaklowi. Jego głównym punktem był pokaz akrobatyki powietrznej w wykonaniu Miss La La<sup>1</sup>. W jego trakcie artystka wisiała pod ozdobnym sufitem sali widowiskowej, trzymając się liny wyłącznie siłą swojej szczęki, wykonując przy tym sekwencje trików zapierających dech w piersiach.

Miss La La to jedyna postać o niebiałym kolorze skóry uwieczniona w twórczości Degasa, której tożsamość jest możliwa do zidentyfikowania, pomimo że artysta namalował ją w pozycji, w której jej twarz jest niewidoczna (Brown, 2007).

<sup>1</sup> Miss La La to jedna z możliwych form zapisu pseudonimu artystki, która pojawia się w licznych publikacjach, w tym cytowanych w artykule tekstach P. Tait i M. Brown.

Twarz, w afirmującej rozum i dualizm istoty ludzkiej filozofii, uważana była za okno duszy, „najpełniejszy (...) symbol osobowości”, przeciwstawiana była ciału, którym rządzić miały zwierzęce instynkty i popędy (Szyjkowska-Piotrowska, 2016). Ta niedomknięta całość/kompozycja ogranicza dostęp do cech nadających bezmiennemu ciału podmiotowość. Zamiast tego kieruje uwagę na zęby, a w zasadzie szczęki, które utrzymują muskularny korpus w powietrzu.

Wysunięta do przodu, mocna żuchwa (prognatyzm) była jednym z parametrów chętnie mierzonych przez dziewiętnastowiecznych antropologów, próbujących udowodnić istnienie brakującego ogniwa między człowiekiem a małpą. Sprowadzanie do fizyczności Miss La Li oraz zamykanie jej w wymiernych ramach, połączone z równoczesną fascynacją jej odmiennymi atrybutami, to w kolonialnej Europie postawa towarzysząca spotkaniom z „Innym/i”. Konsekwentnie utwierdzała poczucie wyższości i wyjątkowości jednej rasy, tym samym wzmacniając teorie o jej cywilizacyjnym i ewolucyjnym zwycięstwie. Muskularny korpus akrobatki mógł być dla Degasa i mu współczesnych nie tyle obiektem, co abiektem (Kristeva, 2008), reprezentującym wszystko to, co wykraczało poza rządzące dziewiętnastowiecznym społeczeństwem normy, budziło strach i obrzydzenie, jednocześnie przyprawiając o dreszcz zachwyty i podniecenie. Postać o niebiałym kolorze skóry w sercu białej Europy. Owoc związku, który według poligenistycznych teorii rasowych powinien być bezpłodny (Brown, 2007). Kobieta o muskularnym ciele, której nadludzka siła wykraczała poza wyobrażenia zarówno o kobiecości, jak i męskości.

Na obrazie widzimy artystkę oczami malarza, białego mężczyzny z uprzywilejowanej finansowo klasy (Degas był synem zamożnego bankiera), wiernego syna swojej epoki, który dojrzewając na Starym Kontynencie, doskonale zinternalizował jego lęki, normy i dominujące praktyki. O zmaganiach malarza z własną tożsamością pisze Marilyn R. Brown w artykule *Miss La La's Teeth: Reflection on Degas and Race*, gdzie podejmuje się dogłębnej psychoanalitycznej interpretacji obrazu. Zapośredniczone spojrzenie, które oferuje dzieło Degasa, pozwala poznać jedną z możliwych perspektyw na postać Miss La Li, jest jednym z jej przedstawień wyraźnie uwarunkowanych statusem i indywidualną historią patrzącego na nią twórcy. Wśród dostępnych narracji jest to spojrzenie o wyraźnie dominującym charakterze. Niemal każda nota biograficzna dotycząca akrobatki w pierwszej kolejności odnosi się do jej funkcji bycia „muzą słynnego artysty”, co z kolei każe nam nieustannie wracać do postrzegania jej osoby przez pryzmat obiektu czyjejs inspiracji.

Inne, zarówno wizualne, jak i werbalne narracje o artystce, które można znaleźć w cyrkowych archiwach, to przede wszystkim recenzje i plakaty tworzone

również głównie przez mężczyzn. Mimo nabierającej sił pierwszej fali feminizmu życie dziewiętnastowiecznych kobiet wciąż niemal wyłącznie ograniczało się do sfery prywatnej i przestrzeni gospodarstw domowych. Dziennikarstwo zdominowane było przez męski punkt widzenia, w tym cyrkowe recenzje i reklamy. Często na potrzeby marketingowego podbicia atrakcyjności spektaklu jej historia była przekształcana i egzotycyzowana (Adams i Keene, 2012). Afrykańska księżniczka porwana i sprzedana do niewoli, Czarna Venus i Venus Mulatto, Anna, Olga, Miss La La, Miss Kaira, Kaira Noir – jej imię zmieniało się w zależności od spektaklu, organizatora, miasta i kraju. Nie ma również pewności, czy czytając o Miss La Li lub jej artystycznych partnerkach i partnerach, zawsze mamy do czynienia z tymi samymi osobami. Cyrkowe akty i spektakle trwały, zmieniały się natomiast wykonujący je artyści i artystki. Konsekwentnie modyfikowano również kolor jej skóry, przyciemniając i rozjaśniając go tak, by pasował do wybranej historii lub kontrastował z innymi ciałami w spektaklach. Wieloosobowa/wielowymiarowa tożsamość jej artystycznej osoby odzwierciedla sytuację pracowniczą dziewiętnastowiecznych cyrkowców zależnych od krótkoterminowych kontraktów i uzależnionych od zmiennych nastrojów oraz apetytu publiczności.

Kim jest zatem Miss La La? Kalendarium wydarzeń z jej życia pełne jest luk, niedopowiedzeń i pytań zawieszonych w próżni. Informacje znajdujące się w archiwach często przeczą sobie nawzajem i sugerują różne losy artystki. Czy możliwe jest odczytanie jej historii z wrywkowych dat, informacji i całej gamy opowieści snutych przez różnych narratorów? Brytyjski historyk Alun Munslow w swoich tekstach odnosi się do kategorii historii eksperymentującej, która zdaje sobie sprawę z własnej zależności od narratora oraz jego/jej subiektywnych wyborów i preferencji. Widziana z tej perspektywy jest ona „autorskim spotkaniem z ludźmi i pozostałościami minionego czasu”, którego zapis wychodzi poza konwencjonalnie ustrukturyzowany tekst naukowy i przybiera nowe formy (Munslow, 2017). Nie boi się mariażu z fikcją, poezją, prozą i skrótem. Sięga do innych branż i dziedzin, inspirowane się ruchem, obrazem i teatrem. Insynuuje, sugeruje, śledzi i wyobraża różne możliwe scenariusze, nie roszcząc sobie przy tym prawa do znalezienia absolutnej prawdy. Zamiast spójnego obrazu widzi różnię (Derrida, 1978; Munslow, 2017), przestrzeń wypełnioną wielogłosem dziejów, rozszczepiony kalejdoskop wydarzeń i postaci. Historia zmienia perspektywę, oddaje głos i słucha tych, których życiorysy zostały przechwycone lub rozplynęły się bez śladu w dominujących narracjach. Skupia się na różnorodności perspektyw i dekonstruuje „patrzącego/patrzącą”. Autor/ka tworzący taką opowieść przestaje być anonimowy, ukryty za bezosobowym tekstem. Jest obecny/a i świadomy/a swojego uwikłania w siatkę przywilejów, preferencji i zależności. I co najważniejsze – potrafi się z nich rozliczyć.



Celem artykułu jest wykroczenie poza ramy obrazu Degasa oraz próba stworzenia innej narracji biograficznej, alternatywnej herstorii Miss La Li, na podstawie dostępnych materiałów archiwalnych oraz metodą poszukiwania paraleli z innymi dziewiętnastowiecznymi życiorysami artystów i artystek o niebiałym kolorze skóry (Kuźma-Markowska, 2014). Będzie to spojrzenie dość impresyjne, w którym przeszłość jest niedomknięta. Jawi się jako nieustanna zmiana, dynamiczny proces, fragmentaryczny zbiór zdarzeń i obrazów. Spisana tu jest w głównej mierze kolażem moich subiektywnych wyborów, treści, obrazów, jakie dotarły do mnie w trakcie badań archiwalnych i rozmów z innymi historykami/historyczkami cyrku, przede wszystkim z Johanną Bassi, której w tym miejscu chciałabym podziękować za konsultację i rodzinne wspomnienia.

Zdaję sobie sprawę, że jako badaczka z Europy Środkowo-Wschodniej nigdy nie będę mogła w pełni opisać ani wyobrazić sobie doświadczenia życia kobiety o niebiałym kolorze skóry, zwłaszcza żyjącej w realiach dziewiętnastowiecznego społeczeństwa uwikłanego w kolonializm. Perspektywa, którą wnoszę w swojej opowieści o Miss La Li, dotyczy osoby związanej z cyrkiem zarówno z praktycznej, jak i teoretycznej strony oraz zaangażowanej w odzyskiwanie herstorii artystek areny sprzed stuleci. Jako osobie urodzonej w Polsce i związanej z miastem Szczecin, które jest prawdopodobnym miejscem urodzenia Miss La Li, zależy mi również na odwoływaniu się do kategorii różnorodności oraz walki o prawa grup marginalizowanych i wykluczanych ze względu na różne przesłanki, a także odzyskiwaniu niebiałych narracji związanych z terenem tego kraju.

Zanim jednak rozpocznę snucie cyrkowej herstorii Miss La Li, muszę odnieść się do języka i kategorii, które zdecydowałam się użyć w moim tekście. Pojęcie rasy traktuję tu jako konstrukt społeczny odnoszący się do koloru skóry i zespołu innych cech morfologicznych, wykorzystywany przez różnych aktorów społecznych dla zaspokojenia ich partykularnych potrzeb i wzmacniania poczucia wyższości/nizszości wybranych grup. Choć zostało ono zdyskredytowane na przełomie XIX i XX wieku m.in. przez klasyków antropologii kulturowej Franza Boasa i Ruth Benedict, historyków, w tym Jacquesa Burzuma, czy przedstawiciele krytycznej teorii rasy oraz studiów postkolonialnych, to stało się źródłem ideologii, które doprowadzały i wciąż doprowadzają do ludobójstwa, prześladowań i dyskryminacji w różnych regionach świata, w tym również w Polsce (Mikulska, 2010). Odniesień do koloru skóry używam, zdając sobie sprawę z ich redukcyjnego charakteru. Zdecydowałam się jednak na ich wykorzystanie w celu zwrócenia uwagi na odmienne doświadczenie życia osób czarnych w kontekście rasizmu strukturalnego, dostępu do przywilejów, instytucji i narażenia na dyskryminację (Phyllis Jones, 2002).



Z premedytacją rezygnuję natomiast z użycia pojęć Mulata i Mulatki, które zakotwiczone są w dziewiętnastowiecznych teoriach poligenistycznych, których przedstawicielami są między innymi francuski zoolog Georges Cuvier czy antropolog William Edwards. Ich podstawą było założenie o różnym pochodzeniu ras i ich odmiennych przodkach założycielach. Równoległy rozwój linii genetycznych miał uniemożliwić ich mieszanie się/rozmnażanie. Powstałe z takich związków dzieci miały być bezpłodne (Brown, 2007). Słowo „Mulat” ma swoje bezpośrednie źródło w nazwie zwierzęcia – mule, który jest hybrydą powstałą z połączenia konia i osła. Jest to najstarszy gatunek stworzony przez człowieka, wykorzystywany do walki i pracy, który w przeważającej większości przypadków nie może rozmnażać się i mieć potomków.

W celu odniesienia się do osoby, której rodzice mieli różny kolor skóry, będę używała naprzemiennie terminów osoba o niebiałym kolorze skóry oraz osoba o nieczarnym kolorze skóry. Oba te sformułowania traktuję równoważnie, próbując tym samym odejść od postrzegania białej skóry i kategorii białości jako głównego punktu odniesienia. W dziewiętnastowiecznej literaturze amerykańskiej, ale również europejskiej (w tym niemieckiej) pojawia się archetypiczna postać tragicznego mulata/tragicznej mulatki – *tragic mulatto*, *tragic mulatta* (Martin, 2009). Reprezentowała ona zmagania ludzi, niemogących znaleźć sobie miejsca i akceptacji w żadnej z grup definiowanych morfologicznym podobieństwem. Kolor ich skóry, w zależności od kontekstu, był zbyt ciemny lub zbyt jasny, by zapewnić im poczucie przynależności do danej społeczności (Fei, 2017). O percepcji związków, zwłaszcza białych kobiet i czarnych mężczyzn ze szczególnym naciskiem na seksualność i płęć w kontekście rasy, pisze między innymi Frantz Fanon w książce *Czarna skóra, białe maski* (Fanon, 2020). Ważne jest dla mnie wyodrębnienie kategorii osób o nieczarnym kolorze skóry ze względu na odmienny charakter ich doświadczeń.

## Herstoria

Miss La La to jeden z pseudonimów Anny Olgi Albertiny Brown, która urodziła się 21 kwietnia 1858 roku w Szczecinie (Polska). Miasto funkcjonowało wówczas pod nazwą Stettin i należało do pruskiej prowincji Pommern (Pomorze). Przyszła na świat jako piąte i prawdopodobnie ostatnie dziecko Marie Christiny Borchardt i Williama Wilhelma Brown<sup>2</sup>. Kim byli jej rodzice? Informacje o nich są bardzo fragmentaryczne.

<sup>2</sup> Dane o urodzinach członków rodziny Brown uzyskane na [https://www.genealogyfreelancers.com/additional\\_files/ab6b1b8d79db255e0e2811307a993c1b.pdf](https://www.genealogyfreelancers.com/additional_files/ab6b1b8d79db255e0e2811307a993c1b.pdf) (dostęp: 30.01.2021).

Nazwisko matki pojawia się wiele razy w spisach ludności żydowskiej z terenu Pomorza pod panowaniem Królestwa Pruskiego, zwłaszcza w kontekście rozgałęzionej rodziny potomków Philipa Borchardta i jego żony Edel Yomtob. Ten cieszący się przywilejami przedsiębiorca tekstylny mieszkał w XVIII wieku w Köslin, czyli dzisiejszym Koszalinie. Był jednym z najbardziej szanowanych żydowskich mieszkańców tego regionu, którego dzieci kontynuowały budowę włókienniczego biznesu. Jego prawnukiem i prawdopodobnie rówieśnikiem, a może nawet kuzynem Marie, był Maximilian Siegfried Borchardt, urodzony w Szczecinie w 1815 roku syn bankiera Moritza, doktor prawa, ochrzczony w ewangelickim Sophienkirche w Berlinie (Lilley, online). Marie mogła być również krewną słynnego restauratora Augusta F.W. Borchardta, który urodził się w mieście Labes (dzisiejszy Łobez w województwie zachodniopomorskim), a w 1853 roku otworzył swój biznes z delikatesami i winami przy ulicy Francuskiej w Berlinie.

Inna gałąź rodziny Borchardtów prowadzi natomiast do Willy'ego Borchardta, który w latach 30. XX wieku był jednym z właścicieli Cyrku Belli Borchardt, co pozwala sugerować, że nazwisko to funkcjonowało już wcześniej w branży rozrywkowej. Idąc tym tropem, matka Miss La Li mogła być artystką, a jej rodzina jednym z tworzących się właśnie cyrkowych klanów, a może i jedną z niemieckich żydowskich rodzin, które przemieszczały się ze swoją areną po Europie. Choć, jak pokazują liczne ślady rodu Borchardtów, jej życie mogło obrać zupełnie inny kierunek i przebiegać w bardziej mieszczańskim, przemysłowo-handlowym kontekście. Urodzona na pruskim Pomorzu mogła być również częścią francuskiej diaspory hugenotów, która w wyniku edyktu nantejskiego przybyła na te tereny. Należała do niej m.in. Sophie Auguste Tilebein, mecenaska kultury, która prowadziła cieszący się poważaniem salon artystyczny w Züllchow (Żelechowej), zlokalizowanym na przedmieściach Szczecina, a w którym mieszkać mogła Miss La La, na co wskazuje akt urodzenia jej siostry Wilhelminy. Hugenockie korzenie mogły zapewnić jej bliskie powiązania z Francją i Paryżem (dane niepublikowane).

William Wilhelm Brown, ojciec Miss La Li, to postać której identyfikacja jest jeszcze trudniejsza, a wiąże się to przede wszystkim z polityką kolonialną i sposobem dokumentowania tożsamości osób przybywających do Europy w ramach transatlantyckiego handlu niewolnikami. William był prawdopodobnie niewolnikiem zarejestrowanym na terytorium anglojęzycznego kraju, Wielkiej Brytanii lub Stanów Zjednoczonych Ameryki, co wydaje się potwierdzać jego pierwsze imię oraz nazwisko Brown (z angielskiego brązowy), które bezpośrednio odwoływało się do koloru jego skóry. Niemiecki odpowiednik Williama, Wilhelm, to

prawdopodobnie opcja, która została dodana podczas pobytu w Prusach. Nadawanie nowych personaliów i jednocześnie ich ujednocianie było częstą praktyką przy rejestracji nowo przybyłych. Zdarzało się również, że swoje nazwisko niewolnicy otrzymywali „na cześć” nowych „właścicieli”, co miało wpływać na wzmacnianie statusu społecznego kupujących. Liczba „posiadanych” niewolników miała świadczyć o bogactwie i ich ekonomicznej sile (Kuhlmann et al., 2013). Imiona w oryginalnych językach, używane wcześniej przez późniejszych niewolników, wraz z kryjącym się w nich kulturowym dziedzictwem i tradycjami społeczności, z jakich się wywodzili, były konsekwentnie usuwane z urzędniczych dokumentów, a tym samym eliminowane z kart historii pisanej z białej dominującej perspektywy.

William, w momencie przybycia do Szczecina, prawdopodobnie był już wolnym człowiekiem. Początek XIX wieku to okres wzmożonego działania ruchów abolicyjnych, które doprowadziły w 1834 roku do obalenia niewolnictwa na terenie imperium brytyjskiego. W 1836 roku Friedrich Tiedemann, niemiecki anatom i fizjolog, w swojej pracy *On the Brain of the Negro Compared with that of the European and the Orang-Outang* dowodzi, że między mózgiem osób o białej skórze i osób o skórze czarnej nie ma żadnej różnicy (Tiedemann, 1836). A inni niemieccy działacze na rzecz praw człowieka, wśród nich Friedrich Carové, Hans von Gagern, Karl Theodor Welcker, tworzą pierwszą ogólnoniemiecką proklamację, w której domagają się zniesienia niewolnictwa na całym świecie. Pruski ustawodawca dopiero w 1857 roku rozpatruje ich żądania, uchwalając ustawę obiecującą wolność każdemu czarnemu niewolnikowi, który znalazł się na pruskim terytorium (Kuhlman et al., 2013). Zmieniająca się sytuacja w Europie budziła nadzieje i przyciągała czarnych Amerykanów, szukających lepszego miejsca do życia, którzy tłumnie przybywali na stary kontynent w latach 1830–1860. Podróże te weszły do historii pod nazwą *liberating sojourns*, co tłumaczone z angielskiego oznacza „wyzwalający pobyt”, „gościnę” (Kuhlman et al., 2013). Być może również William był jednym z takich podróżnych, którego przyciągnęły wybrzeża portowego Szczecina.

Nie wiadomo, jak poznali się rodzice Miss La Li, ale związek kobiety żydowskiego pochodzenia z czarnym mężczyzną musiał być wyjątkowo wyjątkowym przedsięwzięciem, biorąc pod uwagę realia dziewiętnastowiecznej zachowawczej Europy. Mimo że natężenie rasistowskich wystąpień na terenie zjednoczonych w 1871 roku pod przewodnictwem Prus Niemiec zaczęło wzrastać pod koniec stulecia, to małżeństwa osób o różnym kolorze skóry również na jego początku nie należały do najczęstszych. W tym kontekście najbardziej prawdopodobnym scenariuszem wydaje się ten, w którym Marie i William poznają się w realiach

artystycznego świata. Do spotkania mogło dojść na arenie cyrkowej, gdzie występowali ze swoimi numerami lub też scenie lokalnego varieté, gdzie spektakłom towarzyszyły kompozycje wykonywane przez czarnych muzyków.

Cyrk od zarania swoich dziejów był miejscem, które gromadziło ludzi ze wszystkich stron świata. To instytucja nieznająca granic, która tworzyła własne rytuały i żyła według własnych zasad. Był to barwny kolaż postaci i osobowości, wykraczających na różne sposoby poza społeczne normy i schematy. Ludzie nie-stąd, nienormatywne ciała, (de)formacje, nadludzki wysiłek i umiejętności, mrozące krew w żyłach historii, erotyzm, egzotyka i zapach nieustannie czyhającej za rogiem śmierci. To, co spychane było z przestrachem na margines codzienności, w pełnej krasie i iluminacji można było oglądać na arenie. Cyrk sprytnie wykorzystywał wypierane przez społeczeństwo treści, lęki i uprzedzenia dla własnych celów marketingowych, jednocześnie dając przestrzeń do życia i swego rodzaju podmiotowość tym, dla których nie było miejsca w innych strukturach (Wieczorkiewicz, 2002; Tait, 2005).

Ze związku Marie i Williama przyszła na świat piątka dzieci. Wszystkie zostały ochrzczone w ewangelickim Matthäuskirche zlokalizowanym w Bredow na przedmieściach Szczecina, dzisiejsze Drzetowo<sup>3</sup>. Obrzęd ten był w protestanckim społeczeństwie, zwłaszcza w czasach konserwatywnego zwrotu Innere Mission, elementem otwierającym możliwość uczestniczenia w życiu społecznym, pozwalającym rozpoznać, kto jest „swój”, a kto należy do obcych, legitymizował zajmowane miejsce w strukturze społecznej. Otwierał możliwość podejmowania różnych działań i obowiązków, a także dostęp do uczestnictwa w programach pomocowych (Kuhlmann et al., 2013). Dlatego też ci, którzy z różnych względów byli definiowani społecznie jako „Inni”, często decydowali się na wejście w struktury kościoła ewangelickiego.

Rodzina Miss La Li mogła wyglądać jak te z czarno-białych zdjęć z pierwszych aparatów, na których widać ustawionych według wzrostu artystów, zaczynając od dorosłych rodziców na najmłodszych dzieciach kończąc. Wszyscy o dobrze zbudowanych ciałach, ubrani w gorsety i bufiaste spodnie z falbanami. Dzieciństwo Anny Olgi upływało zapewne w cieniu artystycznych wydarzeń. Cyrkowe rodziny z XIX wieku to rodziny nomadów, zawsze w ruchu, podróżujących za pracą i do pracy. Rytm ich życia determinowały podpisane kontrakty, które najczęściej obejmowały akty wykonywane nie tylko przez rodziców, ale przez wszystkich członków rodziny. Dzieci od najmłodszych lat zaznajamiały się z areną i często występowały na niej u boku swoich rodziców. Wydaje się, że

<sup>3</sup> Ibidem.

z cyrkowej tradycji wyrwała się najstarsza siostra Miss La Li, Wilhelmina Carolina, która w 1873 roku wyszła za mąż za stolarza Augusta Koeppa i przeprowadziła się do Berlina. Życie pozostałej dwójki rodzeństwa (jedna ze starszych siostr Olga Marie zmarła w wieku niemowlęcym) i ich cyrkowe konotacje wciąż czekają na odkrycie/odczytanie.

Miss La La, jak pisze zafascynowany nią Edmond Desbonnet, miała zadebiutować na scenie w wieku dziewięciu lat (Desbonnet i Surier, 1910). Jeden z artykułów zapowiadający jej późniejszy występ mówi o tym, że czternastoletnia Anna Olga wyjechała do Nowego Jorku, gdzie trenowała w cyrku przed swoim oficjalnym debiutem. Mimo że pojawiała się na scenie już wcześniej, właściwy początek jej kariery datuje się na 1879 rok i jej słynne występy w paryskim Cyrku Fernando i Folies Bergère. Przez kolejne dziesięć lat pojawiała się na różnych scenach Europy. Występowała również w innych miejscach we Francji, m.in. w Lyonie i Nantes, jak również w Belgii, gdzie jej akt wszedł do programu Cyrku Wulffa. Była częścią spektaklu w Cyrku Price<sup>4</sup>, w Madrycie. Nie zabrakło jej też w Wielkiej Brytanii, gdzie pojawiła się na scenie londyńskiego Royal Aquarium i Canterbury Theater of Varieties, jak również Gaiety Theater w Manchesterze.

Anna Olga występowała z solowym pokazem jako Miss La La, w ramach którego wykonywała swój najśłynniejszy numer nazywany „żelaznymi szczękami”. W jego trakcie Anna Olga zwiisała z trapezu bądź liny, trzymając się wyłącznie siłą swojej szczęki. Wykorzystywała do tego specjalny przyrząd, który do początków XX wieku składał się z pięciocentymetrowego skórzanego pasa, na którego końcu znajdowała się specjalnie dopasowana do ust część, którą zaciskała w zębach (Tait, 2005). Innym razem, oplatając jedną nogą sztangę trapezu, zwiisała głową w dół, unosząc w powietrzu trzech roślących mężczyzn. W każdej ręce trzymała jednego z nich, trzeci wisił na drugim końcu aparatu, który zaciskały jej muskularne szczęki. Punktem kulminacyjnym aktu Miss La Li był moment, kiedy w powietrzu wybuchała mała armata, utrzymywana przez artystkę żelaznym uchwytem. W artykułach opisujących ten moment, można przeczytać, że armatę z trudem podnosiło trzech mężczyzn, często do wykonania tego zadania potrzeba było nawet pięciu lub sześciu osób (Tait, 2005).

Anna Olga nie jest jednak pierwszą kobietą, która zasłynęła aktem żelaznych szczęk. Przed nią była m.in. Madame De Granville z Kanady, nazywana kobietą Herkulesem, oraz nieco starsza Leona Dare, amerykańska akrobatka słynąca z odważnego numeru, podczas którego wisała pod unoszącym się balonem

<sup>4</sup> Plakat reklamujący występy Les Duex Papillons w Cyrku Price w Madrycie (1884?), Biblioteca Nacional de España, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=bdh0000018690&page=1> (dostęp: 30.01.2021).

(Tait, 2005). Ta ostatnia, podczas swojej trasy po Europie, również występowała na scenie paryskiego Folies Bergère. Miss La La była jednak pierwszą kobietą o niebiałej skórze, która została rozpoznana i rozślawiona przez krytyków i prasę. Swoją niesamowitą siłą zdecydowanie przyćmiewała również nie tylko swoje poprzedniczki, ale i poprzedników. Porównywana była do Samsona, wojowniczej „płowej Amazonki”, w Londynie nazywana Afrykańską Królową porwaną i sprzedaną do niewoli, w Paryżu opisywano ją jako Venus Noir (Czarna Wenus) (Tait, 2005).

Zachwycono się muskularnym ciałem Miss La Li i drzemającym w nim siłom. Reklamowe opisy tradycyjnie utrzymywały jej postać w ramach dominującego stereotypu, tworząc wokół niej atmosferę tajemnicy i egzotyki. Takie przedstawienie miało odpowiadać na złożony kompleks, a w zasadzie niepokój białego społeczeństwa, które konfrontując się z silnym ciałem o innym kolorze skóry, obawiało się utraty swojej uprzywilejowanej pozycji. W drugiej połowie XIX wieku popularność zyskują teorie społecznego darwinizmu, mające potwierdzać ewolucyjne zwycięstwo, a co za tym idzie – wyższość jednej rasy nad innymi. Mimo swojego miejsca urodzenia i francuskiego obywatelstwa, narracyjne zabiegi przypisywały Miss La Li pochodzenie z nieokreślonego, afrykańskiego plemienia. Dla opinii publicznej mogło to oznaczać, że bliżej jej było do prymitywnych zwierząt niż do cywilizowanych Europejczyków (Tait, 2005).

Ponadto definiowane jako kobiece ciało zdolne równocześnie unosić ciężar trzech mężczyzn podważało wszelkie stereotypy związane z płcią i gender. Było żywą groźbą kastracji, a jej mocne szczęki budzić mogły skojarzenia z *vagina dentata* (Brown, 2007). Jak wskazuje Peta Tait, Miss La La w przeciwieństwie do swoich poprzedniczek uniknęła nadmiernej seksualizacji, co było w tym okresie regularną praktyką wobec artystek cyrkowych. Na zdjęciach z tamtego okresu przedstawiano ją raczej w neutralnych pozach, bez erotycznych sugestii czy gestów. Zdjęcia innych często sprzedawane były w specjalnych erotycznych seriach (Tait, 2005).

Takie spojrzenie na Miss La Lę mogło mieć związek z lękiem przed mieszaniami się ras, choć historia Saartjie Baartman, nazwaną Hotentocką Wenus, zdaje się temu zaprzeczać. Na przełomie XVIII i XIX wieku, pochodząca z wybrzeży rzeki Gatmos w południowej Afryce, Baartman była regularnie pokazywana w europejskich menażeriach, ludzkich zoo, gabinetach osobliwości i cyrkach. Jej ciało było seksualizowane, genitalia komentowane i dotykane zarówno jako część egzotycznej rozrywki, jak i w imię nauki (Wieczorkiewicz, 2013). Miss La La i jej niezwykle umiejętności zapewniły jej nie tylko popularność, ale pozwoliły zyskać uznanie i respekt na tyle, by mogła cieszyć się niezależnością.



Brown pisze, że dbała dobrze o własny biznes i miała swojego własnego menedżera (Brown, 2007).

Solowe występy to jedna z części bogatej kariery Miss La Li. Anna Olga Brown pracowała również w duecie pod nazwą *Les Deux Papillons*, czyli „dwa motyle”. Porównanie atletycznych akrobatek do delikatnych i smukłych owadów jest ciekawym zabiegiem narracyjno-wizualnym, który z jednej strony wskazywał na lekkość wykonywanych trików, a z drugiej strony ratował ginącą w nadmiarze siły kruchą kobiecość dla konserwatywnego społeczeństwa. Jedną z towarzyszek Anny Olgi, którą najbardziej zapamiętała historia, była urodzona w Graetz (dziś w Grodzisku Wielkopolski) Theophila Szerker (Saltarino, 1987).

Duet występował razem podczas tournée po Europie. Artystki pojawiały się na scenach we Francji, Hiszpanii i w Niemczech<sup>5</sup>. Białe i czarne motyle, promocja spektakli często opierała się na kontraście bazującym na kolorze ich skóry. Paleta barw wykorzystywana na plakatach miała podkreślać różnicę i budzić ciekawość dotyczącą tej „międzyrasowej” podniebnej współpracy<sup>6</sup>. Czasem pojawiały się jako dwa motyle, innym razem jako „Olga i Kaira”. Anna Olga początkowo wykorzystywała na scenie swoje drugie imię, występowała jako Olga Kaira albo Kaira Noir, czyli Czarna Kaira. Jej towarzyszka pojawiała się jako Kaira La Blanche, to jest Biała Kaira. Nie jest pewne, czy Theophila od zawsze była „białym motylem”, czy dołączyła do aktu później, co mogło się wiązać ze zmianą menedżera trupy bądź też młodym wiekiem artystki.

W momencie słynnych występów duetu w Folies Bergère miała dopiero piętnaście lat. Niektóre artykuły sugerują, że przed nią Miss La Li mogła towarzyszyć inna francuska artystka o imieniu Amandine lub Murielle. Identyfikacji postaci kryjących się za pseudonimami nie ułatwia też fakt, że na przełomie lat 1880 i 1888 imiona Olga i Kaira były notorycznie zamieniane i mylone. Miss La La często, zwłaszcza w drugiej połowie lat 80. XIX wieku, pojawia się jako Kaira lub Kairo, jak na plakacie z Teatru Canterbury<sup>7</sup>. Zamiana imion mogła mieć związek ze zmianą menedżera duetu, którym w pewnym momencie został Franz Pospischill. Był on postacią rozpoznawaną w Paryżu, wypromował m.in. słynnego żonglera Karę (Truzzi i Truzzi, 1974; Cullen, 2004). Duet występował pod jego szyldem najprawdopodobniej około 1887

<sup>5</sup> Plakat reklamujący występ Olgi i Kairy w paryskim Hippodromie, Bibliothèque nationale de France, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9004252z.r=olga%20et%20kaira?rk=107296;4> (dostęp: 30.01.2021).

<sup>6</sup> Plakat reklamujący Kairo i Olgę, czarno-białe motyle, w Canterbury Theatre of Varieties, Londyn (1882), <https://www.bl.uk/collection-items/poster-advertising-kairo-and-olga-the-black-and-white-butterfly> (dostęp: 30.01.2021).

<sup>7</sup> Ibidem.

roku, rezygnując z sygnowania się marką trupy Kaira<sup>8</sup>. W pewnym momencie, którego daty nie udało mi się ustalić, Theophila zmienia swoje imię na Olga Pospischil, co wskazuje na jej ślub z Franzem.

Obie artystki prezentowały wysokiej jakości umiejętności i tworzyły zapierającą dech w piersiach spektakle. Eksperymentowały ze sprzętami i rekwizytami, próbowały swoich sił na nowych konstrukcjach, rozszerzając paletę podniebnych trików. W swoim repertuarze miały m.in. numer na obracających się połączonych trapezach, nazwanych srebrną maszyną obrotową. Podczas gdy Miss La La słynęła ze swojej siły i żelaznych szczęk, Teofila kręciła w powietrzu potrójne salta. Pracowały ze sobą intensywnie prawdopodobnie około dziesięciu lat. Tworzyły silny i pełen profesjonalizmu związek.

Podniebne ewolucje i balansowanie na granicy ryzyka, z nieodłącznym widmem głodnej błędów śmierci, budują szczególny rodzaj porozumienia, opartego na głębokim zaufaniu. Struktura cyrkowego performansu opiera się na zgodności ciał, wspólnym rytmie i choreografii ruchów, które mierzy się w tysiącach kilokalorii wydatkowanej energii i potu. Niektóre z badaczek sugerują, że oprócz sceny mogły być one również partnerkami życiowymi (Frueh et al., 2000; Brown, 2007). Duet z Theophilą zapisał się w historii cyrku tragicznym zakończeniem. Podczas letniego tournée z Cyrkiem Wulffa w 1888 roku doszło do groźnego wypadku. W trakcie próby Theophila spadła z trapezu, nieszczęśliwie omijając siatkę zabezpieczającą w wyniku czego po trzech dniach zmarła (Desbonnet i Surier, 1910). Po śmierci Kairy La Blanche Miss La La znika z afiszy.

W październiku tego samego roku Miss La La wychodzi za mąż na pięknej wyspie Helgoland położonej na Morzu Północnym. Jej wybrankiem był Emanuel Woodson, urodzony w listopadzie 1865 roku amerykański cyrkowiec, kontorsjonista, który wywodził się z artystycznej rodziny minstreli. Jego ojciec był zarejestrowanym wolnym, czarnym mężczyzną, a matka niebiałą kobietą pochodzącą z Saint Louis w stanie Missouri. Jego brat Johnny, dzięki swoim wyjątkowym umiejętnościom, zyskał sławę i pseudonim Piekelnego Woltyżera (z francuskiego L'inferral Voltigeur), siostra podobno grała z wielką gracją na pianinie. Emanuel również kontynuował rodzinną tradycję cyrkową, zyskując rozgłos dzięki występom w Cyrku Rancy. Występował pod takimi pseudonimami jak Blitzmensch (z niemieckiego „człowiek-błyskawica”) czy Amfisbena, którym nawiązywał do niezwykle giętkiego mitycznego gada o głowach na dwóch końcach ciała. Sławę zyskał również na kontynencie europejskim podczas spektakli we Francji i Niemczech. Podczas jednego z nich mógł poznać Annę Olę, swoją przyszłą żonę (Desbonnet i Surier, 1910; Durrow, 2013).

<sup>8</sup> Plakat Miss Lala et troupe Kaira (1880?), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9003086r.r=MIss%20Lala?rk=21459;2> (dostęp: 30.01.2021).



Do spotkania doszło prawdopodobnie w 1885 roku we Francji, oba nazwiska pojawiają się na afiszach Cyrku d'Hiver i Cyrku Fernando w Paryżu<sup>9</sup>. Woodson był aktywnym artystą do około 1900 roku, po tym okresie uzyskał szanowaną pozycję i status dyrektora sceny w Palais d'Ete, w Brukseli. Tam też prawdopodobnie zamieszkali wraz z Miss La Lą i powiększającą się rodziną. Ze związku tych dwojga przypuszczalnie urodziły się trzy córki, które już jako dzieci występowały pod nazwą trio Keziah. Najstarsza z nich Fedy Woodson przyszła na świat prawdopodobnie na początku lat 90. XIX wieku (Desbonnet i Surier, 1910).

Pierwsza wzmianka o występie siostr Keziah pojawiła się w 1896 rok, w lyońskim magazynie *Le Passe-Temps*<sup>10</sup>. Na scenie pojawiły się z numerem rodzinnym, w którym wykonywały ewolucje z wykorzystaniem specjalnej drabiny akrobatycznej. Ze względu na młody wiek obok siostr na scenie pojawiła się najpewniej również ich matka. Fedy już jako nastolatka występowała na początku XX stulecia z tresurą psów, a w zasadzie, jak pisze Edmond Desbonnet, z niezwykle plastycznym tańcem z tymi zwierzętami (Desbonnet i Surier, 1910). Rodzina odbyła również cyrkową trasę po Australii, gdzie występowała z akrobatycznym Trio Keziah i solowym numerem Emanuela w takich miejscach jak: Tivoli Theater, Bijou czy Palace Theater.

Kiedy młode córki Miss La Li i Amfisbeny stawiały swoje pierwsze kroki na scenie, Alfred Schlieffen, szef sztabu armii pruskiej, opracowywał plan wojny błyskawicznej, który miał przynieść Niemcom zwycięstwo w zbliżającej się wielkimi krokami wojnie. Napięta sytuacja polityczna w Europie mobilizowała społeczeństwa, które wstrzymywały oddech, przygotowując się na nieuniknione. Trwał wyścig zbrojeń i innowacji. Postępowi technicznemu towarzyszyła konkurencja i ekspansywność. Narastały konflikty, budowano sojusze i porozumienia. Świat sztuki również buzował niespokojnie, siły nowoczesności i tradycji ścierały się u progu nowej epoki.

W 1913 roku swoją premierę w paryskim Théâtre des Champs-Élysées ma balet *Święto wiosny* Igora Strawieńskiego z choreografią Wacława Niżyńskiego, który wywołał skandal, oburzenie wymieszane z fascynacją i poczuciem nadchodzącej zmiany. Z pierwszą dekadą XX wieku zmienia się perspektywa na sztukę.

<sup>9</sup> „Broszura z repertuarami paryskich spektakli, informacja o występach Woodsona i Les Deux Papillons”, Bibliothèque nationale de France, [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k120458n/f28.image.r=woodson%20contortionniste?rk=343349%3B2&fbclid=IwAR0UluQeBioqzAs4bW3xfWFpZCPTN\\_mL3\\_j0Lm4Jb2HAxrZfqaqBPud-e7s](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k120458n/f28.image.r=woodson%20contortionniste?rk=343349%3B2&fbclid=IwAR0UluQeBioqzAs4bW3xfWFpZCPTN_mL3_j0Lm4Jb2HAxrZfqaqBPud-e7s) (dostęp: 30.01.2021).

<sup>10</sup> *Ogłoszenie o występach w Lyonie siostr Woodson (1896)*, LE PASSE-TEMPS ET LE PARTERRE RÉUNIS, Ving-t-quatrième Année, nr 43, [https://collections.bm-lyon.fr/PER00318268?page=8&query\[\]=keziah&chitTotal=1&chitPageSize=10](https://collections.bm-lyon.fr/PER00318268?page=8&query[]=keziah&chitTotal=1&chitPageSize=10) (dostęp: 30.01.2021).

Idee fundujących ją harmonii i piękna ulegają dekonstrukcji, ustępując miejsca antyestetyzmowi i pierwotnej gwałtowności (Eksteins, 2014). To również okres wzmożonej migracji na początku związanej z kapitalistycznym rozwojem państwowych ekonomii i zapotrzebowaniem na siłę roboczą. Późniejsze niepokoje w Europie i wzmacniające się nacjonalizmy popychały ludzi do podróży za ocean w poszukiwaniu bezpiecznej przestrzeni.

Zamach Gavrilo Principa na Franciszka Ferdynanda staje się iskrą zapalną i rozpoczyna zmasowane działania zbrojne. Cyrkowcy i cyrkówki w wieku poborowym zostają wcieleni do armii, walczą na froncie. Członkowie ponadnarodowych, artystycznych rodzin, często muszą stawać po wrogich stronach barykady (archiwum rodzinne Joanny Bassi). W koszarach nie przestają jednak występować i dostarczać rozrywki dla kolegów żołnierzy i koleżanek żołnerek. Organizują pokazy akrobatyki, żonglerki, balansu na linie, wykorzystując do tego dostępne im przedmioty (Bassi, 2013). Większość koni, które wcześniej występowały na arenie, zostało zarekwirowanych na potrzeby armii. Inne cyrkowe zwierzęta często przejmowały ich funkcje gospodarcze. W gazetach pojawiały się zdjęcia słońi pracujących na roli bądź wspomagających transport (Averley, 2016–2017).

W sierpniu 1914 roku wojska niemieckie najeżdżają na Belgię, rozpoczynając tam czteroletnią okupację. Wybuch wojny zastał Miss La Lę i jej bliskich prawdopodobnie w Brukseli i zbiegł się z rodzinną tragedią. W 1915 roku zmagający się z chorobą nerek Emanuel Woodson umiera. Z tego samego roku pochodzi również ostatnia wzmianka o Miss La Li, która jako Anna Olga Woodson stara się o wizę do Stanów Zjednoczonych (Fei, 2017). Do tej pory nie wiadomo, czy jej prośba została rozpatrzona pozytywnie. Ustalono natomiast, że mogła tu napotkać problemy ze względu na ograniczenia migracji w okresie trwania działań wojennych.

Jeżeli udało jej się wyjechać, gdzie dotarła? Czy czekał na nią ktoś z jej dalekiej rodziny? Może był to Oofy Goofy, ekscentryczny performer pochodzenia żydowskiego, urodzony prawdopodobnie w Berlinie, którego prawdziwe imię brzmiało Leonard Borchardt (Asbury, 1933). A może był to ktoś z rodziny męża, z cyrkowego klanu Woodsonów, który został za oceanem? Miss La La mogła również przeczekać wojenną zawieruchę w Europie i wraz z wielką migracją w latach dwudziestych dotrzeć do wybrzeży Ameryki wraz z innymi przedstawicielami i przedstawicielkami Czarnej Diaspory. Wchodząc tym samym w nurt wielkiej migracji intelektualistów i intelektualistek o czarnym kolorze skóry, którzy zapoczątkowali okres nazywany Renesansem Harlemu, *Harlem Renaissance* (Pitts, 2020). A może została w Europie, była częścią szalonych lat dwudziestych i doświadczyła tego, jak świat pogrąża się w oparach faszyzmu, rasizmu, zbliża

się do kolejnego kryzysu i katastrofy? Może to właśnie tu doczekała swoich ostatnich dni. Te pytania wciąż czekają na odpowiedzi, prawdopodobne scenariusze, nowe narracje i interpretacje.

## Podsumowanie

Biografia Miss La Li to historia kobiety o niebiałym i nieczarnym kolorze skóry, żyjącej na przełomie wieków w prężnie rozwijającej i zmieniającej się Europie. Szczyt jej kariery przypadł na czasy belle époque. Pięknej epoki, w której kawiarnie i kabarety wypełnione były po brzegi, a kultura tętniła życiem, buzując nowymi ideami. To również czasy postępu naukowego, nowych technicznych rozwiązań i rewolucji przemysłowej, która wzmocniła pozycję klasy średniej i świadomość klasy robotniczej. Pojawienie się silnika, telefonu czy żarówki zmieniło jakość i warunki życia w Europie Środkowej. Swoje pierwsze kroki stawia przemysł filmowy, a radio staje się źródłem powszechnej informacji. Kultura staje się dostępna masom, w świecie rozrywki otwierają się kolejne butelki szampana. Ruch sufrażystek walczy o głos dla kobiet, a w publikacjach seksuologów, takich jak Ellis Havelock czy Magnus Hirschfeld, homoseksualizm po raz pierwszy nie jest przedstawiany jako choroba.

Złota epoka to również czasy głębokiego rozwarstwienia, geograficznego i ekonomicznego oddalenia klas, zwłaszcza robotniczej, która włączona w buczące parą mechanizmy kapitalizmu ulega alienacji od produktu swojej własnej pracy. Jak na równi pochyłej bogactwo jednej warstwy przynosi niesamowitą biedę drugiej. W miejskich slumsach przybywa mieszkańców, a zatłoczone osiedla robotnicze wypełniają suburbia. Kobiety uzyskują prawo głosu, ale głównie te o białym kolorze skóry i o uprzywilejowanym statusie społecznym. Homoseksualizm w wielu krajach Europy uznawany jest za sodomie, zbrodnię przeciw naturze i karany jest więzieniem lub robotami. Tworzące się nowe państwowe tożsamości wzmacniają nastroje nacjonalistyczne. Teorie rasistowskie i eugeniczne zyskują zainteresowanie nie tylko w świecie nauki, ale i polityki. Wzmaga się rasizm i antysemityzm, karmione przez wywołaną kapitalistycznym skokiem biedę. Kraje europejskie bogacą się na eksploatacji kolonii i choć handel niewolnikami jest zakazany, to dyskryminacja jest obecna niemal w każdej dziedzinie życia. Cieszące się popularnością obwoźne menażerie i ludzkie zoo pokazują „afrykańskie wioski” pełne „prymitywnych dzikich”, których ciała po śmierci stają się eksponatami muzealnymi, tak jak Saartjie Baartman, Julia Pastrana czy Angelo Soliman (Wieczorkiewicz, 2013).

Na tle tego społeczno-kulturalnego kołażu w powietrze unosi się Miss La La, ze swoim niebiałym i nieczarnym muskularnym ciałem oraz rodzinną historią,

w której europejskie korzenie spotykają się z afrykańskim dziedzictwem. Niezależna artystka cyrkowa, w której tożsamości przecinają się różne kategorie społeczne, w tym również kategorie wykluczenia. Mocno zaciska swoje szczęki na cyrkowym aparacie, legitymizując swoje miejsce w strukturze. Unosząc się nad głowami głównie białej publiczności, symbolicznie odwraca hierarchię, społeczną stratyfikację. Na moment, w czasie spektaklu, zmienia perspektywę i afirmuje ciało kobiety o niebiałym kolorze skóry. Jej siła budziła respekt, fascynację i podważała dominującą strukturę znaczeń, symboli i przekonań. *Vagina dentata*, budząca lęk i admirację, kobieta o nadludzkiej sile. Artystka cyrkowa, która w trakcie swoich występów oswajała grawitację i redefiniowała pojęcie siły, uniezależniając ją od płci i przypisywanych jej stereotypowych cech.

Dotychczas nie znaleziono żadnych spisanych rękopisów, udokumentowanych wspomnień czy listów, które mogłyby dać wgląd w wewnętrzny system przekonań i wartości Miss La Li. Poznać to, w co wierzyła, komu i czemu sprzyjała oraz jak patrzyła na świat. Jej osoba z wykraczającym poza normy ciałem w mozaice kulturowych i politycznych nurtów dziewiętnastowiecznej Europy niosła potężny subwersywny, rewolucyjny ładunek. Na rozmowy uwzględniające pełną podmiotowość kobiet o niebiałym kolorze skóry potrzeba było kolejnych stu lat. Anna Olga Brown to jedna z tych herstorii, które zmuszały jej współczesnych, ale i kolejne pokolenia do zmiany perspektywy. Zrobiła jeden z kroków w ogromnym i długim peletonie dążącym do wprowadzenia realnej zmiany, której status wciąż widnieje jako *work in progress*.

Subiektywnie spisana przeze mnie biografia Miss La Li jest, jak pisał Munsłow, moim „indywidualnym i impresjonistycznym” przedsięwzięciem, podjętym z całą świadomością posiadanych przeze mnie przywilejów i społecznych soczewek, determinujących moje spojrzenie (Munsłow, 2017). Podobnie jak Degas, choć nie pędzłem, a słowem namalowałam obraz artystki, której doświadczenie życia jest dla mnie niemożliwe do uchwycenia. Na początku mojego tekstu pozwoliłam sobie na komentarz i analizę spojrzenia francuskiego malarza, odnosząc się do kategorii abiektu i społecznych uwarunkowań mogących wpływać na jego interpretację postaci Miss La Li. Zdaję sobie sprawę, że podobna dekonstrukcja należy się również i mojej osobie. Sama nie przestaję zadawać sobie pytań o źródła własnej fascynacji cyrkiem, mając w tyle głowy cytaty z *The Politics and Poetics of Transgression* Petera Stallybrassa i Allona White’a o tym, że sfery pozornie wydalone jako „Inne”, powracają jako obiekt nostalgii, tęsknoty i fascynacji. Las, jarmark, teatr, slumsy, cyrk, kurort nadmorski, „dzikus”. Wszystko to, co umieszczone jest na zewnętrznej granicy życia cywilnego, staje się symboliczną treścią burżuazyjnego pożądania (Stallybrass i White, 1986).

## Bibliografia:

- Adams, K., Keene, L.M. (2012). *Woman of the American Circus, 1880–1940*. Jefferson, North Carolina: McFarland and Company Inc. Publishers.
- Asbury, H. (1933). *The Barbary Coast*. <https://archive.is/20061022120708/http://www.sfgenealogy.com/sf/history/hbtbc6.htm> (dostęp: 30.01.2021).
- Averley, H. (2016–2017). *War Circus*. <https://www.labonche.net/> (dostęp: 30.01.2021).
- Bassi, J. (2013). *La grande guerre d'un homme de spectacle*. [https://joannabassi.wordpress.com/2013/11/09/813/?fbclid=IwAR1AqzbgGIpckKw7\\_luriuZcfzVbhgpjHItY-NeQjq37ywtKfpKs9bCaBsk0](https://joannabassi.wordpress.com/2013/11/09/813/?fbclid=IwAR1AqzbgGIpckKw7_luriuZcfzVbhgpjHItY-NeQjq37ywtKfpKs9bCaBsk0) (dostęp: 30.01.2021).
- Brown, M. (2007). *Miss Lala's Teeth: Reflections on Degas and Race*, „The Art Bulletin”, vol. 89, no. 4.
- Cullen, F. (2004). *Vaudeville Old & New: An Encyclopedia of Variety Performances in America*. New York: Routledge.
- Derrida, J. (1978). *Różnica (différance)*, przeł. J. Skoczylas, [w:] M. Siemek (red.), *Drogi współczesnej filozofii*. Warszawa: Czytelnik.
- Desbonnet, E., Surier, A. (1910) *Acrobates et jeux du cirque*, „La Culture physique: revue bi-mensuelle illustrée”, nr 125.
- Durrow, H. (2013). *Mixed Experience History Month 2013: Manuel Woodson, contortionist extraordinaire*. [https://lightskinnedgirl.typepad.com/my\\_weblog/2013/05/mixed-experience-history-month-2013-manuel-woodson-contortionist-extraordinaire.html](https://lightskinnedgirl.typepad.com/my_weblog/2013/05/mixed-experience-history-month-2013-manuel-woodson-contortionist-extraordinaire.html) (dostęp: 30.01.2021).
- Eksteins, M. (2014). „Święto wiosny”. *Wielka wojna i narodziny nowego wieku*. Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo.
- Fei, E. (2017). *As Above, So Between: Configuring Miss Lala as a Mixed Race Subject*. College of Liberal Arts & Social Sciences, dysertacja 238. <https://via.library.depaul.edu/etd/238> (dostęp: 30.01.2021).
- Frueh, J., Fierstein, L., Stein, J. Kaplan, J. (2000). *Picturing the Modern Amazon*. New York: Rizzoli.
- Fanon, F. (2020). *Czarna skóra, białe maski*, przeł. U. Kropiwić. Kraków: Karakter.
- Kristeva, J. (2008). *Potęga obrzydzenia: esej o wstręcie*, przeł. M. Falski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.)
- Kuhlmann, A. (2013). *Ambiguous Duty Black Servants at German Ancien Régime Courts*, [w:] M. Honeck, M. Klimke, A. Kuhlmann (red.), *Germany and the Black Diaspora: Points of Contact*. New York: Berghahn Books.
- Kuźma-Markowska, S. (2014). *Herstory (herstoria)*, [w:] *Encyklopedia gender: płęć w kulturze*. Warszawa: Czarna Owca.
- Martin, J. (2009). *The “Tragic Mulatto” in Three Nineteenth-Century German Antislavery Texts*, „German Review Studies”, nr 32.
- Lilley, R. *Koslin*. <https://www.myoldarndtlilley.com/family-research/nathusius/koslin-koszalin/> (dostęp: 30.01.2021).
- Mikulska, A. (2010). *Rasizm w Polsce*. Helsińska Fundacja Praw Człowieka. <https://forummigracyjne.org/files/170/Rasizm%20w%20Polsce%20-raport%20HFHR.pdf> (dostęp: 30.01.2021).

- Munslow, A. (2017). *Historia jako eksperyment*, „Dialog”, nr 7–8.
- Pitts, J. (2020). *Afropean. Notes from Black Europe*. Londyn: Penguin Random House.
- Phyllis Jones, C. (2002). *Confronting Institutionalized Racism*, „Phylon”, vol. 50, no. 1/2.
- Saltarino, S. (1987). *Artisten - Lexikon*. Leipzig: Zentralantiquariat der DDR.
- Stallybrass, P., White, A. (1986). *The Politics and Poetics of Transgression*. New York: Cornell University Press.
- Szyjkowska-Piotrowska, A. (2016). *Po-Twarz. Przekraczanie Widzialności w Sztuce i Filozofii*. Warszawa: słowo/obraz terytoria.
- Tiedemann, F. (1836). *On the Brain of the Negro, Compared with That of the European and the Orang-Outang*, „Philosophical Transactions of the Royal Society of London”, vol. 126.
- Tait, P. (2005). *Circus Bodies. Cultural Identity in Aerial Performance*. New York: Routledge.
- Truzzi, M., Truzzi, M. (1974). *Notes Toward a History of Juggling*, „Bandwagon”, vol. 18, no. 2.
- Wieczorkiewicz, A. (2002). *Kolonizacja dzikich ciał*, „Teksty Drugie”, nr 5(77).
- Wieczorkiewicz, A. (2013). *Czarna kobieta na białym tle. Dyptyk biograficzny*. Kraków: Universitas.

### Abstract

Anna Olga Brown is a figure who became known in history as Miss Lala. Strong „African Princess”, „Black Venus”, with iron jaws which could hold the weight of several people as well as an exploding cannon. Her trapeze stunts were admired on the biggest European stages. She was born in Szczecin, to a black father and a white mother; the youngest of four siblings. She lived in a time of colonialism and racism. At a time when women still had no right to vote and their role was restricted to the private sphere. Her muscular, circus body went beyond the normative canons of female beauty and with its strength challenged dominant beliefs. It fascinated and disturbed. For advertising purposes it was alternately normalized and exoticised. Her biography is full of blank pages, uncertainties, and speculations. The following article is another attempt to read herstory, conducted within the framework of experimental history

**Key words: Miss La La, circus, female artist, herstory**

*Specjalne podziękowania za konsultację i rodzinne wspomnienia dla Joanny Bassi*

# Varia





# Anna Tarkowska

Independent Scholar

## Ciało jako afektywny wymiar poznania na przykładzie *Taksydermii* Györgya Pálfiego

Przełomowe dzieło kina postsocjalistycznego, *Taksydermia* (*Taxidermia*, 2006) Györgya Pálfiego, rozpoczyna się słowami narratora:

Jest coś, o czym muszę powiedzieć. Ponieważ jest to część kreacji czegoś, z czym nie mam nic wspólnego. Niemniej beze mnie nikt by o tym nie wiedział, bo to by nawet nie istniało. Nikt by się nie dowiedział, kim naprawdę był Lajos Balatony i nikt nie byłby zainteresowany jego pochodzeniem, tym, dokąd zmierza, ani tym, kim był jego ojciec lub dziadek. Być może jest to ważne tylko dlatego, że stanowi koniec czegoś. Lecz jeśli coś zmierza ku końcowi, to jego początek również będzie istotny<sup>1</sup>.

Film ukazuje historię Węgier na przestrzeni ostatniego stulecia jako ciąg społeczno-politycznych niepowodzeń, zdrad i międzygeneracyjnych traum. Pálfi portretuje trzy pokolenia mężczyzn: dziadka, austro-węgierskiego żołnierza (Morosgoványi), ojca, zawodowo zajmującego się jedzeniem na czas (Kálmán),

<sup>1</sup> Tłum. własne. Słowa te wypowiada narrator w języku węgierskim, jednakże są one równocześnie tłumaczone na język angielski. Stąd – pozwalam sobie przytoczyć w tym miejscu anglojęzyczną wersję: „There is something that I must say. Because it is part of the creation of something, I have nothing to do with. Nonetheless, without me, no one would know about it, because it wouldn't even exist. No one would know who Lajos Balatony really was, and no one would be interested in where he came from, where he was heading, who his father or grandfather was. Maybe it is only important because it is the end of something. And if something comes to an end, then its beginning will also be important”.

i syna taksydermistę (Lajos). Ich życiu odpowiadają trzy części filmu, które obejmują okres od II wojny światowej, poprzez lata tzw. gulaszowego komunizmu, aż do czasów kapitalizmu. Trzy części ukazują trzy reżimy jednostki, jej cielesności poddanej represjom ówczesnych ładów polityczno-gospodarczych.

Kiedy w 1989 roku upadły rządy Partii Komunistycznej, społeczeństwo węgierskie, dla którego historia ojczyzny była niezwykle obciążająca, odcznęło z ulgą. Nadeszła upragniona wolność. W końcu zaistniała przestrzeń na rozwój wyobraźni, na kształtowanie ducha. *Taksydermia* okazuje się filmem w pewnym stopniu rozliczeniowym, który wyraża podskórną obawę co do zachodnio-kapitalistycznych tendencji. To dzieło o powolnym procesie rozkładu, o piętnie odcisniętym na ludziach przez historię. Historia kraju to w istocie historia poszczególnych jednostek, która zapisuje się nie tylko na kartach książek, ale również, a może przede wszystkim – w ciałach. I przez ciała jest opowiadana.

Paradoksalnie dopiero imię trzeciego bohatera budzi jakiegokolwiek skojarzenia, te zaś skłaniają do powrotu ku źródłom, a mianowicie do kolebki myśli humanistycznej, starożytnej Grecji. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że to właśnie starożytnym Ateńczykom zawdzięczamy sentymentalne umiłowanie harmonii, sztuki i wszelkich przejawów ludzkiego „nadzwierzęcego” umysłu. Po przeciwnej stronie umiłowania rozumu stało zaś spartańskie wychowanie, lakoniczność myślenia sprowadzająca ciało do podległości rozkazom.

Według mitologii greckiej król Lajos uwiódł pięknego młodzieńca – syna króla Pelopsa, a następnie porzucił, co doprowadziło do jego samobójczej śmierci. Zrozpaczony ojciec przeklął winowajcę, na czym ucierpiał cały ród Labdakidów. Wyrocznia delficka przepowiedziała mu, że zostanie zamordowany przez swego pierwotnego syna. Pragnąc przechytryć przeznaczenie, Lajos kazał zabić dziedzica. Ale na próżno: każdego z członków rodu spotkał tragiczny los. Zgodnie z fragmentem manifestu cytowanym we wstępie filmu: to z końca wywiedzmy początek.

Nietrudno dostrzec analogie, a klątwę moglibyśmy w filmie potraktować jako zjawisko obciążenia psychicznego, tj. zapośredniczonej traumy przekazywanej z pokolenia na pokolenie. Jest nią poczucie małości wobec świata, którego wrogie mechanizmy prowokują narastanie tłumionych frustracji. Dają one o sobie znać w sferze cielesnego spełnienia, które jako doświadczenie intymne, pozostaje z dala od karcącego spojrzenia Innego. Choć czasy się zmieniają i rodzą się nowe pokolenia, frustracje i traumy nie giną. Przenoszą się z „ojców na synów”, którzy z biegiem życia dodają do tych odziedziczonych, własne,

obdarowując nimi swoje dzieci. Pálfi pokazuje, że dzieje się to w sferze pozaracjonalnej. Postaciami i ich działaniami rządzą afekty.

Na początku chciałabym przyjrzeć się afektywnemu wymiarowi filmu Pálfięgo, z perspektywy holistycznej. Reżyser konsekwentnie operuje obrazem marginalizowanej sfery tabu. Pragnę wskazać na pewną zależność o charakterze komplementarnym, przemyślanego zabiegu opowiedzenia w sposób afektywny o afektywizacji. W dalszej części tekstu podejmuję próbę doprecyzowania pojęć samego afektu, ale i podmiotu, a także staram się nakreślić kontekst, w jakim przyjdzie nam je osadzić. Bohaterowie, poprzez ciało właśnie, decydują się na to, by przekroczyć granice precyzyjnie strukturyzowanego „ja” poprzez represyjne działania otoczenia.

W artykule postaram się prześledzić drogę, którą przebywają mężczyźni (z osobna, w powtórzeniu, które każdorazowo jednak niesie za sobą pewną zmianę) ku samorozpoznaniu. Pragnę naświetlić, jak kształtują się zależności człowieka od jego ciała. Fundamentalne potrzeby mają charakter fizjologiczny. Dopiero z chwilą, gdy pragnienia ciała zostaną zaspokojone, możemy mówić o samorealizacji jednostki, która manifestuje (w geście wolnościowym) własną koncepcję spełnienia. Transgresja możliwa jest jedynie w przypadku Lajosa, który podejmuje świadomą decyzję, by przekroczyć granicę czasoprzestrzenną zależności człowieka od świata. Ekwiwalentem życia staje się ciało martwe. Nieśmiertelność możliwa jest jedynie z chwilą przekroczenia śmiertelności. Artykuł wieńczy refleksja na temat historii, która będąc częścią opowieści, zawiera w sobie całość jednostkowego doświadczenia egzystencji, wpisanej w materię cielesności.

### 1.1. Widz „zaafektowany”

Jean-François Lyotard w artykule *Wzniosłość i awangarda* dotyka problemu pozaracjonalnego wymiaru odbioru dzieła sztuki. Autor, poniekąd, stawia pytanie: co się dzieje z odbiorcą w chwili „spotkania”, wyjścia naprzeciw Inności, której nie pojmuje? Gdy czuje „coś”, bliżej niesprecyzowane poruszenie, nie potrafi tego jednak jeszcze nazwać? U Lyotarda nie ma pojęcia afektu – to, co się „wydarza” na styku dwóch biegunów obraz/odbiorca dzieła sztuki (na potrzeby filmoznawczych rozpoznań: obraz/widz), jest „tym, czego nie potrafimy pomyśleć. (...) Zanim zapytamy, co to jest, co to oznacza, przed *quid*, trzeba «wpierw» – by tak rzec – aby «się zdarzyło», *quod*” (Lyotard, 1996, s. 174). To zaś sytuuje nas niezwykle blisko pola „afektywizacji”.

Najpierw musi coś „się zdarzyć”. Dopiero później, po chwili, zadając sobie pytanie o znaczenie doświadczenia estetycznego, poddajemy pierwotną in-

tensywność procesowi symbolizacji wtórnej. Dzieje się tak zresztą przy okazji każdorazowego aktu percepcji. Musimy nadać zdarzeniu znaczenie. Dopiero wówczas myślimy, wracamy do tego, co dało się wyczuć. Tak przynajmniej powinno to działać w przestrzeni muzealnej, w galerii sztuki, gdzie napotyamy nieznaną, gdzie doznanie każe oswajać się w słowach. Czy w filmie jest podobnie?

Afektywność obrazu, o czym możemy mówić dzięki immersyjnym<sup>2</sup> właściwościom materii filmowej, polega na tym, że zanim jeszcze dojdzie do procesu racjonalizacji, systematyzacji pojęć, na ciele możemy dostrzec symptomy rozpierających nas od wewnątrz napięć. Wizualność obrazów, których sekwencje możemy śledzić podczas seansu *Taksydemii*, wytrąca z komfortu możliwości zastosowania pewnych wypracowanych, zwyczajowych praktyk odbioru. Wynika to z nagromadzonych w filmie treści tabuizowanych, z tak swobodnego poruszania się reżysera po marginalizowanej sferze abiektalnej. *Taksydemia* to niejako „środowisko wewnętrzne” bohaterów, które wypływa obficie z ich ciał, które przedostało się przez szczelinę, w chwili pęknięcia nienaruszalnej, jak dotąd, struktury podmiotu. Film w reżyserii Pálfiego to dzieło wzniosłe, jeżeli przyjąć w ślad za Lyotardem, że „wielkość dyskursu jest prawdziwa, kiedy niesie świadectwo niewspółmierności ze światem rzeczywistym” (Lyotard, 1996, s. 178).

## 1.2. Afekt – próba definicji

Trudno o precyzyjną definicję afektu. Można pokusić się o stwierdzenie, jakoby afekt był ucieleśnionym doświadczeniem, w stałym związku ze światem, ponieważ istnieje we współnocie ciał. Afekt opowiada się po stronie życia, jest przejawem witalności ciała. To zaistniała w ciele potencjalność, która wpływa zarówno na innych, jak i pozostaje otwarta na wpływy Innego. Z perspektywy ontologicznej, afekt można potraktować jako nieświadomą, prewerbalną sferę źródła naszej podmiotowości. Gilles Deleuze i Félix Guattari pojmowali afekt jako proces „stawania się”, przekraczania granic (transcendowania) własnego Ja, jako

<sup>2</sup> Immersyjna właściwość filmowych narzędzi obrazowania prowokuje zatarcie granicy pomiędzy podmiotem oglądającym (widz) a przedmiotem oglądu (obraz): „Skierowana na zewnątrz identyfikacja pozwala mu [widzowi – przypis A.T.] na wsiąknięcie w tkankę filmu, na pewien czas rozpuścić jakąś część swoich cielesnych granic oraz zrezygnować częściowo ze swojej indywidualnej, podmiotowej pozycji na rzecz wspólnego doświadczenia i alienującego uprzedmiotowienia. Z kolei ukierunkowana do wewnątrz identyfikacja pozwala widzowi przyswoić film, uczynić go swoim własnym, to znaczy ucieleśnić świat i przez to ukonstytuować się jako wyobrażony podmiot” (Elsaesser i Hagener, 2015, s. 56).

pewną intensywność, która przez nas przepływa<sup>3</sup>. Dla Briana Massumiego ciało jest zarówno ośrodkiem afektywnego wymiaru poznania, jak i wiedzy. Wprowadza on afekt w sferę ucieleśnionego powtórzenia. Afekt to moment, w którym przeszłość łączy się z przyszłością, pozwala nadejść temu, co nieprzewidywalne.

Afektem zwykliśmy również określać „nasze emocjonalne relacje z innymi ludźmi. (...) Afekt wpływa na naszą zdolność do działania i kierowania się ku wolności, określając naszą podmiotowość wobec ludzi, którzy nas otaczają” (Buryńska, 2015, s. 132). Poddając analizie film Pálfiiego, będą mnie interesować dwie koncepcje afektu: Deleuze’a i Guattariego oraz Massumiego<sup>4</sup>. Jednakże, z jakiegokolwiek strony nie przypatrywalibyśmy się temu zagadnieniu, jest ono nierozzerwalnie związane z ciałem. Zarówno jako płaszczyzną percypowania świata, fizycznej reakcji na bodźce zewnętrzne, jak i ciałem – ekwiwalentem zapośredniczonego wstydu, czy „miejscem, gdzie ukryty jest sens”, jakby chciał tego Maurice Merleau-Ponty.

Idąc tym tropem, można powiedzieć, że afekt to pewien rodzaj impulsywnej manifestacji – „jestem!”, gestu wolnej woli. Nie bez przyczyny nasuwa się w tym kontekście Nietzscheńska „wola mocy”. Nietzsche upatrywał punktu dojścia w procesie stawania się nadczłowiekiem w wyzbyciu się pierwotnej gwałtowności. Tej, która miała stanowić „ciemną stronę” nadludzkiej istoty. Człowiek winien odrzucić w sobie zwierzę, by stać się nadczłowiekiem. Co za tym idzie, będąc już u szczytu, musi wyzbyć się swego człowieczeństwa. Pytanie: po co? Po to, by dalej podtrzymywać ułudę wielkości?

<sup>3</sup> O istotnej zmianie paradygmatu myślenia o człowieku jako jednostce i jego pozycji pisze Grażyna Świętochowska: „Zainicjowany w latach 70. kierunek niekartezjańskiego myślenia dobrze podsumowuje tylko jeden cytat z *Co to jest filozofia? (Qu'est-ce que la philosophie?)*: «tym, co konstituuje wrażenie, jest stawanie-się-zwierzęciem, roślinnym, molekułą». Proces «stawania się» znosi rozróżnienie na świat ludzki i przyrodniczy, usuwa też człowieka, jako podmiot z jego centralnej pozycji. Za punkt wyjścia zostaje przyjęta materia. Konfrontujemy się ze światem, który nie potrzebuje ludzkiego podmiotu, żeby zaistnieć. Aktualna pozostaje propozycja «ciała bez organów». (...) Afekt rozumiany jest jako zmysłowe pobudzenie poprzedzające myślenie, które jest w stanie nas pochwycić i zmusić do zaangażowania, które jest niemożliwe bez przejścia ze stanu afektacji (bycia pod wpływem pobudzenia) w działanie (afektowanie)” (Świętochowska, 2014, s. 6–7).

<sup>4</sup> Podczas dalszych rozważań nad afektywnym wymiarem cielesności w filmie warto mieć na uwadze jedną z najbardziej przystępnych i kluczowych definicji afektu autorstwa Massumiego: „Ciało wchłania efekty pobudzenia – zachowuje pobudzenie bez rzeczy pobudzającej, pobudzenie wyabstrahowane od faktycznego działania, które je spowodowało, oraz od faktycznego kontekstu owego działania (...). pobudzenie jest natychmiast, spontanicznie dublowane przez powtarzalny ślad spotkania (...). Ślad determinuje pewną tendencję, potencjał, jeśli nie pragnienie autonomicznej repetycji i wariacji owego powtórzenia. Świadoma refleksja dubluje samą tę dynamiczną abstrakcję, porządek wzajemnych powiązań takich dynamicznych abstrakcji, na poziomie dla nich specyficznym, nazywany jest umysłem. (...) Umysł i ciało postrzega się tutaj jako dwa poziomy rekapitulujące to samo obrazowo/ekspresyjne wydarzenie na dwa odmienne, lecz równoległe sposoby wznoszące się krok po kroku od konkretnego ku temu, co bezcielesne i skupione wokół tego samego nieobecnego centrum, którym jest owo spotkanie, poddane tymczasem spektralizacji i potencjalizacji” (Massumi, 2013, s. 120).

### 1.3. Powiedzieć „tak” nicości

Transgresja możliwa jest jedynie z chwilą, gdy podmiot świadom jest konsekwencji czynu. Co więc, jeżeli jednostka podejmuje świadomą decyzję, by to zwierzę w sobie zachować, by je przyjąć, by „stać się zwierzęciem”?<sup>5</sup> Doświadczenie wewnętrzne, o którym pisał Georges Bataille, ma charakter transgresyjny, przyjmuje formę ekstazy – oderwania symbolicznej głowy pojmowanej jako siedlisko rozumu. Nie ma już podmiotu zawłaszczającego przedmiot z chwilą poznania, to kres racjonalnego. Transgresja jest formą niezgody na redukcję człowieka do świata pracy, profanicznego, według Georges’a Bataille’a, świata rutynowych aktywności. Jak wskazuje tytuł filmu, *Taksydermia* stanowi wirtualną ekspozycję ciał „wypreparowanych”, na równi zwierzęco-człowieczych w swojej martwocie. Jak pisali Gilles Deleuze i Félix Guattari: „w istocie istnieje wyłącznie to, co nieludzkie, człowiek w całości ulepiony jest z nieludzkości, nader jednak zróżnicowanych, o całkiem innych naturach i prędkościach” (Deleuze i Guattari, 2015, s. 230).

Bataille sprzeciwia się formule społecznej kumulacji sił, nie uważa, że praca może wyzwolić zniewolonego wcześniej człowieka. W rytualnym święcie „zawieszenia reguł gry” upatruje możliwości transgresji. Zakaz, wobec którego dokonujemy gestu przekroczenia, według Bataille’a pozostaje niezbywalny. Zakaz bez pogwałcenia jest bezskuteczny. Odmowa posłuszeństwa wobec obowiązującego paradygmatu tresury jednostki-ciała, bez świadomości jego istnienia i ostatecznej nadrzędności: konieczności powrotu do rzeczywistości, byłby pustym gestem oporu. Bataille kończy na „wyjściu poza”, które zawsze nosi w sobie przykaz powrotu do porządku, proafirmatywnie opowiadając się po stronie życia.

### 1.4. Człowiek jako podmiot wcielony

By jednak móc mówić o podmiocie transgresji, winniśmy doprecyzować samą kategorię podmiotu. To w sferze cielesnej, w sferze seksualności, należy upatrywać źródeł natury ludzkiej, o jednostce zaś należy mówić jako o „podmiocie wcielonym” (Merleau-Ponty, 2001, s. 175). W *Fenomenologii percepcji* Merleau-Ponty przekonuje o kluczowej roli ciała w procesie poznawczym. Co ciekawe i on zwraca

<sup>5</sup> Odwołuję się w tym miejscu do określenia Deleuze’a i Guattariego, charakteryzującego postawę, którą – wedle filozofów – człowiek powinien przyjąć. Instrukcję, w jaki sposób człowiek ma stawać się zwierzęciem, przedstawia koncepcja sfory. Gdy nawiązujemy kontakt ze zwierzęciem, to zawsze robimy to ze sforą, grupą zwierząt. Ten kontakt zaś odkrywa wielość w nas. Filozofom chodzi o rozrost stada za pomocą zakażania, infekowania społeczeństwa fenomenem sfory. Stawanie się zwierzęciem ma charakter pozaracjonalny, człowiek komunikuje się z afektywną stroną własnej natury. Człowiek ma stawać się fenomenem brzegowym, wyłamywać się ze struktur społecznych, istnieć pomiędzy indywidualizmem a kolektywizmem.



uwagę na „przedrefleksyjny” wymiar percepcji, zastanawiając się nad charakterem doświadczenia „siebie w relacji ze światem”. Uznaje on ciało za element biorący czynny udział w procesie konstytuowania podmiotowości.

Analizując zagadnienie cielesności, Merleau-Ponty zwraca szczególną uwagę na akt doświadczenia seksualnego, „ekspozycji na”. Ciało stanowi dla niego kluczowy punkt odniesienia do koncepcji „cielesnej tkanki”, która pozostaje w centrum ontologicznych zainteresowań badacza. „Ciało własne” to przejaw pierwotnego sensu, to również jedyna droga dostępu do „cielesnej tkanki świata”. Jednostka, byt poszczególny, to jej konieczny, wariantywny ekwiwalent. Merleau-Ponty zapragnął odejść od wypracowanego schematu opisywania ciała jako maszyny funkcjonującej w ramach określonych determinizmów czy ścisłych ram, które pozbawiają je poczucia sprawczości. Ponty pozostaje pośrodku, gdzieś pomiędzy determinizmem a przejawem „wolnej woli”.

Ciało to dynamicznie określająca się struktura egzystencji i płaszczyzna wcielenia świadomości. Świadomość jest przede wszystkim świadomością ciała: ja to ciało. Na określenie cielesnej tkanki, która obejmuje zarówno ciało własne, jak i tkankę świata, wprowadza on pojęcie żywego mięszu (*la chair*):

Żywy mięsz, „masa urabiana od wewnątrz” — jak pisze; nie substancja, ale „żywiol”; nie byt pozytywny, ale „utajenie”, „wymiarowość”. Jest to tkanka różnicy, nieustanne nadchodzenie ku sobie w swoistym — chciałoby się rzec — „rozszczepianiu”, w swoistym odłączeniu, po których to, co jest sobą, podobnie jak źródło, jest „zawsze gdzie indziej”. Z kolei to, co nadeszło, nastąpiło, nosi zawsze znamię swego wypędzenia, odrzucenia, odcięcia, przycumowane tu i teraz z dala od drugiego brzegu, zwrócone ku czemuś, skutek jakiegoś odwrócenia, które je unieobecnia, otwarte samo na obie strony ruchem je otwierającym na zewnątrz — wszystko to, co podano nam tu do myślenia, autor określa jako „pojęcie ostateczne”, jako coś, „co nie ma nazwy w żadnej filozofii” (Lefort, 1977, s. 205–206).

## 2. Cieleśny wymiar doświadczenia rzeczywistości

### 2.1. Morosgoványi: trauma niewoli jako trauma ciała. Afektywne próby zaspokojenia głodu

Bohater pierwszej części filmu Pálfiiego, Vendel Morosgoványi, jest żołnierzem. Wskazuje na to mundur, który na sobie nosi i całkowicie poddańczy stosunek wobec Porucznika. Morosgoványi nie walczy na froncie, wojna nie pojawia się wprost w przestrzeni jego egzystencji, jednak życie, które wie dzie w domu Porucz-

nika, pozostaje sytuacją opresyjną. Cały świat Vendela ogranicza się wyłącznie do baraku, wychodka i obory. Bohater spędza znaczną część dnia na karnym wykonywaniu poleceń (w odpowiedniej kolejności, ponieważ za jakąkolwiek pomyłkę czy okazanie dezaprobaty grozi surowa kara). W wolnych chwilach oddaje się skrywanym przyjemnościom: masturbacji, zabawie z ogniem świecy i podglądaniu córek Porucznika przez szczeliny w ścianach swojego drewnianego baraku. Daje on sobie tym samym możliwość znalezienia ujścia dla własnych napięć, pragnień czy frustracji. Oprócz tego Vendel służy za publiczność dla obscenicznych monologów Porucznika na temat poezji i żeńskich genitaliów.

Pálfi ukazuje losy Vendela, skupiając się głównie na jego ciele. Już pierwsza sekwencja ujęć przepełniona jest obrazami, które w detalu pokazują pokryte brudem dłonie bohatera bawiącego się płomieniem świecy. Morosgoványi przybliża do ognia twarz i genitalia, momentami zachowuje się tak jakby chciał połknąć płomień. Rytuał ten powtarza się wielokrotnie. Niewątpliwie jest to jedyny możliwy rodzaj ciepła, jakiego może doświadczyć. Z kolei chwile, które spędza sam na sam z płonąca świecą, to jedyne momenty wolności. Jest to jednak wolność iluzoryczna, na pewno nie wolność samoświadomego podmiotu. To potrzeby najniższego rzędu. Podmiot sprowadzony zostaje wyłącznie do ciała, pozostaje w granicach pozaracjonalnej sekwencji: akcja – reakcja. Życiem bohatera rządzi afekt, jego działania to pragnienia chwili, które można ułożyć w schemat: głód, pobudzenie i natychmiastowe spełnienie.

Za swoje uczynki Vendel zostaje ukarany. Bohater obserwuje córki Porucznika, które bawią się śnieżkami. Widok podnieca go do tego stopnia, że wsuwa swój członek w okrągłą dziurę w ścianie. Zostaje jednak podziobany przez koguta. Scena ta najlepiej obrazuje pozycję, jaką zajmuje Vendel w swoim otoczeniu, a jest ona jeszcze niższa niż pozycja zwierzęcia.

Zwierzęcość to kolejny ważny aspekt portretowania bohatera pierwszej części. Widz nie dowiaduje się o nim niczego, nie zna jego historii, nie sposób określić żadnej cechy jego charakteru. Morosgoványi w jednej ze scen śpiewa kołysankę świni, która potem zostaje zabita. Kolejne sekwencje pokazują ćwiartowanie, wydobywanie wnętrzości, pieczenie mięsa. Ciało świni i ciało głównego bohatera niewiele różnią się od siebie, są wyłącznie mięsem. Co więcej, ciało zwierzęce jest warte więcej, ponieważ można się nim nakarmić. Ciało Morosgoványiego pozostaje ciałem permanentnie głodnym. To zaledwie ciało, którego krew miesza się z krwią zwierzęcą. Gest miłości zaś nie niesie spełnienia. Nie ma w nim nic uduchowionego. Jest pogwałceniem nakazu, bezwzględny zawładnięciem niosącym śmierć.

## 2.2. Kálmán: ciało monstrialne. Wchłonięcie świata zewnętrznego

Kálmán Balatony przychodzi na świat ze świńskim ogonem. Czy to piętno grzechu, którego dopuścili się rodzice dziecka? Być może. Co pewne, na Kálmánie spoczywa piętno niezaspokojonego pragnienia, by znaczyć coś w świecie, być gwiazdą, wygranym. Druga część filmu przedstawia jego losy, kiedy to jest w pełni dojrzałym mężczyzną i sportowcem. Dyscypliną, którą uprawia, jest jeżdżenie na czas. Zostaje ona przedstawiona w sposób groteskowy. To wielki narodowy sport socjalistycznych Węgier, którego zawody odbywają się na ogromnym stadionie w towarzystwie wiwatujących tłumów. „Sportowcy” walczą o jak najwyższe miejsca na podium, ponieważ dzięki temu mogą zyskać nie tylko wielką sławę i przywileje, ale również wybrankę serca. Ciało Kálmána nie jest jednak w stanie podołać ilości pokarmu, który musi przyjąć, by zająć pierwsze miejsce. Zawody kończą się dla niego szczękościskiem i wizytą w szpitalu.

Kálmán żeni się z Gizi. Z biegiem czasu widzimy, jak wiele, wbrew pozorom, ich łączy. Kiedy Gizi zachodzi w ciążę i dostaje polecenie zmiany diety, nie jest to dla małżonków problemem. Łapówka sprawia, że doktor zmienia „jednostkę chorobową” z ciąży na guza macicy. Tym sposobem Gizi może dalej pracować w zawodzie. Znowu ciało jest najważniejsze, tylko jakie ciało? Bo przecież nie ciało jako część podmiotu czy ciało kobiety spodziewającej się dziecka ani tym bardziej ciało nienarodzonego dziecka, lecz wyłącznie ciało jako maszyna, narzędzie do zarabiania pieniędzy. Ostatecznie Gizi przegrywa w walce z własnym ciałem, jej organizm nie wytrzymuje ilości spożytego kawioru i kobieta upada nieprzytomna.

Morosgoványi i Kálmán portretowani są w kontrastowy sposób. Pierwszego obserwujemy z bardzo bliska, w sytuacjach skrajnie prywatnych, w pełnej izolacji. Kálmán żyje jednak w innym ustroju politycznym, może być kimś, może być wzorem. A jest to możliwie wyłącznie dzięki ciału. Sukces nie ma żadnego związku z rozwojem umysłowym. W tej części filmu kadry mają w sobie coś z libertynizmu Piera Paolo Pasoliniego. Ciało jest dla Kálmána narzędziem pracy, obietnicą wielkości i wreszcie, więzieniem, bowiem nie podołało ambicji bohatera. Niczym w *Co gryzie Gilberta Grape'a* Kálmán staje się na starość widmem nawiedzającym syna i masą tłuszczu przez niego utrzymywaną przy życiu. Nie mogąc pogodzić się z tym, że zawód, co do którego nie ma wątpliwości, że jest zawodem obrzydliwym (jeżdżenie na czas, wymiotowanie, opracowywanie metod, by zjeść więcej), wychodzi z mody, pokłada on swoje nadzieje w synu. Ten nie będzie jednak w stanie podołać obsesji ojca. Kálmán, pogardzając chuderlakiem, w ramach rekompensaty tuczy koty kilogramami margaryny. Bohater żyje przeszłością, wspomnieniem o swojej dawnej świetności. Nie godzi się z upływającym czasem.

### 2.3. Lajos: od ciała upadłego do sakralizacji materii

Lajos Balatony to blady, prawie półprzezroczysty taksydermista. Jego nędzne ciało stanowi obiekt głębokiego zawodu i drwin ze strony ojca. Mężczyzna ma ściśle określoną rutynę dnia (podobnie jak jego dziadek), na którą składa się praca, zakupy w supermarkecie i wizyta u Kálmána. Lajos przynosi codziennie 30 kilogramów margaryny i 800 batonów swojemu ojcu, który, dawno już opuszczony przez żonę, spędza resztę życia dosłownie wciśnięty w fotel. Pewnego dnia Kálmán po raz kolejny przekracza granice w upokarzaniu syna. Tym razem Lajos wybiega z domu, nie zamknąwszy klatki dla kotów. Gdy wraca, zastaje ojca martwego z rozprutym brzuchem i wylewającymi się z niego wnętrznościami, na których żerują koty. Historia powtarza się, lecz następuje zmiana. W przeciwieństwie do Morosgoványiego ciałem Kálmána można się nakarmić. Karmi się nim zwierzęta. Jego mięsnością karmi się i Lajos. Nietrudno domyślić się, w jaki sposób może próbować poradzić sobie on z tym doświadczeniem, w końcu z martwym ciałem ma do czynienia każdego dnia.

Bohater przygotowuje nie tylko ciało Kálmána. Dokonuje również taksydermii na własnym ciele. W przypadku człowieka to jednak nie wystarczy, musi wyzwolić nie tylko ciało, ale i umysł. Dekapitacja to ostateczne zerwanie z porządkiem *ratio*. Ciało Lajosa, ustawione w pozycji antycznej rzeźby, zostaje wystawione w galerii sztuki. Powracając do poczynionych wcześniej refleksji nad filozofią Bataille'a: co takiego wie Lajos o transgresji, czego nie wie być może nawet sam Bataille? Tego nie dowiemy się, ponieważ Lajos to poczuł. Jego „słowo stało się ciałem”. Przecież to w „zatraceniu”, jak przekonywał francuski filozof, winniśmy upatrywać wolności. *Homo religiosus* – człowiek gotowy na śmierć. Tyle że co, jeśli faktycznie umiera? To sytuacja liminalna warunkuje doświadczenie wewnątrz. Czy w takim razie Lajos nie byłby przedstawicielem gatunku? Czy to, że nie powrócił odbiera mu tę możliwość? I czy Lajos aby na pewno nie powraca? Jedyne, co oddzielało go od trwania w wieczności, na rozpiętości czasów, było ciało, a jego ciało: jest. Jak pisał Bataille: „indywidualny nieciągly byt zwierzęcia ofiarnego w momencie śmierci przemieniał się w organiczną ciągłość życia, przekazywaną świadkom ofiarowania przez akt spożycia świętego ciała” (Bataille, 1999, s. 93).

„Zdarzenie” to święty mord (*Höhepunkt*). Przy każdorazowej wizycie w galerii i kontemplacji jego ciała-ekspozycji jest. Lajos powraca, gdy widzimy go, gdy pragniemy „dotknąć”, gdy on „spogląda” na nas i nas dotyka. Nieobecność warunkuje namacalną wręcz obecność. Koniec staje się początkiem, a i początek, co wnosimy po spreparowaniu ciała płodu, samoistnie staje się powolnie nadchodzącym końcem. Źródło to koniec, życie staje się praktyką powolnego umiera-

nia. Jednakże w przypadku Lajosa to tryumf życia, wolnej woli przełamującej antyczne fatum.

Podmiot dla Deleuze'a i Guattariego to przedmiot oglądu. Granica tak usilnie podtrzymywana przez tradycję myśli filozoficznej ulega pęknięciu. Afekt służy rozszczelnieniu podmiotu, sprawia, że nie jest on już bytem „samym-dla-siebie-i-w-sobie”. Duet filozofów proponuje koncepcję podmiotu jako „ciała bez organów”<sup>6</sup>, ciała w stanie czystej potencjalności, którym mamy się stawać. To ciało jest afektywnym wymiarem poznania, stanowi warunek odczuwania. Jest jego cechą immanentną, musimy je więc rozpatrywać w kontekście „żywej tkaniki”, gdzie doświadczenie cielesne poprzedza pracę rozumu i otwiera drogę na to, by doświadczyć Niemożliwego.

W stosunku do opozycji duch/ciało Jean-Luc Nancy opowiada się po stronie ich komplementarności: duch to ciało sensu, a z punktu widzenia materializmu – ciało jest. Ciało odsyła jednakowoż do czegoś, czego nie ma, ale przecież, po obecności ciała, można wnioskować, że było na pewno. Materia, w której Lajos rzeźbi swe największe dzieło, swój testament, ostatecznie przyjmuje kształt „żywego mięszu”, odrębnej, wyróżniającej się „maszyny pragnącej”. Staje się wyrazem tego, co nieprzedstawialne. Tym samym jego ciało jest emanacją braku. „Ja” zdeintegrowane na powrót zostaje scalone w „ja”, które nijak ma się już do oryginału, bowiem zostało stworzone, wykreowane na swój obraz i na własne podobieństwo. To „ja” nieidentyfikowalne niesie znaczenie. Dzieło sztuki, wedle Deleuze'a i Guattariego, ma status wrażeniowy. Stanowi więc konstrukt afektywny<sup>7</sup>.

Lajos konfrontuje spojrzenie Innego i wchodzi w permanentny dialog ze światem. Bohater, dzięki sztuce dokonuje przekroczenia, zrównuje podmiot z przedmiotem i ukazuje, że człowiek to jedynie ciało i aż ciało. Preparując siebie samego na wzór antycznej ucieleśnionej harmonii wskazuje na to, że „teraz” splecione jest zarówno z przeszłością, jak i przyszłością. Lajos, mimowolnie, jakby będąc „naznaczonym”, wraca do początku. Z chwilą śmierci Lajosa – dopełnia się przeznaczenie, a tym samym spełnia się klątwa rodu Labdakidów. Śmierć jest spełnieniem, decyzja o niej przynależy woli. Lajos jednak pozostaje bohaterem

<sup>6</sup> Jak pisze Witold Mackiewicz, pojęcie zostało zaczerpnięte z twórczości Antonina Artauda i „jest ono kolejną, z czasem stopniowo nabierającą ważności, charakterystyką ciała schizofrenicznego. Koncepcja «ciała bez organów» zaprzecza jakiegokolwiek zróżnicowaniu (...). Albowiem tylko «(...) ciało bez organów, bez ust i odbytu, ciało, które zarzuciło wszelkie introspekcje i projekcje (...) [może osiągnąć – przyp. W.M.] pełnię» (Deleuze, 2011, s. 254)”. Por. (Mackiewicz, 2015, s. 82).

<sup>7</sup> Deleuze i Guattari zauważają: „To, co się utrwała, rzecz lub dzieło sztuki, jest blokiem wrażeń, to znaczy połączeniem perceptów i afektów. (...) afekty nie są już uczuciami bądź doznaniem, lecz przewyższają siłę tych, którzy się im poddali. Wrażenia, percepty i afekty są bytami. Maluje się, rzeźbi, komponuje, pisze za pomocą wrażeń” (Deleuze i Guattari, 1999, s. 10).

w pełni tragicznym, jak twierdził Nietzsche, pewną „ponadjednostkową siłą” – nieokiełznanym żywiołem natury. On „ucieleśnia się” w woli mocy, pędzie ku życiu, wyzwalając duszę artysty:

Ten świat – monstrum siły, bez początku, bez końca, stała, spiżowa, wielkość siły, która nie rośnie, nie maleje, która się nie zużywa, lecz tylko przemienia, jako całość niezmiennie wielka (...) przydana określonej przestrzeni, i to nie przestrzeni, która byłaby gdzieś „pusta”, raczej jako siła wszędzie, jako gra sił i fal sił zarazem jedno i „wiele”, tu się spiętrzające, tam zarazem malejące, morze w sobie wzburzonych i wzbierających sił, wiecznie zmiennych (...), ten mój dionizyjski świat wiecznego-samostwarzania-się, wiecznej autodestrukcji, ten świat tajemny dwoistych rozkoszy, to moje Poza Dobrem i Złem (...). Ten świat jest wolą mocy – i niczym innym! I także wy sami jesteście tą wolą mocy – i niczym innym (Nietzsche, 2005, s. 357–358).

Ciałem Vendela i Kálmána rządzi siła popędu, Lajos – nie może pozwolić sobie na ich zaspokojenie. Skutecznie ignorowany przez kasjerkę w sklepie, zdaje się nie istnieć dla niej, jako ciało, które mogłoby stać się „obiektem pożądania”. Dopiero ciało wypreparowane jako *corpus* – byt tu i teraz – może, już nie będąc podatnym na afekty, samemu afektywnie oddziaływać. Zrzuca on wreszcie jarzmo dziedzictwa, które historia zapisała w ciele<sup>8</sup>. Czy jednak, czyniąc z ciała dzieło sztuki, udaje się osiągnąć pełnię, doświadczyć jedności, a co za tym idzie: uczynić z ciała ontologiczne świadectwo? Piękno antycznej rzeźby pozostaje pięknem bezwarunkowym – widząc ją, taką, jaką jest – zwycięska w walce z upływem czasu, nic nie pragniemy w niej zmieniać, niczego już nie chcemy w niej udoskonalać.

Według Jeana-Luca Nancy’ego „[c]iało nie różni się od boskości, która porzuca swoją absolutną boskość po to, aby utożsamić się nie z ludzkim istnieniem, ale jako ludzkie istnienie” (Baszczak, 2014, s. 28). Nancy zadaje pytanie, dlaczego rola ciała była tak usilnie spychana poza margines zainteresowań filozofii Zachodu. Przeprowadzony postsekularny projekt dekonstrukcji chrześcijaństwa miał na celu ujawnienie wewnętrznych ambiwalencji wpisanych w jego dogmatyczną strukturę. Kluczowe zagadnienia – inkarnacja (wcielenie) i zmartwychwstanie

<sup>8</sup> Przymus „działania”, wcielenia woli mocy, to przymus wypływający z woli panowania. Morosgoványi egzystuje w świecie wszechobecnego zakazu i nakazu. Wojna to ściśle podporządkowanie się rygorystycznym zasadom. Płaszczyzna cielesnych transgresji pozwala na odczuwanie „sprawczości”. Ja panuję, ja odzyskuję kontrolę. Przewyciężenie „braku znaczenia” przypisywanego ciału, jednostce jako tej, która pragnie się wyzwolić. Gwałt Morosgoványiego na żonie przełożonego to właśnie Bataille’owskie obalenie zakazu, by do niego powrócić i zostać ukaranym za amoralny występki. Bohater ginie, misja zakończona niepowodzeniem. Marna śmierć. Lajos wymyka się światu. Nadaje znaczenie zdarzeniu, jakim jest życie poprzez śmierć właśnie.



ciała Chrystusa – stanowią główną oś przeprowadzonego przez Nancy’ego wywodu. Autor wskazuje na istnienie nierozzerwalnego związku pomiędzy separowanymi dotychczas pojęciami: dusza/ciało, duch/materia, logos/zmysły. Nie chodzi już o chęć dorównania Bogu, ale o przejaw boskości w działaniu. „Hoc est enim corpus meum” to ostateczny argument na poparcie tezy o współsubstancjalności ciała i ducha. Może ono być afirmowane, uznane za uobecnienie sensu: „To jest ciało martwe, choć żywe, żyjące, odchodzące do zaświatów, choć jeszcze pozostające w naszej rzeczywistości, takie samo jak przed śmiercią, choć zarazem zupełnie inne” (Baszczak, 2014, s. 32).

Ciało staje się rzeczywistym ekwiwalentem niewidzialnej, jak dotąd boskości, która nie jest już poza, a zostaje ucieleśniona. Mamy tu więc do czynienia z doświadczeniem zewnętrznego bodźca, który wywołuje „uniesienie estetyczne” na kształt ekstazy „wyjścia poza siebie”. Tak rozumiana funkcja ekspresywna dzieła sztuki w pełni realizuje koncepcję Fryderyka Nietzschego, który w sztuce – religii przynależnej do kultu boga Dionizosa – upatruje rodzaju epifanii artysty-boga Dionizosa Zagreusa, który jest istotą tego, co stanowi gest afirmacji życia<sup>9</sup>.

Bataille ze swoją wizją rytualnego święta wtóruje Nietzschemu: zatracić się w boskim szaleństwie<sup>10</sup>. To, co dionizyjskie dla filozofów moralności było nieprzyzwoite. Nietzsche, jednakże opowiadając się po stronie filozofii pesymizmu, wyklucza możliwość wydania jednoznacznego osądu za pomocą kolejnych szkodliwych binarności: dobro/zło. Podówczas staje on po stronie boskiego wcielenia amoralności – Dionizosa.

Metafizyka arcyzmu, wypływająca z kultu na jego cześć, usprawiedliwia istnienie tylko jako fenomen estetyczny. To sztuka jest najwyższym zadaniem człowieka. Sztuka o wymiarze dwoistym: apollińskim i dionizyjskim, dwie przeciwstawne sobie siły. Tę apollińskość można po krótko opisać jako popęd twórczy. Jaki miałby więc być „twórca apolliński”? Z unізieniem odnosi się do porządkującej doskonałości, zwracając się ku harmonii:

Apollińskość jest zatem przede wszystkim siłą artystyczną wydobywającą się z natury jeszcze przed nadejściem twórcy jako takiego: jest to rodzaj

<sup>9</sup> Jak pisze Günter Wohlfart w odniesieniu do filozofii wiecznego powrotu Nietzschego: „Ta chwila, w której osiąga się estetyczny (i.e. tragiczno-dionizyjski) stan, jest najwyższą chwilą egzystencjalnej afirmacji. Jest to chwila konfrontacji z *myślą przepaścistą* wiecznego powrotu. Sztuka jest prawdziwym organonem filozofii wiecznego powrotu” (Wohlfart, 1998, s. 55).

<sup>10</sup> „Bataille’owskie *Tak* zwrócone jest, jak nietzscheańskie, nie wyłącznie ku afektowanemu światu kultury, w którym pielęgnujemy siebie jako izolowane byty i troszczymy się o skuteczne panowanie nad rzeczami, mającymi służyć zaspokojeniu naszych potrzeb, ale ku życiu jako nieokiełznanemu impetowi. Czyli ku rzeczywistości, której prawdą nie jest zbawienie (...), lecz intensywność wprowadzająca *rozrzutność, ztratę i ekstazę*” (Matuszewski, 2003, s. 204).



bezpośredniego, naturalnego stanu, zakładanego przez sztukę apollińską, która wylaniałaby się właśnie poprzez ten uprzedni stan i jako jego naśladowanie. (...). Tę protoartystyczną apollińskość Nietzsche utożsamia z twórczym popędem, który przejawia się i działa w marzeniach sennych. Ściślej rzecz ujmując, apollińskość jest siłą, która wytwarza świat snu (Salis, 2000, s. 169).

W Światopoglądzie dionizyjskim czytamy: „Oto zaczarowany świat, natura świeci swe pojednanie z człowiekiem. Mit powiada, że Apollo złożył na powrót rozszarpanego Dionizosa. Jest to obraz na nowo stworzonego przez Apolla, uratowanego od azjatyckiego zniszczenia Dionizosa” (Nietzsche, 1993, s. 59). W *Narodzinach tragedii* zaś: „(...) o którym zadziwiające mity opowiadają, jak to chłopcem będąc, został rozdarty przez tytanów na kawałki i w tej postaci zaczął być czczony jako Zagreus” (Nietzsche, 1994, s. 85). To właśnie Dionizos Zagreus, stał się dla Nietzschego bogiem sztuki. Wedle mitu Apollo grzebie członki Dionizosa na górze Parnas. Tym samym to Apollo staje się gwarantem powrotu, to on ostatecznie doprowadza do ponownego zjednoczenia ciała, którego integralność została brutalnie naruszona. Apollo symbolizuje pierwotną harmonię, antyczne przekonanie, antyczną doskonałość ciała Lajosa. Bywa, że Nietzsche dokonuje zestawienia cierpienia Dionizosa Zagreusa do postaci ukrzyżowanego i zmartwychwstałego Jezusa Chrystusa. Nancy mówi o ciele (*le chair*) Chrystusa:

jego bycie i prawda jako zmartwychwstałego są zawarte w tym odrzuceniu, w tym wycofaniu, które pozwala dać miarę dotykowi, o który powinno chodzić: nie dotykając ciała, dotykać swojej wieczności. Nie przechodząc w kontakt ze swoją uobecnioną manifestacją, dołączając do swojej realnej obecności, która polega na jej odejściu (Baszczak, 2014, s. 33).

Ciało nie jest już jedynie narzędziem, przy którego użyciu, realizujemy cele świata profanum. Ciało zostało przez Lajosa podniesione do rangi bytu o pierwiastku sakralnym<sup>11</sup>. W geście performatywnym stworzył on „nowy, inny świat”<sup>12</sup>. Już samo pojawienie się na arenie sztuki kategorii performansu, którą najłatwiej można byłoby opisać stwierdzeniem: „Być dziełem sztuki”, wskazuje

<sup>11</sup> „Jako dążenie do szczytu, określane przez negację, która mówi «nie» redukcji do rzeczy w świecie pracy, człowiek afirmuje siebie, jako istotę religijną, poszukującą zagubionej *bliskości* (*intimité*), stanu usuniętej separacji czy zniesionej różnicy między podmiotem i przedmiotem. Choć strukturalnie nieciągły – w związku ze swą cielesną odrębnością i świadomościowym wyposażeniem, które wskazuje na zwycięstwo nad pierwotną animalną bezzróżnicą – nie godzi się on ostatecznie na swą izolację” (Matuszewski, 2002, s. 46).

<sup>12</sup> „Prawdziwie szczęśliwi czujemy się tylko wtedy, gdy wydajemy energię na próżno, jakby otwierała się w nas jakaś rana. Chcemy być zawsze pewni bezużyteczności, zgubności naszego wydatku, chcemy czuć się jak najdalej od świata, gdzie powiększanie dochodów jest regułą. Mało powiedzieć «jak najdalej». Chcemy świata do góry nogami, świata na opak” (Bataille, 1999, s. 148. Cyt za: Matuszewski, 2002, s. 41.)

na ludzką potrzebę udoskonalenia. Kult ciała wielu osobom wydawał się receptą na nieśmiertelność. Opresyjność kultury staje się opresją ciała. Dzięki zmysłom, których narządy osadzone są w ciele, możemy postrzegać świat dookoła. Ciało – oprócz tego, że może widzieć, czuć, słyszeć, i dotykać – może być przez innych również widziane, słyszane, odczuwane, jak i dotykane (fizyczna obecność; granica skóry możliwa do naruszenia). Ludzka tożsamość wpisana jest w ciało. Co niezaprzeczalne, ciało od wieków pozostaje w ścisłej relacji ze sztuką.

Jako widzowie stajemy się uczestnikami wystawy. Oglądając *Taksydermię*, podziwiamy dzieło, które jest zaproszeniem, idąc za Lyotardem – jest dla nas wyzwaniem: „Sztuka nie polega na konstrukcji, na zręczności, na przemyślanym stosunku do przestrzeni i do świata rozciągającego się na zewnątrz. Naprawdę jest to «nieartykułowany krzyk» (...), który raz wydany, rozbudza drzemiące w zwykłym widzeniu moce, ów sekret preegzystencji” (Merleau-Ponty, 1996, s. 53).

### 3. Historia perspektywą powieści

Pálfi przedstawił w swoim filmie trzy historyczne okresy, wiążąc je nierozdzielnie z ciałem. Ustrój, porządek społeczno-polityczny, sytuacja ekonomiczno-gospodarcza zostawiają ślad w ciele i organizują jego funkcjonowanie. Przeobrażenia ustrojowe ukazane w filmie pozwalają dostrzec, jak różnie możemy pojmować spełnienie pragnienia. Morosgoványi, z racji funkcjonowania w rzeczywistości wojennej strukturyzacji, może sobie pozwolić na zaspokojenie jedynie najniższych popędów. Każdorazowy gest „pogwałcenia” panujących zasad, dawał mu namiastkę spełnienia. Kálmán, żyjąc w innym systemie społeczno-politycznym bez obaw, mógł sięgnąć po „wszystko”. Względny dobrobyt i sukces były bowiem fundamentami tzw. węgierskiego „gulaszowego komunizmu”. Jednak w okresie kapitalizmu jego ciało jest już bezużyteczne. Lajos natomiast żyje w czasach, w których nie wystarcza już „wszystko”. Potrzeba czegoś więcej, czego nie można mieć, co trzeba dopiero uczynić, by zaistniało i okazało się (nazwijmy to fatum bycia niezauważonym, pogardzanym, niedocenianym) godne podziwu i co najważniejsze – wieczne.

Powracając do początkowego monologu narratora, który jednocześnie kończy film, *Taksydermia* pokazuje, że historia to w istocie proces odpominania tego, co pogrzebane w niepamięci. Pamiętajmy o Freudowskiej „niesamowitości”, która objawia się jedynie, gdy na wierzch wychodzi „samowitość”. Pálfi celowo nie pokazuje wielkich wydarzeń charakteryzujących dane okresy, lecz skupia się na jednostkach, na ich odczuwaniu świata zewnętrznego. Aby zrozumieć terażniejszość, należy cofnąć się do przeszłości, wszystko jest ze sobą nierozdzielnie powiązane i ma strukturę kolistą. Teoria afektu pokazuje, w jaki sposób, za pośrednictwem ciała podmiot „staje się” w działaniu, w relacji ze światem, z Innym.

**Bibliografia:**

- Bataille, G. (1999). *Erotyzm*, przeł. M. Ochab. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Baszczak, B. (2014). *Cielesność i dekonstrukcja chrześcijaństwa: Jean Luc-Nancy a Jacques Derrida*, „Logos i Ethos”, nr 1(36).
- Burzyńska, A. (2015). *Afekt: podejrany i pożądany*, [w:] R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza (ed.), *Kultura afektu – afekty w kulturze: humanistyka po zwrocie afektywnym*. Warszawa: Wydawnictwo Instytut Badań Literackich PAN.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1999). *Percept, afekt i pojęcie*, przeł. P. Pieniążek, „Sztuka i Filozofia”, nr 17.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2015). *Tysiąc plateau*, tłum. zbiorowe. Warszawa: Wydawnictwo Bęc Zmiana.
- Elsaesser, T., Hagener, M. (2015). *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, przeł. K. Wojnowski. Kraków: Universitas.
- Lefort, C. (1977). *Merleau-Ponty: ciało, żywy miąższ*, przeł. J. Skoczylas, S. Cichowicz, „Teksty”, nr 2(32).
- Liotard, J.F. (1996). *Wzniosłość i awangarda*, przeł. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie”, nr 2/3(38/39).
- Mackiewicz, W. (2015). *Koncepcja maszynizmu Gillesa Deleuze’a*, „Rozprawy Naukowe Akademii Wychowania Fizycznego we Wrocławiu”, t. 48.
- Matuszewski, K. (2002). *Georges’a Bataille’a mistyczna partuza: część pierwsza*. „Nowa Krytyka”, nr 13.
- Matuszewski, K. (2003). *Nietzsche/Bataille – impresja*, „Nowa Krytyka”, nr 15.
- Massumi, B. (2013). *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie”, nr 6.
- Merleau-Ponty, M. (1996). *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, przeł. S. Cichowicz. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Merleau-Ponty, M. (2001). *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński. Warszawa: Aletheia.
- Nietzsche, F. (1993). *Światopogląd dionizyjski*, w: idem: *Pisma pozostałe 1862–1875*, przeł. B. Baran. Kraków: Inter Esse.
- Nietzsche, F. (1994). *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. B. Baran. Kraków: Inter Esse.
- Nietzsche, F. (2005). *Poza dobrem i złem. Preludium do filozofii przyszłości*, przeł. P. Pieniążek. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa.
- Sallis, J. (2000). *Naśladownictwo Apolla*, przeł. O. Kurowski, „Teksty Drugie”, nr 4(63).
- Świętochowska, G. (2014). *Między „czas się wywichnął” a „czas wysiadł z ram”*. Wprowadzenie do recepcji myśli Gillesa Deleuze’a w polu kultury audiowizualnej, „Panoptikum”, nr 13(20).
- Wohlfart, G. (1998). *„Narodziny tragedii” Nietzschego*, przeł. A. Przybysławski, „Sztuka i Filozofia”, nr 15.

### Abstract

The analysis of the film *Taxidermy* shows the dominant role of affect, both in the case of the perception of the work and on the level of perceiving the subject's identity as processually shaped by the individual. The meeting of the body with the body can be compared to an "event", "touching" the body of the Other, "I" – exists in what is in between. The process of mediation and affectivization is inscribed precisely in the matter of corporeality. Affect is considered based on the definitions of G. Deleuze, F. Guattari and B. Massumi. The embodied experience is accompanied by a gesture of "going beyond" the boundaries of subjectivity that have so far been inviolable. The author shows the course of the deconstruction of subjectivity. Affect is presented in the article as a "potentiality" that exists in the body, which affects both others and remains open to the influence of the Other. The concept of the body as defined by M. Merleau Ponty and J.L. Nancy allowed us to penetrate deep into the actions of the characters, whose corporeality can be treated as an element of active activity in the outside world.

**Keywords:** Taxidermy, affect, Nietzsche, Corpus, body



# Agnieszka Kiejziewicz Marcin Zwolan

Uniwersytet Gdański

## **Smakowanie filmu. Kulinarna promocja filmu jako paratekst w kontekście badań nad międzynarodową recepcją kina azjatyckiego**

Współczesne środowisko medialne, w którym film nie jest jedynie obrazem, ale raczej kombinacją działań promocyjnych, wymaga nowych, poszerzonych narzędzi analizy. Jak zauważył Jonathan Gray, badania peryferii definiujących odbiór filmu pozwalają dostrzec złożoność strategii budowania synergii pomiędzy obrazem właściwym a jego funkcjonowaniem w percepcji odbiorców (Gray, 2010, s. 3–4). Obecnie użycie paratektu w przestrzeniach medialnych przekroczyło swoje pierwotne granice definicyjne, zarysowane przez Gérarda Genette'a w odniesieniu do literatury (Genette, 1997). Określając funkcje filmowych paratektów, rozpoznajemy je jako elementy działań promocyjnych, mających za zadanie wprowadzenie widza w świat narracji lub rozwinięcie wybranych ekranowych wątków. Parateksty kształtują i redefiniują modele uczestnictwa w kulturze filmowej, co powoduje potrzebę zwrócenia uwagi na przemiany działań towarzyszących promowaniu filmu w przestrzeni internetowej i festiwalowej.

Jednym z zauważalnych typów działań promocyjnych wokół kina azjatyckiego jest traktowanie degustacji dalekowschodnich potraw jako istotnego elementu wprowadzającego odbiorcę w nastrój pokazu. Aby nie szukać daleko, tylko

na przełomie listopada i grudnia 2020 roku Azjatycki Festiwal Filmowy „Pięć Smaków” przeprowadził rozbudowaną akcję promocyjną z użyciem kulinariów – w tym dystrybucję potraw korespondujących z wybranymi tytułami oraz rozwinięte sekcje pisemnych i wizualnych materiałów dodatkowych. Podobne działania były również podejmowane w trakcie przeglądu drugiej edycji New York Asian Film Festival Winter Showcase w lutym 2020 roku, podczas którego publiczność miała okazję wziąć udział w degustacji potraw inspirowanych programem filmowym.

Niniejszy artykuł oscyluje wokół prób rozpoznania form wykorzystania kulinariów w promocji kina azjatyckiego oraz zdefiniowania ich w kontekście dyskursu o filmowych paratekstach. Analizując zjawisko, warto także zwrócić uwagę na historię budowania powiązań na linii kulinaria – kino oraz wpływ tej formy promocji na międzynarodową recepcję. Istotnym punktem odniesienia jest zarówno problematyka transnarodowego charakteru kulinarnych działań promocyjnych, jak i somatyczny charakter zwielokrotnienia bodźców towarzyszących pokazowi.

### **Kulinaria jako parateksty. O poszerzaniu definicji**

Zjawisko paratekstualizacji jest nierozzerwalnie związane z konsumpcją – nie tylko rozumianą dosłownie, ale również pojmowaną jako wybór, odbiór oraz dalsze przetwarzanie treści. Dobór treści przez odbiorcę jest często motywowany narracjami i tekstami już znanymi, które zaskarbiły sobie jego zainteresowanie. Jak trafnie zauważa Gray w swojej monografii *Show Sold Separately. Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts* (2010, s. 24), sam akt konsumpcji tekstu (także filmu) zawiera w sobie odwołania do innych tekstów, traktowanych jako przedmioty spekulacji. Z kolei oczekiwania odbiorcy, pojawiające się w nawiązaniu do wyboru treści audiowizualnych, są z jednej strony kształtowane przez wcześniej nabyte umiejętności rozpoznawania filmowych konwencji, z drugiej zaś przez narracje wokół filmu, tworzone przez kampanie marketingowe (Kleckler, 2015, s. 406). Tak więc już od samego początku obcowania z tekstem właściwym, widz ma do czynienia również z paratekstami.

Pisząc o kierowaniu uwagi odbiorcy na wybrane treści, warto także wspomnieć o rozróżnieniu paratekstów w kontekście momentu spotkania z nimi w przestrzeni medialnej. Kampanie marketingowe i ich elementy przybliżające świat danego filmu zostały przez Graya zaklasyfikowane jako „parateksty wprowadzające” (ang. *entryway paratexts*). Przykładem może być tutaj, szerzej opisywana w kolejnej części artykułu, promocja towarzysząca Azjatyckiemu Festiwalowi Filmowemu „Pięć Smaków” i oferta zestawów kulinarnych kore-



spondujących z fabułami tytułów wyświetlanych w ramach imprezy. Z kolei parateksty uzupełniające narrację filmową, docierające do widza w trakcie odbioru lub po jego zakończeniu, badacz określił mianem „paratekstów in medias res” (ang. *in medias res paratexts*) (Gray, 2010, s. 23). W kontekście naszych badań nad paratekstami kulinarnymi będą to np. degustacje odbywające się po festiwalowym seansie.

Analizując filmowe parateksty, Gray podkreśla także istotę zrozumienia sposobu ich oddziaływania na tekst właściwy. Poprzez rozpoznanie rodzajów modyfikacji oraz nowych kontekstów opartych na spekulatywnej konsumpcji możemy rozkodować siatkę znaczeń stworzoną wokół wybranego paratektu (Gray, 2010, s. 23–25). Kulinarne parateksty wykraczają jednak poza ramy zdefiniowane dla takich paratekstów jak: plakaty filmowe, wywiady, trailery czy merchandising. Ich zaistnienie nie jest zależne od tekstu pierwotnego – przepisy czy formuły funkcjonują z powodzeniem w kontekstach pozafilmowych. Postępując za kategoryzacjami Genette’a oraz polemiką z nimi, zaprezentowaną przez Georga Stanitzka, kulinaria zawierają się w kategorii „paratekstów [funkcjonujących] bez tekstu”, mających odrębną historię, znaczenie oraz symbolikę (Stanitzek, 2005, s. 30). Podobnie jak przy rozważaniach Genette’a na temat literackich paratekstów, kulinarne parateksty w kontekście sztuki filmowej będą pełniły jednocześnie funkcje konstytuującą i uzupełniającą, gdzie film poruszający wątki okołokuchenne staje się konkretną, audiowizualną realizacją wybranego przepisu (Genette, 1997, s. 12; Stanitzek, 2005, s. 32).

Jako przykład ilustrujący powyższe rozważania można przywołać japoński film *Kwiat wiśni i czerwona fasola* (*An*, 2015, reż. Naomi Kawase), opowiadający o kuchennych perypetiach dwojga pracowników niewielkiego lokalu serwującego dorayaki – placki z pastą z czerwonej fasoli. Przepis na danie, a dokładnie poszukiwanie najlepszego sposobu przyrządzania fasolowej pasty, jest motywem przewodnim fabuły. Długotrwałe zmagania z uzyskaniem najlepszej konsystencji pasty oraz próby połączenia tradycji z oczekiwaniami współczesnych klientów, stają się tłem dla ukazania wątku zawiązywania międzypokoleniowej przyjaźni.

Genette dzieli formułę paratekstualizacji na peryteksty oraz epiteksty, charakteryzując je za pomocą niedookreślonego dystansu pomiędzy dziełem właściwym (w typologii Genette’a: tekstem) a elementami paratekstualnymi (Genette, 1997, s. 5). Peryteksty znajdują się więc bliżej tekstu głównego pod postacią tytułów czy napisów, natomiast epiteksty będą charakteryzowały się oddaleniem i możliwością niezależnej ekspozycji – jak np. plakaty czy trailery (Klecker, 2015, s. 404). Przykładając zaproponowaną kategoryzację do rozważań nad kulinarnymi paratekstami, perytekstami będą potrawy lub rozwiązania

kulinarne pojawiające się w filmie – np. ramen gotowany w *Tampopo* (1985, reż. Jūzō Itami). Z kolei epiteksty, definiowane jako to, co nie pojawia się bezpośrednio w dziele, będą odpowiadały w naszych analizach konkretnym przepisom, zestawom oraz rozwiązaniom kulinarnym tworzonym na potrzeby promocji filmu. Wybrane case studies, przywołane w dalszej części artykułu, oscylują głównie wokół analizy kulinarnych epitekstów w przestrzeni festiwalowej. Jednakże warto podkreślić, że filmowe peryteksty nawiązujące do kultury jedzenia, nie tylko na gruncie azjatyckim, doczekały się już wielu opracowań i analiz (zob. Bower, 2004; Ferry, 2014; Hertweck, 2015).

Kulinarne parateksty odpowiadają na potrzebę promocji filmów z odległych przestrzeni kulturowych, wymagających do wypromowania elementów charakterystycznych, rozpoznawalnych dla widza. Promowanie filmu poprzez kuchnię staje się więc pomostem łączącym lokalne kino azjatyckie, często pozbawione wielkich nazwisk aktorów czy reżyserów, z możliwościami poznawczymi widza, który jest w stanie zidentyfikować cechy kulturowe wybranego regionu. Ukazywanie kulinariów niesie więc za sobą również znaczenie symboliczne, odwołując się do ambiwalencji w postrzeganiu lokalności oraz doświadczeń domu jako miejsca kojarzonego z konkretnym zestawem smaków (Marks, 2000, s. 234).

Jednakże, mówiąc o reprezentacji kultury jedzenia na filmowym ekranie, nie można pominąć aspektu redukcji skomplikowanych rytuałów kulturowych do prostej reprezentacji, zahaczającej nawet o zjawisko „food porn”. Umieździarodowienie działań promocyjnych związanych z kinem powoduje rozwarstwienie odbiorców na tych, dla których filmowe kulinarne parateksty będą stanowiły nośniki pamięci i źródła nostalgii, oraz na tych, dla których staną się ciekawym dodatkiem do seansu (Marks, 2000, s. 234). Skalę złożoności relacji pomiędzy kinem a kulturą kulinarną na gruncie Azji można ukazać na przykładzie filmów chińskiej diaspory, z jednej strony fetyszyzujących gotowanie jako esencję chińskości, z drugiej zaś podejmujących dialog z tradycją. O tym problemie piszą Barry Curtis i Claire Pajaczkowska, podkreślając, że jednym ze sposobów oswojenia kulturowej obcości może być doświadczenie gastronomiczne stanowiące remedium dla nieznamomości języka (Curtis i Pajaczkowska, 1994, s. 206). Marks dostrzega w tej zależności podłoże stereotypów tożsamości azjatyckiej, której istnienie łączone jest z kulturą jedzenia (Marks, 2000, s. 235).

Samo łączenie filmu z kulinariami może odbywać się na wiele sposobów, co z kolei niesie za sobą odmienne wzorce odbioru obrazu oraz wydarzenia jako całości doznań. Popularne stają się więc próby odtworzenia ekranowych potraw w trakcie festiwalu lub zaprezentowanie ich jako wydarzeń towarzyszących, włączających do współpracy lokalne restauracje. Tak działo się w przypadku

pierwszych amerykańskich pokazów *Tampopo* czy *Jedz i pij, mężczyzno i kobieto* (*Yin shi nan nu*, 1994, reż. Ang Lee), a nowa forma działań promocyjnych stała się przyczynkiem do dyskusji na temat multisensorycznego oddziaływania filmu (Marks, 2000, s. 212). Przywoływany już wcześniej Gray opisuje także inne wydarzenie odnoszące się do filmowego „food pairingu”. W 1995 roku recenzent sekcji *Snacks, Wine, and Videotape* dla magazynu „Home Theater Technology” oceniał wybrane filmy, sugerując potrawy, które mogłyby najlepiej do nich pasować. Eksperyment miał stanowić próbę wyniesienia sztuki recenzji filmowej do wymiaru praktycznego, pozwalającego opisać film za pomocą symboliki potraw (Gray, 2010, s. 167).

Kulinarium jako takie nie odwołują się do warstwy fabularnej filmu, w przeciwieństwie do trailera czy plakatu – nie mogą więc wpłynąć negatywnie na recepcję promowanego tytułu, np. przez zdradzenie wątku, który odbiera widzowi przyjemność oglądania. Z drugiej strony nie zawsze mają tak istotne znaczenie dla przebiegu fabuły, jak ramen w *Tampopo* czy rytuał rodzinnych uczt w *Jedz i pij, mężczyzno i kobieto*, co sprawia, że potrawa inspirowana filmem może pozostać zaledwie dodatkowym doświadczeniem sensorycznym. Podobnie jak plansze dialogowe w kinie niemym, smakowanie kulinariów powiązanych z projekcją jest doświadczeniem ekstradiegetycznym, co otwiera kolejną perspektywę badawczą (Mahlknecht, 2011, s. 77). Namysłu wymaga tutaj fakt wytrącenia z uniwersum diegetycznego, czy – jak zauważa Johannes Mahlkecht – przełamania iluzji ekranowego spektaklu kreowanego przez twórcę obrazu. Kulinarne parateksty w swoich oddziaływaniach balansują na granicy poszerzenia i zawężania spektrum odbioru, stawiając widza w centrum konfliktu poznawczego.

## Wiele smaków paratekstu

Geneza Azjatyckiego Festiwalu Filmowego „Pięć Smaków” jest związana z działalnością Fundacji Sztuki Arteria, organizacji pozarządowej, której pierwotną ambicją było organizowanie projektów kulturalnych i edukacyjnych mających na celu „podniesienie świadomości społecznej na temat obecności Wietnamczyków oraz innych społeczności cudzoziemskich w Polsce”<sup>1</sup>. Impreza filmowa odbyła się po raz pierwszy w 2007 roku w formie wyczerpującej retrospektywy kina wietnamskiego, jeszcze pod nazwą „Kino w Pięciu Smakach”. Od trzeciej edycji repertuar był poszerzany o inne kinematografie z gruntu Azji Wschodniej i Południowo-Wschodniej, a jedną z głównych misji organizatorów stało się nagłaśnianie kwestii politycznych i gospodarczych ignorowanych przez polskie media. W trakcie kolejnych odsłon imprezy konfrontowano widzów za-

<sup>1</sup> Geneza festiwalu <https://www.piecsmakow.pl/artukul.do?id=12&mid=12> (dostęp: 16.04.2021).

równy z filmami stworzonymi w państwach objętych dyktaturą, takich jak Korea Północna<sup>2</sup>, jak i mniejszymi kinematografiami narodowymi, pomijanymi w popularnym dyskursie o kinie azjatyckim, czego odzwierciedleniem jest przegląd obrazów z Bhutanu w trakcie 11. edycji festiwalu (Murczyńska, 2017).

Abstrahując od nazwy przywodzącej na myśl kulinaria oraz wieloletniej kooperacji na polu promocji z warszawskimi restauracjami specjalizującymi się w narodowych kuchniach azjatyckich, w przypadku „Pięciu Smaków” można zauważyć rosnącą tendencję oddziaływania na publiczność treściami gastronomicznymi. W ostatnich latach festiwal osiągnął status jednej z największych imprez filmowych w Polsce, co daje sposobność do zastosowania sprawdzonej strategii dotarcia do nowych widzów: poprzez ich żołądek. Format festiwalu pozostał bliski wstępnym założeniom organizatorów, co przejawia się chociażby w ciągłości naświetlania poszczególnych aspektów kultury wietnamskiej. Festiwal w 2017 roku rozpoczął działalność dystrybucyjną, od przeszło dwóch lat promując m.in. zrealizowany w Warszawie film fabularny pt. *Smak phở* (2019, reż. Mariko Bobrik) opowiadający o relacji pomiędzy wietnamskim kucharzem a jego córką<sup>3</sup>. Obraz został wprowadzony przez Pięć Smaków do polskich kin i pojawił się w repertuarze 13. i 14. edycji festiwalu. Ostatniemu przeglądowi filmowemu, powiązanemu z obchodami Lunarnej Nowego Roku<sup>4</sup>, towarzyszył materiał wizualny, w którym Linh Nguyen, warszawska restauratorka pochodzenia wietnamskiego, opowiada o tradycjach kulinarnych związanych ze wspomnianym świętem<sup>5</sup>.

W programie 14. odsłony warszawskiego festiwalu pojawiła się sekcja Kino ze smakiem, gdzie oprócz *Smaku phở* zaprezentowano filmy z Japonii, Tajlandii, Wietnamu, Korei Południowej i Singapuru. Paratekstualna rola jedzenia objawiła się zaś w podsycaniu zainteresowania publiczności inicjatywami kulinarnymi, które korespondowały z potrawami sportretowanymi w filmach. Z pomocą warszawskich restauracji specjalizujących się w kuchniach z konkretnego regionu twórcy programowi festiwalu opracowali szczegółowe menu składające się z potraw nawiązujących do treści prawie każdego z tytułów w sekcji. Wszystkie zestawy miały oddzielne podstrony internetowe, dzięki czemu można było skonfrontować treść filmu z opisem dania. W rezultacie tego filmo-

<sup>2</sup> *Kino z najbardziej zamkniętego państwa świata na Pięciu Smakach!*, <https://www.piecsmakow.pl/aktualnosc.do?id=247> (dostęp: 16.04.2021).

<sup>3</sup> *Pięć Smaków Kino Azji – dystrybucja*, <https://www.piecsmakow.pl/artukul.do?id=357> (dostęp: 17.04.2021).

<sup>4</sup> *Lunarny Nowy Rok: azjatyckie walentynki filmowe*, <https://www.piecsmakow.pl/artukul.do?id=590&mid=1293> (dostęp: 16.04.2021).

<sup>5</sup> *Tét – o zwyczajach kulinarnych opowiada Linh Nguyen*, <https://www.piecsmakow.pl/aktualnosc.do?id=533> (dostęp: 17.04.2021).

wego food pairingu *Jadłodajni pod mewą* (*Kamome shokudō*, 2006, reż. Naoko Oigami), opowieści o trzech Japonkach prowadzących restaurację w Helsinkach, odpowiadał posiłek składający się z trójkątów ryżowych onigiri i bułeczek cynamonowych<sup>6</sup>. Inny barwny przykład stanowi zestaw bento wegański królik<sup>7</sup>, nawiązujący do fabuły japońskiej komedii rodzinnej *Bento udręka* (*Kyō mo iyagarase bentō*, 2019, reż. Renpei Tsukamoto), w której matka komunikuje się ze zbuntowaną córką za pośrednictwem pudełek na lunch z fantazyjnie skomponowanymi daniami.

Uwagę przykuwa także kontekst kulturowy zawarty w opisie potrawy na stronie internetowej, dotyczący roli jedzenia w wyrażaniu emocji w relacjach interpersonalnych. Organizatorzy również przywołują ciekawostkę o organizowanych w Japonii konkursach na najciekawszą aranżację potrawy w pudełku bento. Można więc zauważyć, że w tym przypadku towarzyszące filmom parateksty zostały rozwinięte o pisemne dopełnienia kontekstu zbudowanego wokół połączenia jedzenie–film. Ciekawostki i opisy mają niejako tłumaczyć niecodzienne połączenia i smakowe eksperymenty oferowane widzom.

Na przełomie listopada i grudnia 2020 roku z powodu obostrzeń pandemicznych 14. edycja Pięciu Smaków odbyła się na platformie internetowej. Akcja kulinarna również została dostosowana do trudnych warunków – zestawy dostarczano do domów konsumentów na terenie całej Warszawy, a widzom spoza stolicy oferowano inne rozwiązania: kupno pakietu azjatyckich przekąsek<sup>8</sup> lub skorzystanie z przepisów przygotowanych we współpracy z portalem KUKBUK.pl<sup>9</sup>. Akcentowanie roli jedzenia w odbiorze tytułów z sekcji Kino ze smakiem odwołuje się do funkcji paratekstów wprowadzających, podkreślonej dodatkowo przez intymny charakter obcowania z kinem w przestrzeni domowej. Zapoznanie się z opisem relacji pomiędzy zamówioną potrawą a jej znaczeniem w kontekście warstwy diegetycznej filmu umożliwia pozyskanie wiedzy na temat danej przestrzeni kulturowej, której nie uświadczymy przy kontakcie z paratekstami w rodzaju zwiastuna czy plakatu filmowego. Korzystanie z przepisów na portalu KUKBUK.pl stanowi natomiast bardziej skrajny przypadek paratekstualności. Przejście przez każdy krok

<sup>6</sup> *Japońskie onigiri z fińską nutą*, <https://www.piecsmakow.pl/sklepOpis.do?id=1402> (dostęp: 17.04.2021). Mimo że akcja filmu rozgrywa się w fińskim mieście, bohaterki pieką m.in. kanelbullar – szwedzkie cynamonowe bułeczki. Słodczyce te są najbardziej znanymi skandynawskimi wypiekami, które przywędrowały do Finlandii w czasach szwedzkiej dominacji na zachodzie kraju. Stąd prawdopodobnie wynika decyzja organizatorów festiwalu o wykorzystaniu akurat tego dania podczas promocji filmu.

<sup>7</sup> *Japońskie pudełko: Bento wegański królik*, <https://www.piecsmakow.pl/sklepOpis.do?id=1401> (dostęp: 17.04.2021).

<sup>8</sup> *Zestaw smaków i przegryzek*, <https://www.piecsmakow.pl/sklepOpis.do?id=1455> (dostęp: 17.04.2021).

<sup>9</sup> *Azjatycki Festiwal Filmowy Pięć Smaków: Kino ze smakiem*, <https://kukbuk.pl/artykuly/azjatycki-festiwal-filmowy-piec-smakow-kino-ze-smal> (dostęp: 17.04.2021).

gotowania zupy sujebi (Przekop, 2020) przed obejrzeniem *On podaje rybę, ona woli kwiaty* (*Chàng dâng cá nàng ăn hoa*, 2019, reż. Dang Di Phan) otwiera przed widzom nowy kontekst odbiorczy – pogłębienie identyfikacji z Thangiem, głównym bohaterem noweli, który za pośrednictwem przyrządzonej potrawy wyraża przywiązanie do Van, kobiety jego marzeń.

Trzeba także zaznaczyć, że konsumpcja dostarczonego lub samodzielnie przyrządzonego posiłku sprawia, że ewoluuje on do paratektu *in medias res*, pogłębiając immersję w ekranowy świat o doświadczenia sensoryczne, na które zwraca uwagę Laura Marks (2000, s. 212). Urozmaicenie seansu posiłkiem związanym z diegezą uzupełnia sferę audiowizualną o zapach i smak, generując u widza intensywniejsze reakcje. Gdy rozwiniemy tę obserwację o wątek paratektów jako nośników kulturowej pamięci, przyrządzanie i spożywanie posiłku ze świadomością o jego ekranowej reprezentacji okazuje się względnie atrakcyjną formą poznawczą. Marks także odwołuje się do tego wątku, klasyfikując rytmikę gotowania i jedzenia w filmach kulinarnych jako ahistoryczną (Marks, 2000, s. 234). Tym samym widz ma wolność wyboru – może pozostać przy doświadczeniu emocjonalno-sensorycznym lub potraktować je jako przyczynek do dalszej eksploracji rytuałów kulturowych z danego regionu Azji.

Przedstawiona powyżej relacja pomiędzy widzom a kulinariami stanowi dość idealistyczną wizję doświadczenia paratektualnego, która nastęrcza pytania dotyczące praktycznych uwarunkowań pomysłu organizatorów. Nawet po uwzględnieniu kontekstu pandemii, atmosfera festiwalu filmowego, mobilizująca publiczność do zobaczenia jak największej ilości filmów w jak najkrótszym czasie, nie sprzyja podobnym eksperymentom odbiorczym. Gdy dojdą do tego aspekty w rodzaju ograniczeń wynikających z doświadczenia i cierpliwości widza przy realizacji przepisu, jakości potraw zamawianych w zestawie oraz dodatkowych wydatków związanych z wykupieniem zestawu lub pakietu przekąsek, sukces akcji kulinarniej staje pod znakiem zapytania. Mimo to, zgodnie z ewaluacją 14. edycji Pięciu Smaków, Kino ze smakiem okazało się drugą najpopularniejszą sekcją filmową zeszłorocznej odsłony festiwalu, a w akcji kulinarniej wzięło udział 12,3% ankietowanych (Pietraszko i Szczeblewska, 2021, s. 29, 35). W raporcie pojawiły się także głosy, według których przyrządzanie potraw wpłynęło pozytywnie na tworzenie atmosfery festiwalu w domowym zaciszu. Organizatorzy włączyli także otwarcie akcji kulinarniej na inne większe miasta w Polsce do rekomendacji strategicznych, które zostaną rozważone przy przygotowaniu następnej odsłony „Pięciu Smaków” (Pietraszko i Szczeblewska, 2021, s. 55, 60).



## Luksusowe kluski instant

W lutym 2020 roku odbyła się druga edycja New York Asian Film Festival Winter Showcase. W trakcie trzydniowego przeglądu filmowego pokazano siedem filmów z obszaru wschodnioazjatyckiego, po zakończeniu każdego seansu oferując widzom uczestnictwo w degustacjach potraw inspirowanych poszczególnymi tytułami<sup>10</sup>. Takie działanie stanowi kolejny przykład kulinariów jako paratekstów in medias res. Zgodnie z ich założeniami degustacje mogłyby oddziaływać na widza analogicznie do recenzji przeczytanej po pokazie filmu lub gromadzenia towarów promocyjnych powiązanych z daną franczyzą. Gray utożsamia pracę paratektu w świadomości publiczności z nieustannym procesem kontekstualizacji (Gray, 2010, s. 45), co można również odnieść do doświadczeń sensorycznych, jakie daje spożycie potrawy odgrywającej istotną rolę w tekście właściwym. Warto jednak zastanowić się, czy akcja kulinarna jako narzędzie promocyjne doprowadza do pogłębienia odbioru, czy pozostaje jedynie ciekawostką odwołującą się do obcowania z „egzotyką”. Kontekstem, który może przybliżyć nas do odpowiedzi na to pytanie, jest opis przeglądu filmowego, w którym organizatorzy przyznają się do inspiracji popularnością potrawy ram-don (Golden III, 2020), będącej echem międzynarodowego sukcesu artystycznego *Parasite* (*Gisaengchung*, 2019) Joon-ho Bonga.

Zainteresowanie ram-donem jest symptomatyczne dla założeń przeglądu, ponieważ odnosi się do zależności pomiędzy odczytywaniem kontekstów kulturowych filmu i charakterem jego recepcji na Zachodzie. Hyejeong Ahn i Jieun Kiaer (2020, s. 5) zwracają uwagę na przypadkową etymologię słowa „ram-don”, powstałego dzięki połączeniu cząstek „ramyeon” i „udon”<sup>11</sup> przez tłumacza angielskiej wersji *Parasite*, Darcy’ego Paqueta. Oryginalna nazwa „jjapaguri”<sup>12</sup> jest zaś wyrazem hybrydycznym, skupiającym w sobie nazwy poszczególnych składników potrawy i, zdaniem tłumacza, zbyt trudnym do przyswojenia dla międzynarodowej publiczności.

Ahn i Kiaer, cytując dane statystyczne, wskazują na rosnące zainteresowanie hasłem „ram-don” w lutym 2020 roku, tuż po ogłoszeniu nominacji do Nagród Akademii Filmowej. Wśród pięciu państw, gdzie termin cieszył się największą popularnością, wymieniają Danię, Kanadę i Stany Zjednoczone. Powodzenie w krajach anglojęzycznych odzwierciedla nie tylko wysyp przepisów udostępnia-

<sup>10</sup> 2nd NYAFF Winter Showcase, <https://www.nyaff.org/ws20/films> (dostęp: 13.04.2021).

<sup>11</sup> „Ramyeon” (czyli ramen) i „udon” to wyrazy zapożyczone z języka japońskiego (Ahn i Kiaer, 2020, s. 5).

<sup>12</sup> „Jja” to zapożyczenie z języka chińskiego oznaczające pastę z czarnej fasoli, „pa” to cząstka nawiązująca do włoskiego spaghetti, a „guri” odnosi się do popularnego w Korei makaronu instant (Ahn i Kiaer, 2020, s. 5).



nych przez użytkowników portalu YouTube, ale także upowszechnienie dania w menu lokali gastronomicznych. W samym Nowym Jorku ram-don stał się hitem w Cote, restauracji odznaczonej gwiazdką Michelin, której właściciel, z pochodzenia Koreańczyk, z początku nie planował włączać potrawy do stałej karty dań. Luke Fortney (2020) w artykule o fenomenie koreańskiej potrawy w nowojorskiej gastronomii dostrzega ironię wynikającą z napięcia pomiędzy wymową filmu a płaceniem dwudziestu dolarów za miskę błyskawicznych klusek, przyrównując klientów lokalu do rodziny Park, która bezrefleksyjnie zatrudnia kolejnych członków rodziny Kim na bazie fałszywych dyplomów i rekomendacji.

Ram-don w wersji filmowej ma faktycznie niewiele wspólnego z jjapaguri, powstałym dzięki połączeniu dwóch rodzajów niedrogich dań instant (Ahn i Kiaer, 2020, s. 4). W jednej ze scen pani Park urozmaica potrawę kawałkami wykwentnej wołowiny, tworząc wersję smakołyku bliższą recepturze stosowanej przez kucharzy Cote. Koreańscy restauratorzy, którzy pamiętają danie z dzieciństwa, nie przejmują się jednak modyfikacjami dokonanymi na rzecz zachodnich konsumentów – przeciwnie, cieszą się, że ich kultura za pośrednictwem *Parasite* weszła do mainstreamu (Fortney, 2020). Jjapaguri zostało niniejszym uwznioślone z motywu ekranowego odzwierciedlającego klasowy podział do ram-don, luksusowego doświadczenia kulinarnego, przybliżającego nieuświadomionego widza do specyfiki obcej kultury.

W ramach New York Asian Film Festival Winter Showcase wyselekcjonowano filmy, które zdążyły dużo wcześniej zapisać się w pamięci publiczności zachodniej za sprawą nazwisk takich reżyserów jak Ang Lee oraz Stephen Chow (*Bóg kucharzy*, *Sik san*, 1996) czy rozpoznawalnej sylwetki aktora Irrfana Khana w *Smaku curry* (*The Lunchbox*, 2013, reż. Ritesh Batra). Niektóre filmy z selekcji mogłyby być też już znane widzom śledzącym strony internetowe z gatunku food porn, co dotyczy przede wszystkim *Jedz i pij, mężczyzno i kobieto* oraz *Tampopo*<sup>13</sup>. W przypadku pozycji nowszych, pozbawionych atutów marketingowych, sposobem na przykucie uwagi widza było konkretne zjawisko kulinarne – takoyaki w *Pierwszej wieczery* (*Saisho no bansan*, 2019, reż. Shiro Tokiwa), tajwański street food w *Ruchomej uczcie* (*Zong pu shi*, 2013, reż. Yu-hsun Chen) lub smażony kurczak w *Ekstremalnej misji* (*Geukhanjikeob*, 2019, reż. Byeong-heon Lee). W przypadku tych tytułów działanie okazało się nieco inne niż w przypadku *Parasite* – to paratekst miał stać się kluczem do zrozumienia i upowszechnienia kulinarnego fenomenu zobrazowanego w diegezie lub popularyzacji oraz utrwalenia obejrzanego filmu w świadomości zagranicznego widza. Zależność ta okazuje się szczególnie interesująca

<sup>13</sup> 2nd NYAFF Winter Showcase, <https://www.nyaff.org/ws20/films> (dostęp: 13.04.2021).

w przypadku *Ruchomej uczty* i *Ekstremalnej misji*, filmów rozrywkowych, które zyskały status hitów kasowych w krajach swojej produkcji, pozostając wciąż stosunkowo nieznanymi na Zachodzie.

*Ekstremalna misja* przygląda się perypetiom zespołu policjantów z wydziału narkotykowego ścigającego międzynarodową organizację przestępczą. Funkcjonariusze wybierają podupadającą smażalnię kurczaków jako punkt obserwacyjny do śledztwa. Ponieważ lokalowi grozi zamknięcie, pod wpływem impulsu decydują się na kupno restauracji i dalsze pozorowanie jej funkcjonowania. Wy-myślona naprędce marynata do mięsa sprawia jednak, że smażalnia staje się gastronomicznym hitem, co drastycznie komplikuje pierwotną misję policjantów. Komedia sensacyjna, inspirowana amerykańskim kinem akcji spod znaku *Zabójczej broni* (Simons, 2019), osiągnęła nieoczekiwany sukces w lokalnych kinach – na początku kwietnia 2019 roku dochody ze sprzedaży biletów sięgnęły 120 milionów dolarów, dzięki czemu film stał się największym przebojem kasowym w historii koreańskiego box office'u (Lee, 2019).

Zainteresowanie obrazem sprawiło, że BHC Co., firma gastronomiczna, która odpowiadała za dostarczanie potraw na potrzeby filmu, odnotowała gwałtowny wzrost sprzedaży kurczaka w sosie galbi<sup>14</sup>, odgrywającego kluczową rolę w diegocie *Ekstremalnej misji*. CJ Entertainment, dystrybutor i producent hitu, odpowiadając na potrzeby widowni, udostępnił w mediach społecznościowych przepis na smakołyk. Sukces wpłynął także na właścicieli lokalu gastronomicznego grającego smażalnię w filmie – panierowany kurczak galbi triumfalnie powrócił do ich menu po dwóch latach przerwy (Cho i Kim, 2019).

Oryginalny tytuł filmu *Ruchoma uczta – Zong pu shi* – który również pojawił się na New York Asian Film Festival 2020, odnosi się do terminu z języka Holo (*chóng pho su*), oznaczającego mistrza kuchni sprawującego pieczę nad *bando*<sup>15</sup> (Crook i Hung, 2019, s. 85), czyli bankietami w przestrzeni publicznej, organizowanymi w ramach obchodów świąt religijnych, wesel, a nawet imprez firmowych. Niegdyś traktowano te uczty jako sposób na nawiązywanie kontaktów społecznych, zwłaszcza przed okresem kolonizacji Tajwanu przez Japończyków (1895–1945), kiedy ludność napływowa z Chin poszukiwała więzi zastępujących rodzinę i przyjaciół pozostawionych na kontynencie (Crook i Hung, 2019, s. 84).

Bankiet to określenie nieprzypadkowe, ponieważ wydarzeniu towarzyszył nadmiar atrakcji kulinarnych, świadczący o otwartości i rozrzutności sponsora. Tradycja została częściowo zaniechana już we wczesnych latach 80. XX wie-

<sup>14</sup> Podstawowa marynata galbi składa się z sosu sojowego, czosnku i cukru (Viggiano, 2016). Zazwyczaj używa się jej do żeberek („galbi” oznacza zresztą żeberka).

<sup>15</sup> *Bando* (辦桌) w dosłownym tłumaczeniu na język polski oznaczałoby „ustawiać stoły”.

ku – wówczas rząd traktował tę praktykę jako marnotrawstwo (Crook i Hung, 2019, s. 84). Film Yu-hsun Chena obrazuje prawie wymarłą kulturę w formie współczesnionej, gdzie ekipy *bando* poruszają się ciężarówkami wypełnionymi sprzętem, obejmującym nawet stoliki dla uczestników (stąd angielski podtytuł *The Moveable Feast*) (Crook i Hung, 2019, s. 86). Nostalgiczny charakter obrazu w połączeniu z konwencją farsy sprawiły, że *Ruchoma uczta* zarobiła w tajwańskich kinach około 13 milionów dolarów. Po premierze filmu odnotowano także wzrost zainteresowania tradycyjną kuchnią chińską w lokalnych restauracjach (Yee, 2013).

Kwestia promocji *Ekstremalnej misji* i *Ruchomej uczty* na nowojorskim festiwalu różni się jednak relacją pomiędzy profilem zjawisk kulinarnych ukazanych w diegezie każdego z filmów i sposobem przybliżania ich zachodniemu widzowi. W przypadku filmu Lee granica pomiędzy przestrzeniami kulturowymi jest mniej wyrazista niż w tajwańskiej komedii, co prawdopodobnie przesądziło o strategii wyboru *Extreme Job* jako filmu otwarcia Winter Showcase. Dotyczy to przede wszystkim przetłumaczalności koreańskiego hitu na realia amerykańskie, co przejawia się w korzystaniu ze schematów hollywoodzkiego kina akcji i szerokiej popularności smażonego kurczaka. Publiczność tym samym nie powinna mieć większych problemów z zaangażowaniem w akcję filmu. Pomimo że obraz nie odniósł sukcesu kasowego w Stanach Zjednoczonych<sup>16</sup>, Universal Studios postanowiło wykorzystać komercyjny potencjał koncepcji fabularnej, wykupując prawa do remake'u (Kroll, 2019). W przypadku *Ruchomej uczty* mamy zaś do czynienia z *bando*, zjawiskiem nostalgicznym ściśle dla Tajwańczyków, co w dużym stopniu ogranicza strategię marketingową poza granicami Republiki Chińskiej.

Różnice pomiędzy przywołanymi filmami odzwierciedlają także odmienne metody promocji w trakcie nowojorskiego przeglądu. Wyświetlanie w wieczór otwarcia *Ekstremalnej misji* zostało adekwatnie sparowane z degustacją kurczaków w stylu koreańskim. W notce zachęcającej widzów do uczestnictwa w seansie i poczęstunku pojawiają się także informacje o uzupełnieniu repertuaru kuchnią halal i smakami Indii oraz trzema rodzajami koreańskich alkoholi serwowanych przez sponsorów festiwalu – piwo Hite, soju Jinro i wino ryżowego Makku. Świadczy to o wyraziście skomercjalizowanym, transnarodowym charakterze spotkania, gdzie doświadczenia kulinarne niekoniecznie stają się doświadczeniem paratekstualnym, zwłaszcza jeżeli weźmie się pod uwagę popularność smażonego kurczaka w niemalże każdym kręgu kulturowym. Koreańska

<sup>16</sup> CJ Entertainment wprowadziło film do amerykańskich kin w ograniczonej dystrybucji, która trwała ponad trzy miesiące – *Extreme Job* zarobiło w tym okresie \$1,565,885 (Box Office Mojo, n.d.).

wersja przekąski oferuje wprawdzie inny charakter smaku (wynikający m.in. z różnorodności sosów, w jakich kurczak jest zanurzany), ale nadal pozostaje najpowszechniej znaną, lokalną potrawą wśród konsumentów spoza Korei, statystycznie wyprzedzając nawet kimchi (Kan, 2021).

Strategia portretowania dania w *Ekstremalnej misji* jest raczej estetyzacją produktu znanemu większości widzów, mogącego budzić skojarzenia z powszechnie rozpoznawalną marką KFC. Nie odwraca zarazem uwagi od głównej linii akcji, jaką stanowi intryga kryminalna. *Ruchoma uczta* obraca się zaś wokół obrzędu charakterystycznego dla Tajwanu, uatrakcyjnionego poprzez aktualizację jego wizerunku, komediowe akcenty i paletę wyrazistych kolorów. Organizatorzy Winter Showcase zwracają jednak uwagę na dwie ostatnie cechy, nie uwzględniając w opisie filmu i towarzyszącej mu degustacji terminu „bando”. W zamian reklamują go popularnym hasłem „street food”, a smakołyki inspirowane *Ruchomą ucztą* zostają przyrządzone przez tę samą restaurację, która tworzy degustację sparowaną z innym tajwańskim filmem, *Jedz i pij, mężczyźno i kobieto*<sup>17</sup>. Jest to zrozumiałe, ponieważ organizacja bankietu na skalę *bando* pochłonięłaby ogromną ilość środków i przestrzeni. Osłabia to jednak potencjał paratekstualny jedzenia podawanego w trakcie degustacji – potrawy mogą być wizualnym odbiciem smakołyków eksponowanych na ekranie, ale zarazem zostają odarte z bardzo konkretnego kontekstu kulturowego, odnosząc się do uogólnionych kategorii tradycyjnej kuchni chińskiej lub, jak określają to organizatorzy, tajwańskiego street food.

Jak pokazują przypadki *Ekstremalnej misji* i *Ruchomej uczyty*, uczestnictwo w degustacji potraw obrazowanych w filmie nie musi być doświadczeniem paratekstualnym. Organizatorzy Winter Showcase w opisie imprezy otwarcia demonstrują raczej chęć uwypuklenia eskapistycznego charakteru koreańskiej komedii, oferując doświadczenie inkluzywne i niewychodzące poza strefę komfortu zachodniej publiczności. Pominięcie istotnego kontekstu kulturowego w promocji *Ruchomej uczyty* również odwołuje się do obaw przed alienacją potencjalnego widza. Zadaniem festiwalu związanego z ograniczonym kręgiem kulturowym nie musi być przekazywanie szczegółowej wiedzy – czasami wystarcza wzbudzenie choćby minimalnego zainteresowania tym, co wydaje się nowe bądź obce. Przykład taktyki NYAFF pokazuje więc, że spożycie dania powiązanego z danym tytułem niekoniecznie skłania do reinterpretacji oryginalnego tekstu, tak jak zjedzenie ram-donu w ekskluzywnej restauracji nie uruchomi w klienteli refleksji wokół konfliktów społecznych w Korei Południowej.

<sup>17</sup> 2nd NYAFF Winter Showcase, <https://www.nyaff.org/ws20/films> (dostęp: 13.04.2021).

## Podsumowanie: kulinaria a recepcja filmu

Włączenie kulinariów do działań promocyjnych wokół sztuki filmowej rzuca nowe światło na dalsze kierunki oraz możliwości rozwoju zjawiska paratekstualizacji. Choć warto zauważyć, że promowanie kina azjatyckiego atrakcjami kulinarnymi nie zawsze musi być kwalifikowane jako doświadczenie paratekstualne, jak pokazaliśmy na przykładach *Ekstremalnej misji* i *Ruchomej uczty*, to może być ono istotne w kontekście rozwijania promocji wydarzenia. Upraszczanie motywów kulturowych i poszukiwanie lokalnych treści kulinarnych budujących pomost pomiędzy publicznością zachodnią a wschodnią jest zrozumiałym działaniem marketingowym, ale oddala widza od smakowania potraw w kontekście obejrzanego filmu.

Z kolei analizując akcję kulinarną organizowaną przez festiwal „Pięć Smaków”, można dostrzec próbę redefinicji modelu uczestnictwa w seansie filmowym. Motywowanie widza do kontaktu z nową i stosunkowo nieznaną twórczością z Azji Wschodniej poprzez indywidualnie dobrane zestawy potraw koresponduje z założeniami zarówno paratekstów wprowadzających, jak i paratekstów in medias res – poszerza bowiem możliwości poznawcze widza przez identyfikację emocjonalną i sensoryczną z doświadczeniami ekranowych postaci (zarówno przed, jak i w trakcie seansu). Nie sprowadza się tym samym jedzenia do fetyszu czy esencji danej kultury – akcja kulinarna może zostać potraktowana jako atrakcyjny dodatek lub motywacja do dalszego odkrywania zarówno smaków, jak i narracji filmowych. Kulinarne parateksty stanowią więc doznanie estetyczno-sensualne, rozwijając somatyczny charakter uczestnictwa w festiwalu filmowym.

### Bibliografia:

- Ahn, H., Kiaer, J. (2020). *Pop Culture Words: How can K-Wave Turn Korean Words into Global, Translingual Words?*, „English Today”, vol. 38.
- Bower, A.L. (2004). *Reel Food: Essays on Food and Film*. New York–London: Routledge.
- Box Office Mojo (n.d.). *Extreme Job – Box Office Mojo*. [https://www.boxofficemojo.com/release/r134178561/?ref=bo\\_tt\\_gr\\_1](https://www.boxofficemojo.com/release/r134178561/?ref=bo_tt_gr_1) (dostęp: 13.04.2021).
- Cho J., Kim G. (2019). *Fried Chicken Sales Ride On Blockbuster Movie Extreme Job*. <https://pulsenews.co.kr/view.php?year=2019&no=78251> (dostęp: 13.04.2021).
- Crook, S., Hung, K.H. (2019). *A Culinary History of Taipei: Beyond Pork and Ponlai*. Lanham–Boulder–New York–London: Rowman & Littlefield.
- Curtis, B., Pajaczkowska, C. (1994). *‘Getting There’: Travel, Time, and Narrative* [w:] *Travellers’ Tales: Narratives of Home and Displacement*, G. Robertson, M. Mash, L. Tickner, J. Bird, B. Curtis, (eds.) T. Putman, London–New York: Routledge.

- Ferry, J.F. (2014). *Food in Film: A Culinary Performance of Communication*. New York–London: Routledge.
- Fortney, L. (2020). 'Parasite' Turned a Korean Instant Noodle Dish Into a Hit at Fancy NYC Restaurants. <https://ny.eater.com/2020/3/6/21153398/jjapaguri-ram-don-specials-nyc-parasite> (dostęp: 11.04.2021).
- Genette, G. (1997). *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, translate J.E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.
- Golden III, L.B. (2020). *NYAFF Winter Showcase 2020: Steal Your Heart With LOVE AT FIRST BITE For These Seven Edible Titles*. <https://filmcombatsyndicate.com/nyaff-winter-showcase-2020-steal-your-heart-with-love-at-first-bite-for-these-seven-edible-titles/> (dostęp: 9.04.2021).
- Gray, J. (2010). *Show Sold Separately. Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*. New York: New York University Press.
- Hertweck, T. (2015). *Food on Film: Bringing Something New to the Table*. Rowman & Littlefield: Lanham.
- Kan, H. (2021). *Korean Fried Chicken Picked As Most Popular Korean Dish Among Foreigners*. <http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20210107001043> (dostęp: 13.04.2021).
- Kleckner, K. (2015). *The Other Kind of Film Frames: A Research Report on Paratexts In Film*. „Word & Image”, vol. 31, no. 4.
- Kroll, J. (2019). *Kevin Hart to Star in English Remake of Korean Comedy 'Extreme Job' For Universal*. <https://variety.com/2019/film/news/kevin-hart-extreme-job-universal-1203200512/> (dostęp 13.04.2021).
- Lee, H. (2019). *South Korean Box Office: Local Comedy 'Extreme Job' Becomes Biggest Film Ever*. <https://www.hollywoodreporter.com/news/south-korean-box-office-local-comedy-extreme-job-becomes-biggest-film-ever-1191989> (dostęp: 13.04.2021).
- Mahlknecht, J. (2011). *The Textual Paratext – the Cinematic Motto and Its Visual Presentation on the Screen*. „Word & Image”, vol. 27, no. 1.
- Marks, L. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham–London: Duke University Press.
- Murczyńska, J. (2017). *Focus: Bhutan. Niezwykłe filmy z himalajskiego królestwa na Pięciu Smakach*. <https://www.piecsmakow.pl/aktualnosc.do?id=283> (dostęp: 15.04.2021).
- Pietraszko, A., Szczeblewska, A. (2021). *Ewaluacja 14. Azjatyckiego Festiwalu Filmowego Pięć Smaków – Raport*. Warszawa: Obserwatorium.
- Przekop, E. (2020). *Zupa sujebi*. <https://kukbuk.pl/przepisy/zupa-sujebi/> (dostęp: 17.04.2021).
- Stanitzek, G. (2005). *Texts and Paratexts in Media* „Critical Inquiry”, vol. 32, no. 1.
- Simons R. (2019). *14th London Korean Film Festival: In Conversation with Lee Byeong-heon, Director of 'Extreme Job'*. <https://viewofthearts.com/2019/12/05/14th-london-korean-film-festival-in-conversation-with-lee-byeong-heon-director-of-extreme-job/>, (dostęp: 17.04.2021).

Viggiano, B. (2016). *Dish of the Week: Galbi (Korean-Style Short Ribs)*. <https://www.houstonpress.com/restaurants/dish-of-the-week-galbi-korean-style-short-ribs-8941603> (dostęp: 18.04.2021).

Yee, Y.P. (2013). *Taiwan Food Comedy Is a Smash Hit*. <https://www.asiaone.com/entertainment/taiwan-food-comedy-smash-hit> (dostęp: 14.04.2021).

### Abstract

The proposed article revolves around broadening the definition of a paratext in the context of culinary promotion, presentation and analysis of the chosen Asian cinema festivals. Starting from theoretical and definitional issues, the authors define how culinary recipes appear in film art, outlining their roles, types, or structures. Furthermore, the reader has the opportunity to learn about the culinary paratexts accompanying the “Five Flavors” Asian Film Festival and the New York Asian Film Festival Winter Showcase in 2020. The article’s main goal was complemented by the elements of the historical links between culinary and cinema in Asia. The authors’ attention was also drawn by the international reception of food and film pairing. An essential point of reference for the authors is the transnational nature of culinary paratexts and the somatic character of the stimuli accompanying the shows.



# Marta Maciejewska

Uniwersytet Gdański

## **Wzajemne powiązania. Recenzja książki Bogusława Zmudzińskiego pt. *Twórczość filmowa Jana Švankmajera. Główne konteksty kulturowe i ideowe***

Czeski surrealista Jan Švankmajer to wszechstronny artysta, fascynujący pod wieloma względami. W swojej twórczości sięga po rozmaite, często nieprzystające do siebie estetyki, łącząc makabreskę z dziecięcym humorem czy animację polkatkową z grą aktorską. Jego filmy stanowią konsekwentny przejaw reżyserskiej działalności, a tym samym wyrazisty odautorski podpis pod każdym dziełem, które wychodzi spod ręki Czecha. Przez ostatnie lata regularnego pogłębiania wiedzy o twórczości Švankmajera zastanawiałam się, dlaczego właściwie jego dorobek filmowy – w niektórych kręgach uznawany wręcz za kultowy – nie doczekał się w Polsce opracowania książkowego. Czyżby surrealizm zwyczajnie przestał być modny? Wszak o Švankmajerze mówi się jako o „ostatnim surrealiście”, a on sam w jednym z wywiadów półzartem przyznaje, że odnosi wrażenie, jakby niektórzy rozmówcy patrzyli na niego z politowaniem, gdy przyznaje się do swojej artystycznej proveniencji<sup>1</sup>. A może jednak chodzi o nasycenie filmów Czecha licznymi kontekstami, które trudno uporządkować czy odpowiednio

<sup>1</sup> Mówi o tym w jedenastym odcinku serialu *The History of Painting and Sculpture* wyprodukowanego przez Telewizję Czeską (można go znaleźć jako dodatek do wydanej przez BFI kolekcji filmów krótkometrażowych reżysera).

przeanalizować w potencjalnej publikacji? Sposób na to znajduje Bogusław Zmudziński, autor książki *Twórczość filmowa Jana Švankmajera. Główne konteksty kulturowe i ideowe*.

Wspomniana publikacja stanowi swoiste zwieńczenie opracowywania przez Zmudzińskiego filmowego dorobku Švankmajera. Badacz jest autorem jednych z najważniejszych w rodzimym piśmiennictwie publikacji na temat twórczości Czecha. Czytelnicy z pewnością pamiętają chociażby artykuł monograficzny *Jan Švankmajer we władzy przedmiotów, czyli pułapki społeczeństwa* (opublikowany w 2003 roku w książce *Autorzy kina europejskiego. Trzydzieści esejów poświęconych europejskim reżyserom filmowym* pod redakcją Grażyny Stachówny i Joanny Wojnickiej) oraz przeprowadzony przez Zmudzińskiego wywiad z reżyserem, który ukazał się na łamach miesięcznika „Kino” (2002, nr 4)<sup>2</sup>. Warto podkreślić, że poza Zmudzińskim niewielu polskich autorów zdecydowało się na publikację tekstów o filmach Švankmajera (jego ostatni film *Owad [Hmyz]* z 2018 roku doczekał się w rodzimej prasie tylko jednej recenzji) – a już na pewno żaden z nich jak dotąd nie poświęcił temu artyście tak znaczącej liczby publikacji, co związany z Krakowem badacz.

Ciężko przeoczyć pierwszą, niezaprzeczalną wartość książki Zmudzińskiego: jest ona pierwszym polskim dłuższym wydawnictwem, poświęconym w całości twórczości filmowej Švankmajera. Jak dowiadujemy się zarówno ze spisu treści, jak i wstępu, publikacja stanowi zbiór artykułów badacza, które powstawały na przestrzeni kilkunastu lat, uzupełnionych i opracowanych ponownie. Jako czytelniczka znałam te teksty z pierwotnych źródeł – ukazywały się w takich czasopismach jak „Kwartalnik Filmowy”, „Studia Humanistyczne AGH” i „Estetyka i Krytyka”, a także jako rozdziały publikacji zbiorowych. Stykając się z tymi artykułami jeszcze przed ukazaniem się książki, niezależnie od siebie i w przypadkowej kolejności, miałam wrażenie ich wzajemnego powiązania: autor w kolejnych tekstach rozwijał zagadnienia poruszone w tych napisanych wcześniej, przez co można było zauważyć nieprzypadkowość w kolejności publikowania.

Książka – nie licząc wstępu i podsumowania – składa się z dziewięciu rozdziałów oraz apendyksu, w którego skład wchodzi wywiad Zmudzińskiego ze Švankmajerem oraz kilkunastonicowy szkic poświęcony filmowi *Wymiary dialogu* (*Možnosti dialogu*, 1982). Jak zapowiada tytuł publikacji, jej tematyka oscyluje wokół najważniejszych kontekstów, w ramach których można rozważać twórczość filmową czeskiego reżysera. Autor w kolejnych częściach książki odnosi obecne w dziełach Švankmajera znaczenia m.in. do manieryzmu (w szczególno-

<sup>2</sup> Oba teksty można znaleźć w książce Zmudzińskiego.

ści spod znaku Giuseppe Arcimboldiego), przedstawień martwej natury, kolekcjonerstwa czy gabinetów osobliwości. Analizuje także twórczą postawę surrealisty wobec takich zagadnień jak cywilizacja, człowieczeństwo oraz ideologia, a ponadto odnosi jego dzieła do dorobku innych filmowców – Petera Weira, Waleriana Borowczyka i braci Quay.

Jak Zmudziński tłumaczy w podsumowaniu, zaproponowane przez niego opracowanie filmów Švankmajera jest jednym z wielu możliwych. Oczywiście twórczość filmową Czecha można by zanalizować na wiele różnych sposobów, jednak ten wybrany przez Zmudzińskiego wydaje się przemyślany, przejrzysty i zrozumiały. Każde z nadrzędnych przywołanych przez badacza zagadnień porządkuje bowiem opisywany materiał i otwiera nowe pola znaczeniowe. Na przykład zamiast koncentrować się na krótkich szkicach poświęconych konkretnym filmom (jak robi to Keith Leslie Johnson, autor wydanej w 2017 roku książki *Jan Švankmajer*), Zmudziński analizuje te filmy kilkakrotnie, w różnych rozdziałach i kontekstach.

Warto podkreślić, że książka Zmudzińskiego niesie nie tylko filmoznawcze wartości – badacz z niezwykłym wyczuciem odnosi dorobek surrealisty do zjawisk z pogranicza filozofii, kultury i historii sztuki (głównie malarstwa). Jednym z najciekawiej opisanych przez Zmudzińskiego estetycznych odwołań ewokowanych w twórczości filmowej Švankmajera jest manieryzm. W tekście *Giuseppe Arcimboldi – prekursor twórczości filmowej Jana Švankmajera* autor szczegółowo opisuje estetyczne i filozoficzne związki pomiędzy wybranymi filmami Czecha a charakterystycznymi portretami żyjącego w XVI wieku malarza oraz podkreśla, jak znaczący wpływ miał manieryzm na rozwój surrealizmu. Postać Arcimboldiego przywoływana jest zresztą niejednokrotnie na kolejnych stronach książki (również w tekście poświęconym powiązaniom animacji Švankmajera z przedstawieniami martwej natury).

Najbardziej interesujący i oryginalny w kontekście badań nad twórczością Švankmajera wydaje się jednak przedstawiony przez autora koncept zamkniętych przestrzeni w krótkometrażowych filmach surrealisty. Zmudziński, szczególnie analizując klaustrofobiczne miejsca, w których przedstawione są postaci filmów Czecha, w odniesieniu do ciemnej, ograniczonej przestrzeni obecnej na obrazach Arcimboldiego, zwraca uwagę na filozoficzne konotacje takich prezentacji. Jak badacz zauważa, analizując animację *Ciemność, światło, ciemność (Tma/Světlo/Tma, 1989)*: „Tym razem ponownie mieszkanie, a właściwie pokój jako izolowana przestrzeń, okaże się pułapką, a zarazem więzieniem, a w ostatecznym wymiarze całym światem, jak w żadnym innym filmie czeskiego surrealisty, dosłownym mikrokosmicznym odzwierciedleniem makrokosmosu” (Zmudziński, 2020, s. 145).

We wstępie Zmudziński krótko zaznacza, że skupi się głównie na krótkometrażowych filmach surrealisty. W zakończeniu częściowo wyjaśnia swoją motywację, stwierdzając, że „ranga dokonania Švankmajera byłaby nie mniej doniosła, gdyby jego twórczość filmowa ograniczyła się wyłącznie do realizacji pozostających w ilościowej przewadze animowanych filmów krótkometrażowych” (Zmudziński, 2020, s. 189). Rzeczywiście odniesienie do filmów pełnometrażowych twórcy jest w książce sporadyczne – Zmudziński przede wszystkim wspomina o tych realizacjach pełnometrażowych Czecha, które powstawały w XX wieku, pozostałe długie obrazy tego twórcy kwitując jednym zdaniem: „W dwóch pierwszych dekadach nowego wieku zrealizował kolejne trzy filmy pełnometrażowe, nie odnosząc już jednak porównywalnego sukcesu artystycznego i nie zdobywając sukcesu u publiczności” (Zmudziński, 2020, s. 22). Nawet jeśli *Szaleni* (Šílení, 2005), *Przeżyć swoje życie* (*Přežít svůj život*, 2010) i *Owad*<sup>3</sup> (2018) nie wpisują się w filozoficzne czy estetyczne założenia autora, w moim przekonaniu jedno zdanie to za mało na podsumowanie blisko dwudziestoletniej pracy artystycznej Czecha. Dobrze byłoby rozwinąć wstęp książki o konkretne, odpowiednio złożone założenia metodologiczne – wówczas to uporządkowanie materiału byłoby bardziej przejrzyste dla czytelnika (szczególnie tego, który nie miał styczności z zawartymi w publikacji artykułami wcześniej, gdy były drukowane w czasopiśmie). Ponadto, mimo bogatej bibliografii dotyczącej m.in. filmu, sztuki i filozofii, zabrakło w książce odwołania do najnowszych ustaleń na temat twórczości filmowej Švankmajera – mam na myśli wspomnianą wcześniej monografię Keitha Lesliego Johnsona.

Powyższe uwagi nie umniejszają jednak wartości książki Zmudzińskiego. Wrażenie robią zarówno szerokie kompetencje interpretacyjne autora, umożliwiające mu wielorakie odczytanie filmowej twórczości Švankmajera, jak i jego zaangażowanie w popularyzowanie dorobku Czecha. We wstępie do publikacji znajdziemy bowiem osobistą historię autora – wieloletniego dyrektora artystycznego Międzynarodowego Festiwalu Filmowego Etiuda&Anima – zdradzającą kulisy jego fascynacji Švankmajerem, opisującą pierwsze seanse filmów Czecha, w których Zmudziński brał udział. Książka związanego z Krakowem badacza wynika zatem z wieloletniego autorskiego opracowywania filmografii „ostatniego surrealisty” oraz licznych spotkań i rozmów przeprowadzonych z tym twórcą.

<sup>3</sup> W książce Zmudzińskiego tytuł tego filmu zapisany jest jako *Owady*, jednak w materiałach festiwalu i przeglądów oficjalny polski tytuł to właśnie *Owad*. Podobnie jest z zapisem tytułu filmu Švankmajera z 2000 roku: w książce jest przywoływany jako *Ociosanek*, a był dystrybuowany jako *Mały Otik*.

**Bibliografia:**

Johnson, K.L. (2017). *Jan Švankmajer*. Urbana–Chicago–Springfield: University of Illinois Press.

Maciejewska, M. (2018). *Owad*, „Ekran”, nr 6.

Švankmajer, J. (2001). *Síla imaginace. Režisér o své filmové tvorbě*. Praga: Mladá Fronta.

Zmudziński, B. (2020). *Twórczość filmowa Jana Švankmajera. Główne konteksty kulturowe i ideowe*. Kraków: Wydawnictwa AGH.

**Abstract**

The review focuses on Bogusław Zmudziński's monography devoted to the films of Jan Švankmajer, one of the most prominent surrealist artists. In his book, Zmudziński explores most important contexts of the director's work, such as mannerism (in relation to the paintings of Giuseppe Arcimboldi), the aesthetics of still life painting, cabinets of curiosities, or widely understood concept of freedom. The articles included in this publication are the results both of Zmudziński's long-term research, and his involvement in promoting Švankmajer's films.

**Keywords:** Švankmajer, Arcimboldi, surrealism, mannerism, short film

## Biogramy/Biographical entries

**Sabina Drag.** Artist, performer and researcher. She is interested in circus in theory and practice, especially circus biographies from the 19th century and the history of clowning. She works in the field of theatre of movement and pantomime (mime corporel and biomechanics). Practices Chinese pole. A graduate of sociology and contemporary culture at the Jagiellonian University. Circus and theatre educator. Co-organizer of international circus projects and festivals, including Aerial Arts Festival in Berlin. Associated with the Manowce Kultury Foundation and Berlin-based organizations, including Zirkus Zack, Vuesch e.V and the ZuKunst e.V. association. She is currently living in Berlin.

**Jasmina Šuler Galos.** Was born in Kranj, Slovenia in 1961. She holds a doctorate in humanities. In 1984 she obtained a masters degree in Russian and Slovenian Studies from the Faculty of Philosophy at the University of Ljubljana. Since 1984 she has been working as a lecturer of Slovenian in Poland, since 1993 at University of Warsaw's Institute of Western and Southern Slavic Studies. In 2010 she obtained her PhD. Her thesis was entitled *Polish and Slovenian Novel after 1989: Introducing new Vocabulary and Creating New Worlds*. Her professional interests include the history of ideas in Central Europe and the Balkans. Co-author of *The Lexicon of Migrating Ideas in the Slavic Balkans*. Translator of books and conference interpreter.

**Agnieszka Kiejziewicz.** Holds a PhD in the Arts and Humanities; the author of academic publications, as well as monographs: *Japanese cyberpunk. From avant-garde transgressions to the popular cinema* (Kirin, 2018) and *Japanese avant-garde and experimental film* (Peter Lang, 2020). She currently works at the University of Gdańsk, Poland.

**Zuzanna Kierwiak.** Studies Bulgarian studies and ethnology & cultural anthropology at the University of Warsaw. Her interests lay primarily in the field of critical discourse analysis, Bulgarian-Macedonian relations, anthropology of space, feminist analysis and Bulgarian literature. Her BA thesis titled *Bozhidar Dimitrov's Narration of the Macedonian Nation, State and Language – A Critical Analysis* will be published soon. As of recently she is working with Eliza Markiewicz on their joint MA thesis concerning modern Bulgarian feminism. Born in 1998 in Wrocław.

**Grzegorz Kondrasiuk.** Assistant professor at the Department of Contemporary Literature and Polish Culture at UMCS in Lublin, teatrologist, dramatist, and theatre critic. He is both the editor and initiator of first Polish academic book on circus entitled *Cyrk w świecie widowisk*. He is also a co-author of the book *Scena Lublin* and co-organizer of international conferences „*Nowy Cyrk i Sztuka w Przestrzeni Publicznej*” (2014) and „*Taniec i awangarda w Europie Środkowo-Wschodniej*” (2017). As a dramatist, he cooperated with Scena InVitro, Lublin Dance Theatre, and the Old Theatre in Lublin.

In 2008–2010 he was a member of Lublin ESK 2016, a team under the supervision of Dragan Klaić that worked on application form for European Capital of Culture 2016. Co-creator and editor-in-chief of cultural magazine *kulturaenter.pl* (until 2014). Scholarship holder of the Minister of Culture and Heritage National (2015).

**Paloma Leyton.** Artist and researcher, currently a PhD candidate in Études et Pratiques des Arts (Université du Québec à Montréal). She blended an academic formation in Fine Arts (BA in Fine Arts/Universidad de Granada, 2015; Diplôme National d'Arts Plastiques avec mention/École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes, 2015; Laurea Magistrale in Arti Visive/Università IUAV di Venezia, 2018) with a personal path as an aerial acrobat and teacher, working for different companies in Spain, France, Italy and Norway. Her research interests orbit around the notions of gravity, attachment and belonging and their impact in contemporary circus and performance. Her work has been presented amongst others at La Biennale di Venezia, Centre d'Art Contemporain Franco-Chinois, Fondazione Bevilacqua la Masa, Carré d'Art, U10 Umetnički prostor or Festival Internacional de VideoDanzaBA. She is co-founder, co-manager and teacher at the Venice-based aerial dance association Aria Alta, and she sometimes collaborates as a vertical dance performer with Vertical Waves Project. In parallel, she works as an art educator at cultural institutions such as La Biennale di Venezia, Solomon R. Guggenheim Foundation and Collection Pinault.

**Eliza Markiewicz.** Master programme student of Bulgarian studies at the University of Warsaw. Her BA thesis was titled *Conflict of imaginaries: dispute over climate change in Bulgarian media*, whereas recently has worked with her colleague Zuzanna Kierwiak on joint MA thesis with reference to Bulgarian feminist movement and women's organisations. Main fields of interest include modern cultural wars, critical discourse analysis, feminist epistemology and contemporary Bulgarian literature. Born in 1994 in Warsaw.

**Patrycjusz Pająk.** DSc, assistant professor at the Institute of Western and Southern Slavic Studies, Faculty of Polish Studies, University of Warsaw; deals with the culture of Slavic countries in Central Europe and the Balkans; author of books *The Category of Disintegration in Croatian Avant-Garde Prose* (2003), *Czech-Style Horror. Literary Cases* (2014) and *Masterpieces of Croatian Feature Film* (2018) as well articles on literature and film in the Western and Southern Slavic countries, published in scientific collective volumes and journals.

**Sylvia Siedlecka.** Writer, scholar, and lecturer. She works as an assistant professor at the Institute of Western and Southern Slavic Studies at the University of Warsaw where she teaches Czech and Bulgarian literature. Circus – especially oral history of circus and



peregrinations of circus pictures in literature and visual culture – is within the scope of her academic and artistic interests. She published the following books: *Złote piachy* (Wydawnictwo Czarne 2019), a collection of essays about Bulgaria, *Fosa* (W.A.B. 2015), a novel, *Szczeniaki* (W.A.B. 2010 and 2015), a collection of short stories, and *Poganki i intelektualistki*. Bohaterki Błagi Dimitrowej (PAN 2012), a monograph. She is also a co-author of *Leksykon tradycji bułgarskiej* (PAN 2011) and co-editor of a collection *Zmiana ram. Instytucje po 1989 roku w Europie Środkowo-Wschodniej i na Bałkanach* (University of Warsaw 2019). She worked as a lecturer at Collegium Civitas and Warsaw School of Photography and Graphic Design. For many years, she has cooperated with the History Meeting House in Warsaw as an author of educational projects.

**Rafał Szczerbakiewicz.** Professor at UMCS in Lublin, literary scholar, and film expert. He works at the Institute of Polish Studies at UMCS. In his research, he deals with, among others, relations between literature, popular culture and new media, the history of popular music, and the Mediterranean myth in the culture of modernity. He is the author of the book *Niepokalana szczerłość jest urojeniem. Dekonstrukcje mitu śródziemnomorskiego w twórczości Jana Parandowskiego* (Lublin 2013), co-editor of joint publication *Komunizm. Tam i... z powrotem* (Lublin 2019), and author of numerous articles.

**Anna Tarkowska.** A graduate of Polish philology and film studies at the University of Gdańsk. She published in the „Cinerama” film magazine and the „Bliza” Art Quarterly. Her research interests include, among others, philosophy of the image and the problem of the representation of the Holocaust, which was devoted to the master’s thesis entitled *Postsecular mourning work in László Nemes’ “Son of Saul” in the context of Jewish mysticism*. Currently, she teaches Polish language and film education at school.

**Balbina Tarnowska.** PhD student at the Faculty of Philology at the University of Gdańsk. She is preparing a doctoral dissertation on the presence of theatrical motifs in the works of Bruno Schulz. She graduated from Polish philology and theatre studies. Author of scripts for the performances: *Wieczornica, in other Words the Show of Witkacy Freaks* (2015), *Masks* (2016), *Mr. Sienkiewicz’s Way to America* (2016), *Afterimages from Schulz. Thirteen paintings* (2018). She is a member of Pracownia Schulzowska, implementing the project “Bruno Schulz Calendar of Life, Work and Reception”, in which she focuses mainly on the Schulz theatre reception and the work on website [www.schulzforum.pl](http://www.schulzforum.pl).

**Marcin Zwolan.** A graduate of Sinology and Audiovisual Culture and Film Studies at the University of Gdańsk; the author of research articles published by “Maska and Gdansk Journal of East Asian Studies”. His academic focus is on Taiwanese cinema, with particular emphasis on the works of Edward Yang.



# Contents

## Circus Imaginaria

<b>Sylvia Siedlecka, Grzegorz Kondrasiuk</b> <i>Editorial</i>	9
<b>Rafał Szcerbakiewicz</b> <i>New World is the name for a circus. Modern (Men and Woman) look at oneself in Giandomenico Tiepolo paintings</i>	13
<b>Balbina Tarnowska</b> <i>Bruno Schulz' Circus experience. A Reconstruction Attempt</i>	37
<b>Pamela Leyton</b> <i>Gravity matters: Circus as a device An approach on staging the relationship between human beings and gravity.</i>	53
<b>Patrycjusz Pająk</b> <i>Circus and Politics in two Dušan Makavejev's films</i>	69
<b>Jasmina Šuler Galos</b> <i>An Artistic and Circus Alliance in film The Medusa Raft</i>	87
<b>Zuzanna Kierwiak, Eliza Markiewicz</b> <i>I wish I had been born a bear. The Dancing Bears Park in Bulgaria</i>	101
<b>Sabina Drąg</b> <i>Experimental Herstory: Miss La La</i>	117

## Varia

**Anna Tarkowska**

*The body as an affective dimension of cognition. Case for Gyorg Palfie's Taxidermia* 137

**Agnieszka Kiejziewicz, Marcin Zwolan**

*Tasting the film. Culinary film promotion as a paratext in the context of research on international reception of Asian cinema* 155

**Marta Maciejewska**

*Mutual connections. Book review* 171

**Notes on Authors**

176

# PANOPTIKUM

FILM / NOWE MEDIA - SZTUKI WIZUALNE

FILM / NEW MEDIA / VISUAL ARTS

<https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/panoptikum/index>