
Grzegorz Kondrasiuk

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

ORCID 0000-0002-0267-8347

Somatyczne jarmarki. Transfery z dell'arte i cyrku w literaturze polskiej (Brucz, Kott, Różewicz, Szymborska, Świrszczyńska, Ważyk)

Uwagi wstępne

„Fascynowały mnie skoki wyobraźni i odnajdywałem je w cyrku. Te gusta dzieliłem po cichu z Adamem Ważykiem nawet w najgorszych latach stalinizmu. Aleśmy je gwałtownie zwalczali w sobie i jeszcze bezwzględniej u innych. Od tych czasów paryskich kolekcjonowałem stare pocztówki z aktami z Belle Epoque”¹ – pisał w *Przyczynku do biografii* Jan Kott.

Zwierzenie to jest może najbardziej niewinne i najmniej wstydlive ze wszystkich poczynionych w tej międzygatunkowej książce – przyczynku właśnie, dygresyjnym, asocjacyjnym, wiernym atmosferze, a niewiernym faktom. Kott wspomina tu przedwojenny Paryż i pobierane w nim „lekcje nadrealizmu”. Czyni to zgodnie z własnym charakterem pisma. Myląc tropy i zagęszczając sensy, zestawia niepasujące na pozór do siebie wspomnienia, fakty, osoby i porządki, wraca do ulubionych autorów i motywów. Zacytowane słowa poprzedza cytatem z poematu Guillaume’a Apollinaire’a *Wzgórza* (wspomnieniem translatorskim, bo wiersz ten tłumaczył w 1948 roku dla *Odrodzenia*): „Pewnego razu nad Paryżem / Walczyły dwa aeroplany /

¹ J. Kott, *Przyczynek do biografii*. *Zawał serca*, Kraków 1994, s. 21.

Jeden czerwony, drugi biały / W zenicie płonął nad nimi / Odwieczny aeroplan słońca”². Obraz ten umieszcza obok zacytowanych uwag o wyobraźni cyrkowej, aby zaraz gładko przejść do swojej kolekcji pornografii *vintage*, a potem – do wspomnienia wystawy umywalek i klozetów, oglądanej w Paryżu ze Zbigniewem Bieńkowskim.

Tego kilkudzaniowego wyimka z książki Kotta używam tu jako indeksu dla rozważań o literackich przetworzeniach motywów cyrkowych i powidoków komedii dell’arte³, nie porzucając przy tym twórczości mojego nieintencjonalnego przewodnika. Cytat nie wyróżnia się niczym szczególnym, wręcz przeciwnie – podobnych wyznań można znaleźć wiele, i właśnie dlatego będzie użyteczny, ujawniając horyzontalne występowanie tych motywów w literaturze. „Fascynacja skokami wyobraźni”, trwała lub przelotna, połączyła twórców tak różnych i pracujących w tak odmiennej materii języka artystycznego, jak Zygmunt Haupt, Jarosław Iwaszkiewicz, Włodzimierz Odojewski, Tadeusz Peiper, Wisława Szymborska, Anna Świrszczyńska czy Adam Ważyk – by poprzestać na kilku przykładach⁴.

Pojęcie o rozmiarze tego obszaru badań daje wielojęzyczna, monumentalna bibliografia *Circus and allied Arts. A World Bibliography 1500–1959*, oparta na zbiorach British Museum, Biblioteki Kongresu Stanów Zjednoczonych, Bibliothèque Nationale oraz kolekcji prywatnej autora. W tomie drugim Raymond Toole-Stott umieścił działy *Literature and art* i *Fiction*, z ponad dziewięciuset pięćdziesięcioma rekordami, w tym *Lata nauki Wilhelma Meistra* Johanna Wolfganga Goethego czy powieści Dickensa⁵. Natomiast dział *Drama* zawiera imponujący spis scenariuszy tworzonych na potrzeby realnych widowisk: *Part One. Pantomime and The Equestrian Drama. Part Two. Plays, Dramatisations, Musical Shows, Operas, etc., with Circus Backgrounds* – blisko pięćset rekordów⁶. Liczby te (i daty) pokazują, jak wiele było równolegle zachodzących transferów: nie tylko z teatru, ale i z całej różnorodności gatunków performatywnych (opartych na ucieleśnieniu i wizualności) – do

² Tamże.

³ Posługując się terminem „komedia dell’arte” mam świadomość jego problematycznej, wielowiekowej, międzykulturowej historii, patrz np. M. Surma-Gawłowska, *Komedia dell’arte*, Kraków 2015; E. Bał, *Lokalność i mobilność kulturowa teatru. Śladami Arlekina i Pulcinelli*, Kraków 2017.

⁴ Z. Haupt, *Cyrk*, [w:] tegoż, *Baskijski diabeł*, Wołowiec 2017; J. Iwaszkiewicz, *Zygfyrd*, [w:] tegoż, *Opowiadania filmowe*, Warszawa 2023; W. Odojewski, *Cyrk przyjechał, cyrk odjechał*, [w:] tegoż, *Jedźmy, wracajmy*, Warszawa 2008 oraz inne, przywołane w niniejszym artykule utwory.

⁵ R. Toole-Stott, *Circus and allied Arts. A World Bibliography 1500–1959*, t. 2, Derby 1960, s. 229–291.

⁶ Tamże, s. 183–219.

pisma. I odwrotnie⁷. Mamy tu adaptacje literatury na scenę teatralną czy cyrkową arenę (w jej kolejnych wersjach) i analogicznie – motywy cyrkowe użytkowane w wielu gatunkach literackich i w dramacie. Transfery te nie opierały się wyłącznie na wykorzystywaniu cyrkowego kolorytu, postaci i scenografii zaludniających ten świat czy jako materiału do metaforycznego przetworzenia. Dobrym przykładem obrazującym komplikacje tego systemu wzajemnych odniesień jest poemat Juliusza Słowackiego *Mazepa*. Powstał on jako reinterpretacja mitu Mazepy, z którym poeta mógł zapoznać się w dzieciństwie na Wołyniu, jest też intertekstualnym dialogiem z poematem George’a Gordona Byrona. Jednak Zbigniew Raszewski wysunął przypuszczenie, że Słowacki oglądał w londyńskim Royal Amphitheatre w roku 1831 wzbudzącą powszechną wówczas sensację rozmachem inscenizacyjnym, rozbuchaną wizualnością i ryzykiem wykonawców pantomimę konną Andrew Ducrowa, będącą swobodną adaptacją poematu Byrona⁸. Zatem utwór swoje powstanie zawdzięcza uruchomieniu przez poetę trybów mitografii, intertekstualności i intersemiotyczności. Ma swoje źródła zarówno w komunikacji wizualnej (wizerunek Mazepy na porywistym rumaku był popularny i szeroko rozpowszechniany), w literaturze, w oralności ludowego podania – jak i w realnym doświadczeniu kontaktu z performatywnością, z gatunkiem konnej pantomimy cyrkowej⁹.

Datowaną od drugiej połowy XVII wieku historię cyrku nowożytnego (i pokrewnych mu widowisk popularnych) – specyficznego, ekstremalnego widowiska kulturowego, usytuowanego poza logocentryzmem – na ziemiach Rzeczypospolitej badano jedynie punktowo¹⁰. Przegląd przykładów literackich mediatyzacji cyrku ujawnia zakodowane w nich unikalne doświadczenie uczestnictwa, gdzie w tle można zauważyć zmiany obiegu kultury zachodzące w nowoczesności, nieoczywistą opozycję „wysokiego” i „niskiego”, poza-instytucjonalny obieg kultury czy dowartościowanie odbioru zmysłowego i bezpośredniego. Patronatu może dostarczyć tu na przykład myśl Waltera Benjamina, z jego koncepcją zaniku auratyczności dzieła sztuki, czy dojrzała

⁷ D. Ratajczakowa, *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Poznań 2015.

⁸ Z. Raszewski, *Mazepa*, [w:] *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntovi Szweykowskiemu*, red. zbiorowa, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966, s. 439–441.

⁹ Tamże; J. Hera, *Z dziejów pantomimy, czyli pałac zaczarowany*, Warszawa 1975, s. 260–264.

¹⁰ Na temat stanu badań patrz: W. Filler, *Cyrk, czyli emocje pradziadków*, Warszawa 1963; J. Hera, *Z dziejów pantomimy...*, dz. cyt.; G. Kondrasiuk, *O cyrku w świecie widowisk*, [w:] *Cyrk w świecie widowisk*, red. G. Kondrasiuk, Lublin 2017, s. 11–30; S. Siedlecka, G. Kondrasiuk, *Wstęp*, [w:] *Circusiana 1. Otwarcia*, red. S. Siedlecka, G. Kondrasiuk, Warszawa 2022, s. 7–13; K. Kurek, *Cyrk Alberta Salamońskiego w Warszawie (1872–1887)*, Warszawa 2023.

myśl na temat kultury masowej¹¹. W niniejszym artykule chciałbym jednak wskazać oświeceniowe źródła pejoratywnego wartościowania widowisk wywodzących się z tradycji komedii dell'arte, a następnie przejść do analizy kilku przykładów udanych transferów pomiędzy nimi a dwudziestowieczną eseistyką i poezją polską.

Nieudane wygnanie Arlekina

W 1737 roku w Lipsku, w teatrze Caroline Neuber, zainscenizowano przepędzenie postaci Hanswursta (niemieckiego odpowiednika Arlekina) i Scaramuccia, których wykonawcy „musieli” zdjąć swoje błazeńskie kostiumy i opuścić budynek teatru. Złośliwy krytyk i historiograf swej epoki, Gotthold Lessing, od razu zresztą zauważył, że był to akt nieskuteczny i w swej istocie pozorny, bo ówczesne sceny niemieckie porzuciły wyłącznie błazeński kostium, a zachowały i błazna, i komediowy repertuar. Współcześni historycy teatru wpisali performatyw wypędzenia Hanswursta w proces rodzenia się sceny narodowej w atmosferze ideowej klasycyzmu, pod intelektualnym patronatem Johanna Christopha Gottscheda¹².

Tego rodzaju spektakularne gesty, upamiętniane na różne sposoby – w ikonografii, ale i w publicystyce czy dydaktyce – pozostały w pamięci kulturowej jako emblematy: symboliczne, punktowe momenty długiego procesu ustanawiania paradygmatu kultur narodowych jako części europejskiego projektu modernizacyjnego. Pamięć o wygnaniu Arlekina zapewnili oświeceni, dla których był on symbolem starego, skazanego na odejście porządku, kojarzonego z błazenadą, farsą, kuglarzem o średniowiecznym rodowodzie i najgorszej z możliwych reputacji, tym, który „ludziom tuman w oczy puszcza, oczy im zamydla i ich okpiewa, mysze łajno za pieprz sprzedaje, kota za zajaca”¹³. Reprezentował on ten gorszy rodzaj komizmu, w odróżnieniu od oświeceniowej komedii, która miała „śmiechem naprawiać obyczaje” – w myśl spopularyzowanej wówczas sentencji *Castigat ridendo mores*, długo jeszcze, aż po wiek XX, umieszczanej w teatrach europejskich. Dla postaci błazna, dla artystów spod znaku Arlekina, jeśli nie chcieli się zreformować, miało nie być już miejsca w teatrze o instytucjonalnym, państwowym już

¹¹ W. Benjamin, *O kilku motywach u Baudelaire'a* [1939], tłum. A. Lipszyc, [w:] tegoż, *Konstelacje. Wybór tekstów*, Kraków 2012, s. 263–310; T. Majewski, *Modernizmy i ich losy*, [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2008.

¹² M. Berthold, *Historia teatru*, tłum. D. Żmij-Zielińska. Warszawa 1980, s. 404–407; K. Jürs-Munby, *Hanswurst and herr ich: Subjection and Abjection in Enlightenment Censorship of the Comic Figure*, „New Theatre Quarterly” 2007, t. 23, nr 2, s. 124–135.

¹³ S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 2, Lwów 1855, s. 542.

charakterze, „z którego zamierzano uczynić laboratorium formowania nowego społeczeństwa”¹⁴.

Jednak – czy trzeba dodawać? – tak jak nie pozbyto się z teatru komedii i komików (co trafnie zauważył Lessing), tak nie przegnano z kulturowej sceny błązna – w jego kolejnych wcieleniach. Wraz z rozpędzającym się coraz bardziej „długim wiekiem XIX” pokolenia Arlekinów swój dom znalazły na arenie – nowym miejscu, które powstało wraz z narodzinami cyrku nowożytnego. Nie zniknął on również ze scen teatralnych, a także – ze „sceny słowa”, z gatunków literackich, i ze „sceny obrazu” – z komunikacji wizualnej, w jej kolejnych technologicznych odsłonach, umożliwiających masową multiplikację: w litografii, grafice, a w końcu w obrazie filmowym¹⁵. Stąd nieodmiennie zainteresowanie błąznem i cyrkiem ze strony historyków kina, sztuki czy kuratorów wystaw¹⁶. Figura Arlekina w jej kolejnych transformacjach wydaje się niezniszczalna. Arlekina poprzedzają: demoniczny Hellekin¹⁷, trickster, szaman, kuglarz, błązen; po nim przyszli cyrkowy i filmowy klaun, a ostatnią, jak na razie, formą, która przybrał, jest popkulturowy Joker. Kategorii pojęciowych wyjaśniających tę kulturową nieśmiertelność dostarczyli antropodzy i semiotycy, wskazując na wpisane w postać błązna opowieści mityczne¹⁸. Jak zauważył Mateusz Kanabrodzki, badając pamięć o tradycji komedii dell'arte w widowiskach cyrkowych, fundamentalną rolę w tworzeniu narracji o błąźnie-klaunie pełni retrospektywna nostalgizacja – zarówno jego kolejnych wcieleń, jak i samych gatunków widowisk: dell'arte czy cyrku. Tryby mitografii i historiografii nakładają się na siebie w kulturowym trwaniu figur błązna–Arlekina–klauna¹⁹.

¹⁴ D. Ratajczakowa, *Oświeceniowe przejście do nowoczesności*, [w:] *tejże*, *Dzieje komedii polskiej od XVI wieku do końca PRL-u*, t. 1, Warszawa 2024, s. 251. Patrz też np. D. Kosiński, *Wojna z Arlekinem, czyli to macie, co się państwu daje*, [w:] *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. E. Bal, W. Świątkowska, Kraków 2013, s. 271–278.

¹⁵ H. Stoddart, *Rings of Desire: Circus History and Representation*, Manchester–New York 2000.

¹⁶ R. Berger, D. Winkler, *Künstler, Clowns und Akrobaten: Der Zirkus in der bildenden Kunst* [katalog wystawy], Berlin 1983; *The Great Parade: Portrait of the Artist as Clown* [katalog wystawy], red. J. Clair, New Haven–London 2004; *Cyrk* [katalog wystawy], red. K. Szydłowska-Schiller, Warszawa 2022.

¹⁷ R. Lima, *The Genealogy of Harlequin as Diabolus*, [w:] *The Iconography of the Fantastic: Eastern & Western Traditions of European Iconography*, red. A. Kiss, M. Baróti-Gaál, G.E. Szőnyi, Szeged 2002.

¹⁸ P. Bouissac, *The Semiotics of Clowns and Clowing: Rituals of Transgression and the Theory of Laughter*, London–New Delhi–New York–Sydney 2015; M. Sznajderman, *Błązen. Maski i metafory*, Warszawa 2014.

¹⁹ M. Kanabrodzki, *W teatrze klauna, w cyrku Pierrota – mitografie gatunków zmaconych. Pamięć o tradycji komedii dell'arte w widowiskach cyrkowych*, [w:] *Circusiana 1. Otwarcia*, red. S. Siedlecka, G. Kondrasiuk, Warszawa 2022, s. 302–304.

O ich długim trwaniu pisał antropolog Don Handelman, formułując teorię typów symbolicznych, wyjaśniającą fenomen „charyzmy” u niektórych przywódców politycznych, osobistości religijnych, celebrytów, a także artystów cyrkowych:

To zestawienie cyrkowców z innymi wyżej wymienionymi nie jest ani przypadkowe, ani wymuszone – stwierdza Handelman. Wszyscy są zaangażowani w destrukcję, produkcję i reifikację świata za pośrednictwem ciała. Co więcej, wszyscy uczestniczą w poszukiwaniu tego, co nazywam doskonałą *praxis* – wymazaniem rozróżnienia pomiędzy idealnym a realnym (czyli ich syntezę), poprzez projekcję pełnego, holistycznego stanu istnienia. Rzeczywistość, którą projektują typy symboliczne, staje się rzeczywistością wyznawców, uczestników, widzów itd.²⁰

Ciało jest tu głównym narzędziem oddziaływania w bezpośrednim kontakcie niezapośredniczonego performansu: „typ symboliczny, poprzez performujące ciało, czyni projektowaną rzeczywistość przez moment »rzućmy realistą rzeczywistością« – a dzieje się tak, ponieważ osiąga on całkowitą integralność, całkowitą wierność samemu sobie”²¹.

Teatr różni się od takiego performatywnego oddziaływania założeniem referencjalności. Działania wykonawców, na przykład gra aktorska i kreowanie postaci, z założenia odsyłają widzów do systemu symbolicznego, do znaczeń (na przykład do tekstu literackiego). Tymczasem autoreferencyjny typ symboliczny, który nieustannie i na nowo odgrywa samego siebie, ma moc unicestwiania nakładanych na niego przez systemy społeczne metafor, fikcji i wyobrażeń. Potrafi narzucić „widzom, świadkom, wyznawcom własne, odrębne poczucie czasu, rytmy i pulsacje, co może sprawiać wrażenie istnienia poza czasem”²². Badając relacje pomiędzy koncepcjami ładu a różnymi typami widowisk publicznych – w cytowanym artykule i w książce *Models and Mirrors* – antropolog zauważył:

Ciała cyrkowców nie prowadzą gry w relację między obecnością a nieobecnością, bez odniesienia do „gdzieś indziej” i „kiedy indziej”. (...) Nie tworzą analogii, nie metaforyzują ani nie alegoryzują nieobecności, nostalgii, żalu czy tęsknoty. (...) Nie podlegają wymianie, negocjacji. Kulturowym przeznaczeniem ciał akrobatów powietrznych, tak jak ciał astronautów, jest eksploracja przestrzeni kosmicznej²³.

²⁰ D. Handelman, *Symbolic Types, the Body, and Circus*, „Semiotica” 1991, t. 85, nr 3/4, s. 205–206. Dziękuję Sylwii Siedleckiej za ten inspirujący trop.

²¹ Tamże, s. 206. O rezygnującej z referencji estetyce cyrku patrz np. H. Stoddart, *Rings of Desire...*, dz. cyt.

²² D. Handelman, dz. cyt., s. 211.

²³ Tamże, 212–213

Fascynacja, autoidentyfikacja i „smutny, rozczarowany chłopiec”

Nie umiem określić chwili, kiedy Arlekin z komedii dell'arte stał się smutnym rokokowym Pierrotem. Kiedy stracił swoje cechy plebejskie, koźle i diabelskie. Gil osiemnastowiecznego teatru był jeszcze dawnym ludowym Arlekinem. Ale Pierrot z obrazów Watteau jest już tylko zabłąkanym na dworskiej przebierance smutnym i rozczarowanym chłopcem.

Grymas na jego ustach trwał przez cały wiek dziewiętnasty. Z niemego uczestnika dworskich menuetów przeszedł na poduszki mieszczańskiego salonu. Od czasów symbolizmu niepokoił na nowo wyobraźnię malarzy. Wiek dwudziesty przebrał go w strój kłowna. Odnalazł Arlekina w budzie jarmarcznej i w cyrku. Ale ten Arlekin miał dalej twarz umączoną i smutny grymas. Był ironicznym poetą. Czasem wzruszał, czasem szydził. Pasował do martwych natur. I był martwy. Wypchano go trocinami. Był lalką. Lalce można nadać każdą pozę. Nawet najbardziej niepokojącą²⁴.

Jak wskazuje data prasowej publikacji, uwagi te Kott notuje zapewne na gorąco, niedługo po wyjściu z teatru, w recenzji z gościnnych występów Piccolo Teatro della Città Di Milano ze spektaklem Giorgio Strehlera według sztuki Carlo Goldoniego *Arlekin, sługa dwóch panów*. Było to jedno z ikonicznych arcydzieł teatru XX wieku, w którym aktor Marcello Moretti z sukcesem odwołał się do dawnej techniki gry dell'arte²⁵. Komplementując Morettiego, który „przywrócił Arlekinowi życie, odkrył w nim pierwszą postać teatru. Może nawet samą zasadę teatru”²⁶, recenzent w telegraficznym skrócie, w przywołanym fragmencie o eseistycznych ambicjach, opowiedział o dwudziestowiecznej aktualizacji rozumienia Arlekina. Po lekcjach psychoanalizy, egzystencjalizmu i obu wojen światowych, zgodnie z ideą dialektyki, stał się emblematycznym przedstawieniem ucieczki od „przymusu tożsamości”, wyjścia poza granice dyskursywności, jak w paradoksie Theodora W. Adorno: „przekroczyć pojęcie za pomocą pojęcia”²⁷.

²⁴ J. Kott, *Powrót Arlekina*, „Przegląd Kulturalny” 1958, t. 304, nr 26, s. 3, przedruk (w niezmienionej wersji) w: tegoż, *Jak wam się podoba. Spotkanie trzecie, Miarka za miarkę*, Warszawa 1962.

²⁵ G. Strehler, *Pamięci Marcella Morettiego*, tłum. A. Zieliński, [w:] tegoż, *O teatr dla ludzi*, Warszawa 1982, s. 199–207; E. Bal, *Lokalność i mobilność kulturowa teatru...*, dz. cyt., s. 281–284.

²⁶ J. Kott, *Powrót...*, dz. cyt., s. 3.

²⁷ Th.W. Adorno, *Dialektyka negatywna* [1966], tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1986, s. 79.

Tego samego „smutnego, rozczarowanego chłopca”, Arlekina, który czytał już Hegla, Marksa i Becketta, można znaleźć u Kotta ponad czterdzieści lat później. Spogląda z okładki *Lustra*, ostatniej książki, którą zdążył skomponować i przejrzeć przed śmiercią. Wizualne oznaczenie tego zbioru tekstowych miniatur obrazem Gilles Jeana Watteau nie uzasadnia się treściowo, Arlekin pojawia się zdawkowo w jednym miejscu. Wyjaśnienia dostarcza zastosowana na poziomie całego tomu rama narracyjna: w tytule i w otwierającym motywie pojawia się metafora lustra jako synekdochy sztuki teatru, tak ważnego w życiu autora: „Odbijam się w lustrze, ale nie mogę się dotknąć”²⁸. Patrząc w teatralne lustro, ujrzał w nim Gila-Arlekina.

Utożsamienie się artysty nowoczesnego z cyrkowcem to najpowszechniejszy sposób na transfer motywów z dell’arte (które „życie po życiu” otrzymały w cyrku) w obręb sztuki nowoczesnej. Artysta – błazen, linoskoczek, żongler – to figura od romantyzmu obecna w licznych dziełach sztuki. Przejrzał je Jean Starobinski w chyba najczęściej cytowanej w tym obszarze pracy *Portrait de l’artiste en saltimbanque*²⁹. Już sam jej tytuł podkreśla ową „szczególną formę identyfikacji”, wskazując powinowactwa idące od Musseta, przez Flauberta, Jarry’ego, Picassa, aż po Joyce’a i Henry’ego Millera. Zachodzi w ich dziełach „jakiś związek psychologiczny sprawiający, że artysta nowoczesny doznaje uczucia nostalgicznego porozumienia z mikrokosmosem parady i prostej feerii”³⁰. Z zebranego zestawu cytatów można przywołać na przykład słowa malarza Georges’a Rouaulta, notatkę ze spotkania z potomkiem Arlekina, starym klaunem:

Potem pojąłem to wszystko szerzej. Zobaczyłem jasno, że ów „błazen”, kłown, to byłem ja sam, to byliśmy my... prawie my wszyscy... Ten strój bogaty i naszywany błyskotkami daje nam życie; wszyscy jesteśmy w mniejszym lub większym stopniu błaznami, wszyscy nosimy „naszywany błyskotkami strój”, ale jeśli ktoś nas ujrzy znienacka, tak jak ja ujrzałem znienacka tego starego kłowna, och! wówczas kto ośmieli się oprzeć jakiejś bezmiernej, do głębi wnętrza przenikającej litości?”³¹

Spod kostiumu Arlekina, spod błyskotek na płaszczu błazna prześwieca już bezmierna, wsysająca pustka. Ujrzał ją Baudelaire, o czym pisze Starobinski, przywołując opowiadanie *Stary linoskoczek*, zaglądali w nią kolejno

²⁸ J. Kott, *Lustro. O ludziach i teatrze*, Warszawa 2000, s. 5.

²⁹ J. Starobinski, *Portrait de l’artiste en saltimbanque* [1970], Paris 2004.

³⁰ Tenże, *Portret artysty jako linoskoczka. Wydrwieni zbawcy* [fragmenty], tłum. E. Godlewska-Byliniak, [w:] *Teatr dell’arte*, red. D. Sosnowska, Warszawa 2016, s. 99.

³¹ Tenże, *Portret artysty jako linoskoczka* [fragmenty], tłum. A. Olędzka-Frybesowa, „Literatura na Świecie” 1976, nr 9, s. 310.

twórcy, natykający się „znienacka” na Arlekina. Odnajdziemy ją także w dwudziestowiecznej poezji polskiej.

„Te gusta dzieliłem po cichu z Adamem Ważykiem...”

Postać Ważyka, przywołana we wspomnieniu Jana Kotta w kontekście cyrkowych fascynacji, nie pojawia się przypadkowo. Jako frankofil i – od 1924 roku – tłumacz Apollinaire’a, właśnie z obszaru kultury francuskiej wprowadzał na grunt polski także i ten element nieodłącznego wyposażenia awangardzisty, jakim była programowa fascynacja ludycznością i kinem³². Połączyła ona – przy wszystkich różnicach – twórców tego pierwszego pokolenia awangardzistów. W ujęciu Peipera estetyka widowiska cyrkowego i technik cyrkowych miała być budulcem sztuki przyszłości³³. Cyrk i żonglerka, bardziej w charakterze prowokacyjnej propozycji, jako ekstremalna opozycja dla teatru, pojawiają się też w pierwszym, słynnym manifestie futurystycznym Wata i Sterna:

sztuką jest to tylko, co daje zdrowie i śmiech.

**ISTOTA SZTUKI — W JEJ CHARAKTERZE CYRKOWEGO WIDOWISKA
DLA WIELKICH TŁUMÓW.**

cechy jej zewnętrzność i powszechność, pornografia nie zamaskowana. (...) wirujące przedmioty jako materiał sztuki. teatry zmienić na budynki cyrkowe³⁴.

Proklamacyjna natura manifestów nieco przykrywa fakt, że awangardowa mitografia, oparta także na fascynacjach ludycznością czy prymitywizmem, karmiła się retrospekcyjnymi fantazjami, czerpiąc je, w sposób zapośredniczony, od romantyków francuskich, którzy już w pierwszej połowie XIX wieku namiętnie uczęszczali do Théâtre des Funambules, aby oglądać Jeana-Gasparda Debureau. Charakterystycznym przykładem takiego programowego sięgania po egzotyczną, a zarazem swojską scenerię jest wiersz *Jarmark*, autorstwa kolejnego tłumacza Apollinaire’a – Stanisława Brucza (patrz aneks)³⁵. O trwałości „tych gustów” i o tym, że po upływie kilku dekad od młodzięńczych odkryć skutkowały esencjonalnymi, poetyckimi

³² Patrz np. A. Wójtowicz, *Nowa Sztuka: początki (i końce)*, Kraków 2017.

³³ T. Peiper, *Cyrk*, 1972 [1923], [w:] tegoż, *Tędy. Nowe usta*, Kraków, s. 216–219.

³⁴ [A. Wat, A. Stern], *prymitywiści do narodów świata i do polski*, [w:] GGA. *pierwszy polski almanach poezji futurystycznej*. Dwumiesięcznik prymitywistów, Warszawa, grudzień 1920, [w:] A. Wat, *Pisma zebrane*, t. 5: *Publicystyka*, Warszawa 2008, s. 8, 10–11.

³⁵ Adresy bibliograficzne analizowanych wierszy znajdują się w aneksie.

wypowiedziami, świadczą wiersze Adama Ważyka: *Cyrk* (1956), wydrukowany w tomie *Poemat dla dorosłych* – w bezpośrednim sąsiedztwie słynnego, tytułowego utworu – oraz późniejsze *Dane źródłowe* (1977) (patrz aneks). W puencie *Cyrku* „fotograficzny” opis numeru cyrkowego, w którym na drabinie trzymanej w zębach przez dwójkę atletów „mały człowieczek / grał na skrzypcach Griega”, skrywa wrażenie niespodziewanego spotkania z klaunem–akrobatą–Arlekinem, typem symbolicznym, ale zarazem realnym artystą, który na cyrkowej arenie zwizualizował „zdarzenie surrealistyczne”, czyli, według Ważyka, istotę surrealizmu³⁶.

„skoki wyobraźni”

Tym, co nadaje natychmiast rozpoznawalnego charakteru poetyckim sprawozdaniom ze spotkań z wcieleniami Arlekina, jest uchwycenie ciała w napięciu, w momencie najwyższego ryzyka – w „ascezie”, która wzywa widzów obecnych w polu oddziaływania, aby „życie odmienić”, by posłużyć się uniwersalizującym znaczeniem, jakie nadał temu pojęciu Peter Sloterdijk³⁷. Idealnego tematu dostarcza powietrzny spektakl akrobatyczny, palot na trapezach. Realne ciało cyrkowe powietrznego akrobata, a zarazem nośnik typu symbolicznego – jest tu i obiektem podziwu, i medium, za pomocą którego nieruchomy podmiot, obserwujący spektakl na wysokościach, wykonuje na nowo pracę wyznaczania pozycji człowieka w świecie, tak jakby tekst poetycki miał moc szkicowania kolejnych redakcji *Człowieka witrażowego* Leonarda da Vinci. Ciało cyrkowe w locie, możliwa do obejrzenia i w XX wieku aktualizacja mitu Ikara, pusty, niereferencjalny znak – uwolniony od konieczności emitowania sensu przynależnego logocentrycznemu teatrowi dramatycznemu – prowokuje do kolejnych mitografii, do pytań o współczesne możliwości transgresji.

Jan Kott, błyskawicznie przechodząc od wersów Apollinaire’a o podniebnej walce aeroplanów do „cyrkowych skoków wyobraźni”, wędruje tam, gdzie wcześniej byli Théodore de Banville i Rainer Maria Rilke³⁸. Tym mistrzom poetyckiej realizacji motywu akrobata i linoskoczka Starobinski poświęcił kluczowe strony swojego studium. Utożsamienie się poety z *en saltimbanque* – linoskoczkiem kwestionującym grawitację – pokazuje na przykładzie wiersza *Skok z trampoliny*, zamykającego cykl *Ód linoskocznych*. Banville wykreował tu obraz akrobatycznego klauna, przebijającego dach namiotu, wybijającego się

³⁶ A. Ważyk, *Przedmowa*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka poetycka*. Antologia, teksty wybrał i tłum. A. Ważyk, Warszawa 1973, s. 5

³⁷ P. Sloterdijk, *Musisz życie swe odmienić. O antropotechnice*, tłum. J. Janiszewski, Warszawa 2014.

³⁸ Th. de Banville, *Skok z trampoliny*, tłum. Miriam (Z. Przesmycki), „Chimera” 1901, t. 3, z. 9, s. 384–386.

z trampoliny prosto w gwiazdy. Akt ten, jako „alegoryczny ekwiwalent aktu poetyckiego”, jest zarazem czymś w rodzaju pogardliwej, bezinteresownej odpowiedzi udzielonej zgromadzonemu poniżej światu widzów – bogatych i biednych, ale zawsze maluczkich, bo uganiających się za pieniędzmi³⁹. Starobinski zestawia go, obok *Zmierzchu Apollinaire’a*, z innym, może jednym z najpiękniejszym z utworów poetyckich odwołujących się w obrazowaniu do występów powietrznych akrobatów, „tych, wędrownych”. To początek piątej *Elegii duinejskiej* Rilkego, ekfrazy obrazu Picassa *Akrobaci*, ale zarazem pamiątke po realnym spotkaniu z artystą z rodu Arlekina: „Kim jednak są oni, wędrowni, ci jakby trochę bardziej / przelotni niż my...”⁴⁰.

Moc poetyckiego obrazowania Rilkego czerpie z wertykalizmu, wyodrębnia ród Arlekina z grona „nas”, zwykłych zjadaczy chleba, oraz nadmienia o niecelowej, bezinteresownej naturze ich zatrudnienia. Ale przy tym realizuje już inny niż u Banville’a temat. Wirtuozeria „wędrownych” i „uskrzydłonych” przez tajemniczą, „nigdy nienasyconą wolę”, choć imponująca, według badacza utożsamień z Arlekinem, zmierza do ujawnienia pustki, jaką ukrywa doczesny świat: „akrobatyczny popis jest tylko możliwością pozbawioną substancji”, „triumfem godnym drwiny”⁴¹. Byłaby to kolejna z szeregu z szyderczych epifanii, których tyle znaleźć można w materiale porównawczym, zgromadzonym w tym błyskotliwym esej poświęconym literackim użytkownikom imaginarium cyrkowego. Już na zawsze, chyba, zaważył on na recepcji i interpretacji literackich motywów cyrkowych, choć zapewne ani pisarz nie miał takiego zamiaru, ani w swoim tekście nie podsuwał definitywnych recept. W zakończeniu podkreśla jedynie, że obecność błazna-Arlekina „to wyzwanie rzucone powadze naszych przeświadczeń”, a „powiew bezinteresowności zmusza nas do ponownego rozważenia tego wszystkiego, co uchodziło za potrzebne”⁴². Swoje rozważania zamyka konstatacją, która nosi na sobie piętno miejsca i czasu, w którym została napisana – Europy Zachodniej w apogeum rewolty:

kiedy porządek społeczny się rozpada, obecność kłowna na scenie i na płótnach malarzy zanika, lecz wtedy kłown wychodzi na ulice: staje się każdym z nas. Nie ma już granic, a zatem i przekraczania granic. Pozostaje naga drwina⁴³.

³⁹ J. Starobinski, *Portrait...*, dz. cyt., s. 30–33.

⁴⁰ R.M. Rilke, *Elegie duinejskie. Sonety do Orfeusza* [1923], tłum. A. Lam, Warszawa 2011, s. 40; patrz też np. interpretację K. Kuczyńskiej-Koschany, „*La famille des saltimbanques*”. Picasso, Rilke i poeci polscy, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Studia, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Kraków 2004.

⁴¹ J. Starobinski, *Portret artysty jako linoskoczka*, tłum. A. Olędzka-Frybesowa, „Literatura na Świecie” 1976, nr 9, s. 318–319.

⁴² Tamże, s. 323.

⁴³ Tamże.

Peter Sloterdijk w rozprawie *Musisz życie swe odmienić* z tego samego materiału literackiego i wizualnego wyciąga zgoła odmienne niż Starobinski wnioski. Opisuje tu dzieje europejskiej „etyki akrobatycznej”, gdzie „napięcia wertykalne” stanowią najważniejszy wymiar. W „treningu” – rozumianym znacznie szerzej, niż każe uzus językowy – widzi zarówno system wszelkich ideologicznych uwikłań, jak i sposób na uwolnienie się od nich w historii najnowszej „europejskiego obozu treningowego”. A w finale – sprzeciwia się „rezolutnemu antywertykalizmowi”, apeluje o ponowienie „form ćwiczącego życia, które nie przestają uwalniać salutogennych energii”⁴⁴.

„Sprawą zasadniczą jest obecność śladów ciała w tekście” – napisał Adam Dziadek, proponując swój projekt krytyki somatycznej⁴⁵. Czytany w tym ujęciu tekst Ważyka czy wiersze Wisławy Szymborskiej *Akrobata* i Anny Świrszczyńskiej *Cyrk* (patrz aneks) są wariantami prób przedostawania się do własnego somatycznego doświadczenia i konstruowania, poprzez nie, własnych wersji ontologii „form ćwiczącego życia”. Późny wiersz Świrszczyńskiej *Mówię do swego ciała* (1985) z powodzeniem mógłby pojawić się jako jedno z mott u Sloterdijka:

Moje ciało, jesteś zwierzęciem,
któremu przystoi
koncentracja i dyscyplina.

Wysiłek
sportowca, świętego i jogi.

Mądrze tresowane,
możesz stać się dla mnie
bramą,
przez którą wyjdę z siebie,
i bramą,
przez którą wejdę w siebie.

Sondą do środka ziemi
i statkiem kosmicznym na Jowisza⁴⁶.

⁴⁴ P. Sloterdijk, *Musisz życie swe odmienić...*, dz. cyt., s. 614–615. Patrz też: M. Faber, *Angels of Daring: Tightrope Walker and Acrobat in Nietzsche, Kafka, Rilke and Thomas Mann*, Stuttgart 1979.

⁴⁵ A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014, s. 16.

⁴⁶ A. Świrszczyńska, *Mówię do swego ciała*, [w:] *też: Cierpienie i radość*, Warszawa 1985.

Charakterystyczne, że w notatkach z cyrkowego doświadczenia u Ważyka, Szymborskiej i Świrszczyńskiej główna część tekstu jest mimetyczna, opisowa, a po niej następuje krótka i uderzająca, epifanijna konstatacja. Oddaje to niespodziankę, zaskoczenie autentycznego spotkania z artystą cyrkowym o charyzmie zdolnej do materializacji handelmanowskiego typu symbolicznego. Różne są tego spotkania skutki: Ważyk uchyla się oddawaniu somatycznego doświadczenia, jego poetyckie fotografie służą melancholijnym, „esencjalnym, a nie ekstatycznym” refleksjom, opowiedzenia własnej wersji metafizyki⁴⁷. U Świrszczyńskiej obraz („niespodziany”) „rumianej linoskoczki”, która „Pod sklepieniem, na śmiertelnie cienkiej huśtawce, / siedzi skubiąc niedbale rąbek napuszonej sukienki”, współtworzy wyrazisty, budowany w całym dziele projekt intensywnego doświadczenia somatyczności, z subwersywnym pierwiastkiem erotyki. Do tego dochodzi aspekt ryzyka, *sine qua non* udanego akrobatycznego numeru, oznaczający celebrowanie, dla przyjemności widowni, możliwości śmierci. Z kolei u Szymborskiej akrobaci trapezowi wyzwalają chęć przetestowania możliwości zapisu w języku poetyckim doświadczenia momentalnego, czasu stężonego, uruchomionego przez ryzykowny performans, a zarazem – oddania w tekście pulsacji ciała w skrajnym wysiłku.

Wyjście poza „stare pocztówki z aktami”

W wierszu Tadeusza Różewicza *Maska* (patrz aneks), istotnym także z tego względu, że właśnie nim poeta zdecydował się otworzyć tom *Niepokój* – do spotkania z powidokiem Arlekina dochodzi trzykrotnie. Najpierw ma ono miejsce za pośrednictwem oglądanego „filmu o karnawale weneckim”. Medium kina umożliwia przemieszczenie się w obręb egzotycznej scenerii, z panną „zbyt piękną” – jak na miejsce, z którego patrzy podmiot, „mieszkaniec małego miasteczka północy”, który „jedzie okrakiem na ichtiozaurze”. Obraz naszkicowany w pierwszej strofie mieści także tytułowe maski ogromnych, „potwornych” karnawałowych kukieł. Jest on skonstruowany w strofie drugiej z maskami „w moim kraju”. To „małe czarne / głowy zaklejone gipsem okrutne uśmiechy”. Wpisanie kulturowego odniesienia do karnawału w krajobraz polski AD 1946 (datowanie także jest elementem tekstu) realizuje zabieg odwrócenia porządków. Te „nasze” maski nie są widomym znakiem rytualnego, corocznego zawieszenia na chwilę porządku rzeczy. Karnawał wojennego okrucieństwa stał się zasadą obowiązującą przez całe

⁴⁷ J. Skurtys, „Nieprzekraczalna jest bariera ciała”. Ucieleśnienia Adama Ważyka, „Pamiętnik Literacki” 2018, z. 1, s. 133; patrz też. J. Święch, Ważyk metafizyczny?, „Ruch Literacki” 2013, R. 54, z. 1 (316), s. 35–47.

lata, a odkrywane zbiorowe mogiły ustanawiają odniesienie do znacznie większego katalogu przerażających widowisk. Odsyłają także do groteski jako kategorii estetycznej, zdolnej unieść ciężar takich opowieści, z tym że fakt ludobójstwa współlistniał często z perwersyjnymi okolicznościami jego wykonywania. To obszerny katalog odniesień, a następnie prób ich reprezentacji w sztuce – mieszczą się w nim na przykład małpka, którą zwykł na ramieniu nosić SS-man Oskar Dirlewanger⁴⁸, spektakle Teatru Śmierci Tadeusza Kantora czy film „Pinokio” Roberto Benigniego (2002). Ale wiersz *Maski* skręca jeszcze raz, w niespodziewanym kierunku, co zaburza jednoznaczne utożsamienie stanu nadzwyczajnego wojny z karnawalem. Po raz trzeci pojawiają się rekwizyty i sceneria, w której zwykł pojawiać się Arlekin, w otoczeniu „pstrej karuzeli”. Jest to być może poetycki powidok z bliżej nieokreślonego spektaklu cyrkowego, gdzie „dziewczyna w czarnych pończochach wabi / słonia dwa lwy niebieskie z malinowym jęzorem / i łapie w locie obrączkę ślubną”. Cyrkowe imaginarium, przeobrażone raz jeszcze – jak dowiadujemy się z trzeciej strofy – służy tu próbie wydostania się spod wpływu doświadczenia uczestnictwa w karnawale śmierci. Atmosfera cyrku, obecność Arlekinów, działają jak katalizator somatycznego, uwalniającego doświadczenia. Ratunkiem jest tylko ciało, pożądanie oferujące wyzbycie się ciężaru żałoby, co ułatwia udzielenie samemu sobie zgody na wątpliwe pocieszenia płynące z kosztowania – jak powiedzielibyśmy dziś – jarmarcznych *guilty pleasures*: „nasze podniebienia smakują leguminę / popraw papierowe wstęgi i wieńce / pochyl się tak: biodro niech dotyka biodra / twoje uda są żywe / uciekajmy uciekajmy”.

Zamiast zakończenia

W dwudziestym wieku cyrk realny (krążące po polskich miastach i miasteczkach namioty Zjednoczonych Przedsiębiorstw Rozrywkowych) funkcjonował równolegle ze stereotypami i retrospektywnymi fantazjami wokół figur z cyrkowego imaginarium, a także z licznymi przetworzeniami w literackim słowie i sztukach wizualnych. Sam wybór atrakcyjnego tematu stwarzał możliwość zajrzenia za kulisy egzotycznego, kuszącego fantazmatami autentyczności i wolności życia „kuglarzy”. Jednak ten zapośredniczony w stereotypie interpretacyjny banał był omijany przez teksty wysokiej próby. Ich analiza ujawnia wielowarstwowy mechanizm uruchamiający wyobraźnię poetycką. Zastanawiające są podobieństwa w wyzwających go okolicznościach. Właściwie za każdym razem na początku pojawia się spotkanie z artystą z krwi

⁴⁸ S. Kuklińska, *Oskar Dirlewanger. SS-Sonderkommando „Dirlewanger”*, Warszawa 2012.

i kości, który poprzez swój kunszt potrafi ucieleśnić typ symboliczny którejś z odmian Arlekina – na przykład cyrkowego akrobata. Jego charyzma wciąga piszącego w intensywną relację. Eloquentny artysta słowa ulega pokusie utożsamienia się z artystą niemym, autoreferencjalnym, odsyłającym wyłączenie do samego siebie, wypowiadającym się jedynie poprzez własne ciało. Temperatura relacji – z Arlekinem-kapłanem w świątyni-jarmarku – wprowadza w somatyczny tryb pisania, ustanawiający „koegzystencję ciała i tekstu”⁴⁹, rozsiewając w tekście ekwiwalenty tego doświadczenia. Mogą to być fascynacje zawieszoną czasowością oraz rytmem widowiska, wytwarzanym przez rytmizowany wysiłek powietrznych akrobatów, jak u Szymborskiej, albo dostrzeżenie w podniebnym numerze bliskiego sąsiedztwa śmierci i pożądania, jak w wierszach Ważyka i Świrszczyńskiej. Wreszcie, jak u Różewicza, daje ono szansę na ucieczkę ze zdruzgotanego świata, ucieczkę w ciało.

Aneks

Stanisław Brucz **Jarmark**

Żądła im sterczą z dziobów tancerkom wspartym na udach
Anioły kobiecych oczu patrzą boleśnie nieme
Towar swój chwali bełkotem naiwny sprzedawca cudów
Miał krzyknąć po prostu – moje cuda pachną jak cement –

Skrzypią wabliwie i śpiewnie rdzawe zawory szynku
Chłopi pijani wychodzą chwiejąc się i zataczając
Bławe ominąć kałuże leżące wykrawki cynku
I talerz zielony nieba na targ wystawiony fajans

Żydzi sprzedają morza w dalekim poszumie muszel
Cynober zórz południowych w zwojach spiętrzonych koralu
Grzmiąc tupotem nóg w bałaganie Twardowski sprzedaje duszę
W piekle kopających główni będą go później karali

Cygan matador zachwala swoją czerwoną płachtę
Byk przywiązany do wozu zawodzi bezrogim głosem
Dziewka z wsi okolicznej kupuje krzykliwy łańcuch ten
By paradować w niedzielę na tle brzoź kościelnych i sosen

⁴⁹ A. Dziadek, *Projekt krytyki...*, dz. cyt., s. 23.

Sfrunął płócienny ptak cyrku furkocąc kogucią flagą
Wiruje na jednej nodze w pstrym upierzeniu plakatów
Błazen potrząsa kołpakiem drapaczem nieba z Chicago
Turniej kobiet walczących nago
Żongler korkociąg dymu wzbija pod żagiel lata

Draży korytarz w tłumie twór wyłupiastooki
Auto dziedzica ze dworu dymy wypływa i terkot
Koń wiejski pierzcha i wierzga i okiem ognistym zerka
Kur trzepot spłoszony i skoki

Opiłki słońca goreją w daszkach nowiutkich czapek
Na falach kretonu jak kręgi barwne rozchodzą się wstążki
Wiatr się przewala jak niedźwiedź kurzawę podbija łapą
Dźwięki przeddźwięki harmonii skaczą jak złote pieniążki

Już zmierzch. Już wieczór. Już ciemna się jawi rysa
Tęsknotą kilometrów pól w zmroku białe smuży się droga
Harmonia zapada na smutek i chwiejnie zawisa
Ponad piekarnią niebios księżyc złocisty rogal

Noc nie jest mą specjalnością przyjacielu wesołku zmień mnie
W karczmie jest mroczno i cicho i wszyscy goście już wyszli
Kurz zamiatając ogonem psy wałęsają się sennie
Jarmark jest lasem sterczących dyszli

Pierwodruk w: S. Brucz, *Bitwa*, Warszawa 1925, [za:] tegoż, *Wybór poezji*,
Warszawa 1987, s. 56–57.

Anna Świrszczyńska
Cyrk

Ryżowłósy olbrzym
w czerwonych trykotach
jowialnie dźwiga
ciężary.
Płowe klaczki tańczą menueta,
ekstacycznie ceremonialne,
jak rodzina młodych chińskich cesarzy.
Potem maszerują zapaśnicy.
Masywni,
kategorycznie piękni w świetle lamp.

Skoro po eleganckiej prezentacji i ukłonach zaczynają walkę,
rozzewnia wszystkich
czujny rytm siły,
sztuka i namiętność poruszeń.
Ale najbardziej niespodziana jest rumiana linskoczek.
Pod sklepieniem, na śmiertelnie cienkiej huśtawce,
siedzi skubiąc niedbale rąbek napuszonej sukienki.

Pierwodruk: „Skamander” 1936, z. 71–73, [za:] A. Świrszczyńska, *Liryki zebrane*, Warszawa 1958, s. 25.

Tadeusz Różewicz
Maska

Oglądam film o karnawale weneckim
gdzie olbrzymie kukły z potwornymi głowami
śmieją się bezgłośnie od ucha do ucha
i panna zbyt piękna dla mnie który
jestem mieszkańcem małego miasteczka północy
jedzie okrakiem na ichtiosaurze.

Wykopaliska w moim kraju mają małe czarne
głowy zaklejone gipsem okrutne uśmiechy
ale i u nas wiruje pstra karuzela
i dziewczyna w czarnych pończochach wabi
słonia dwa lwy niebieskie z malinowym jęzorem
i łapie w locie obrączkę ślubną.

Ciała nasze krnąbrne i nieskore do żałoby
nasze podniebienia smakują leguminę
popraw papierowe wstęgi i wieńce
pochyl się tak: biodro niech dotyka biodra
twoje uda są żywe
uciekajmy uciekajmy.

1946

Pierwodruk: *Niepokój*, Kraków 1947, [za:] Tadeusz Różewicz, *Poezja*, t. 1, Kraków 1988, s. 6.

Adam Ważyk
Cyrk

Z początku tresowano konie.
Potem maratończyk obiegał arenę,
pędził ledwie ruszając się z miejsca,
jak Achilles ścigający żółwia.
Potem tresowano konie.
Potem linoskok niebywale tłusty
połykał ognie bengalskie krzycząc:
Żar, żar, żar!
Potem tresowano konie.
Potem żongler żonglował cyframi statystyk.
Potem tresowano konie.
Potem wyskoczył transformista mistyk
i w mgnieniu oka zmienił tuzin masek.
Potem tresowano konie.
Potem grabiono piasek.

Najładniejszy był finał.
Dwóch atletów z mięśniami jak sztaby
trzymało w zębach drabinę,
a na niej mały człowieczek
grał na skrzypcach Griega.

Luty 1956

Pierwodruk: A. Ważyk, *Poemat dla dorosłych i inne wiersze*, Warszawa 1956,
[za:] A. Ważyk, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1982, s. 130.

Adam Ważyk**Dane źródłowe**

Na dwóch trapezach
cztery kombinacje:
dwóch akrobatów
dwoje akrobatów

z przodu mężczyzna

z przodu kobieta

dwie akrobatki

Miłość i śmierć

po grecku – dwóch mężczyzn
po łacinie i po francusku – mężczyzna i kobieta
po niemiecku – kobieta i mężczyzna
po polsku – dwie kobiety
wszystkie kombinacje są wyczerpane

Uczone krety

rozprawiają o miłości i śmierci
udając że myślą po grecku

Eros Thanatos

Wszystko to na nic

każdy się rodzi aby poznać miłość
nie ma nikogo kto by znał swoją śmierć

Lęk przed miłością maskowany
naturalnym lękiem śmierci
źle maskowany
skrzydlata mniszka pożera samca
argument dla owadów ale nie dla ludzi

Miłość i śmierć
fakty
w nieodwracalnej kolejności

Związek przyczynowy
moralny
tragiczny
zdarza się wyjątkowo

Na dwóch trapezach

Miłość i Śmierć

Wystarczy zbliżyć trapezy
a już widzimy je razem

Miłość i Śmierć

bezwiednie pytamy
fatalizm czy dziki przypadek?

Gwałtowna miłość i gwałtowna śmierć
Na ekranach Euroameryki

Eros Thanatos

A. Ważyk, *Dane źródłowe*, [w:] tegoż, *Zdarzenia*, Warszawa 1977, s. 39–40.

Wisława Szymborska
Akrobata

Z trapezu na
na trapez, w ciszy po
po nagle zmiłkłym werblu, przez
przez zaskoczone powietrze, szybszy niż
niż ciężar ciała, które znów
znów nie zdążyło spaść.

Sam. Albo jeszcze mniej niż sam,
mniej, bo ułomny, bo mu brak
brak skrzydeł, brak mu bardzo,
brak, który go zmusza
do wstydliwych przefrunięć na nieupierzonej
już tylko nagiej uwadze.

Mozolnie lekko,
z cierpliwą zwinnością,
w wyrachowanym natchnieniu. Czy widzisz,
jak on się czai do lotu, czy wiesz,
jak on spiskuje od głowy do stóp
przeciw takiemu jakim jest; czy wiesz, czy widzisz

jak chytrze się przez dawny kształt przewleka i
żeby pochwycić w garść rozkołysany świat
nowo zrodzone z siebie wyciąga ramiona –

piękniejsze ponad wszystko w jednej tej
w tej jednej, która zresztą już minęła, chwili.

Pierwodruk: „Życie Literackie” 1965, nr 33, [za:] W. Szymborska, *Wiersze wybrane. Wybór i układ Autorki*, Kraków 2010, s. 152.

Bibliografia

- [Wat A., Stern A.], *prymitywiści do narodów świata i do polski*, [w:] GGA. *pierwszy polski almanach poezji futurystycznej. Dwumiesięcznik prymitywistów*, Warszawa, grudzień 1920, cyt. za: A. Wat, *Pisma zebrane*, t. 5: *Publicystyka*, Warszawa 2008, s. 8, 10–11.
- Adorno Th.W., *Dialektyka negatywna* [1966], tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1986.
- Bal E., *Lokalność i mobilność kulturowa teatru. Śladami Arlekina i Pulcinelli*, Kraków 2017.
- Benjamin W., *O kilku motywach u Baudelaire’a* [1939], tłum. A. Lipszyc, [w:] tegoż, *Konstelacje. Wybór tekstów*, Kraków 2012, s. 263–310.
- Berger R., Winkler D., *Künstler, Clowns und Akrobaten: Der Zirkus in der bildenden Kunst* [katalog wystawy], Berlin 1983.
- Berthold M., *Historia teatru*, tłum. D. Żmij-Zielińska, Warszawa 1980.
- Bouissac P., *The Semiotics of Clowns and Clowning: rituals of Transgression and the Theory of Laughter*, London–New Delhi–New York–Sydney 2015.
- Brucz S., *Jarmark* [1925], [w:] tegoż, *Wybór poezji*, Warszawa 1987.
- Cyrk [katalog wystawy], red. K. Szydlowska-Schiller, Warszawa 2022.
- de Banville Th., *Skok z trampoliny*, tłum. Miriam (Z. Przesmycki), „Chimera” 1901, t. 3, z. 9, s. 384–386.
- Dziadek A., *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014.
- Faber M., *Angels of Daring: Tightrope Walker and Acrobat in Nietzsche, Kafka, Rilke and Thomas Mann*, Stuttgart 1979.
- Filler W., *Cyrk, czyli emocje pradziadków*, Warszawa 1963.
- Handelman D., *Models and Mirrors: towards an Anthropology of Public Events*, Cambridge 1990.
- Handelman D., *Symbolic Types, the Body, and Circus*, „Semiotica” 1991, t. 85, nr 3/4, s. 205–225.
- Hera J., *Z dziejów pantomimy, czyli pałac zaczarowany*, Warszawa 1975.
- Jürs-Munby K., *Hanswurst and herr ich: Subjection and Abjection in Enlightenment Censorship of the Comic Figure*, „New Theatre Quarterly” 2007, t. 23, nr 2, s. 124–135.
- Kanabrodzki M., *W teatrze klauna, w cyrku Pierrota – mitografie gatunków zmaconych. Pamięć o tradycji komedii dell’arte w widowiskach cyrkowych*, [w:] *Circusiana 1. Otwarcia*, red. S. Siedlecka, G. Kondrasiuk, Warszawa 2022, s. 287–339.
- Kondrasiuk G., *O cyrku w świecie widowisk*, [w:] *Cyrk w świecie widowisk*, red. G. Kondrasiuk, Lublin 2017, s. 11–30.
- Kosiński D., *Wojna z Arlekinem, czyli to macie, co się państwu daje*, [w:] *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. E. Bal, W. Świątkowska, Kraków 2013, s. 271–278.

- Kott J., *Lustro. O ludziach i teatrze*, Warszawa 2000.
- Kott J., *Powrót Arlekina* [1958], [w:] tegoż, *Jak wam się podoba. Spotkanie trzecie, Miarka za miarkę*, Warszawa 1962.
- Kott J., *Przyczynek do biografii. Zawał serca*, Kraków 1994.
- Kuczyńska-Koschany K., „*La famille des saltimbanques*”. Picasso, Rilke i poeci polscy, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Studia, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Kraków 2004.
- Kuklińska S., *Oskar Dirlewanger. SS-Sonderkommando „Dirlewanger”*, Warszawa 2012.
- Linde S.B., *Słownik języka polskiego*, t. 2, Lwów 1855.
- Majewski T., *Modernizmy i ich losy*, [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2008, s. 9–55.
- Peiper T., *Cyrk* [1923], [w:] tegoż, *Tędy. Nowe usta*, Kraków 1972, s. 216–219.
- Raszewski Z., *Mazepa*, [w:] *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szwejkowskiemu*, red. zbiorowa, Wrocław-Warszawa-Kraków 1966, s. 435–453.
- Ratajczakowa D., *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Poznań 2015.
- Ratajczakowa D., *Oświeceniowe przejście do nowoczesności*, [w:] tejże, *Dzieje komedii polskiej od XVI wieku do końca PRL-u*, t. 1, Warszawa 2024, s. 245–375.
- Rilke R.M., *Elegie duinejskie. Sonety do Orfeusza* [1923], tłum. A. Lam, Warszawa 2011.
- Różewicz T., *Maska*, [w:] tegoż, *Poezja*, t. 1, Kraków 1988.
- Siedlecka S., Kondrasiuk G., *Wstęp*, [w:] *Circusiana 1. Otwarcia*, red. S. Siedlecka, G. Kondrasiuk, Warszawa 2022, s. 7–13.
- Skurtyś J., „*Nieprzekraczalna jest bariera ciała*”. *Ucieleśnienia Adama Ważyka*, „*Pamiętnik Literacki*” 2018, z. 1, s. 129–150.
- Sloterdijk P., *Musisz życie swe odmienić. O antropotechnice*, tłum. J. Janiszewski, Warszawa 2014.
- Starobinski J., *Portrait de l'artiste en saltimbanque* [1970], Paris 2004.
- Stoddart H., *Rings of Desire: Circus History and Representation*, Manchester–New York 2000.
- Surma-Gawłowska M., *Komedia dell'arte*, Kraków 2015.
- Sznajderman M., *Błazen. Maski i metafory*, Warszawa 2014.
- Szyborska W., *Akrobata* [1965], [w:] tejże, *Sto pociech*, Warszawa 1967.
- Święch J., *Ważyk metafizyczny?*, „*Ruch Literacki*” 2013, R. 54, z. 1 (316), s. 35–47.
- Świrszczyńska A., *Cyrk* [1958]; *Mówię do swego ciała* [1985], [w:] tejże, *Poezje zebrane*, Warszawa 2023.
- The Great Parade: Portrait of the Artist as Clown* [katalog wystawy], red. J. Clair, New Haven–London 2004.
- Toole-Stott R., *Circus and allied Arts. A World Bibliography 1500–1959*, t. 2, Derby 1960.
- Ważyk A., *Cyrk* [1956], [w:] *Wiersze wybrane*, Warszawa 1982.
- Ważyk A., *Przedmowa*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka poetycka. Antologia, teksty wybrał i tłum. Adam Ważyk*, Warszawa 1973.
- Wójtowicz A., *Nowa Sztuka: początki (i końca)*, Kraków 2017.

Somatic Fairs: Transfers from *Commedia dell'arte* and Circus
in Polish Literature (Brucz, Kott, Różewicz,
Szymborska, Świrszczyńska, Ważyk)

Abstract

The article explores the relationship between circus spectacles, performances rooted in embodiment and visibility, and literature. The introductory section recalls the Enlightenment origins of the negative perception of spectacles derived from the *Commedia dell'arte* tradition, as well as subsequent attempts to challenge this view since the Romantic era. The analytical part highlights successful literary adaptations in essayistic prose and poetry, with examples from the works of Jan Kott, Tadeusz Różewicz, Wisława Szymborska, Anna Świrszczyńska, and Adam Ważyk. The aim of the text is to situate these interpretations within an established critical tradition (Jean Starobinski's comparativism), while also exploring the potential of performance anthropology (Don Handelman's theory of symbolic types) and somatic criticism (Adam Dziadek's project).

Słowa kluczowe: poezja polska, cyrk, dell'arte, widowisko kulturowe, performans

Keywords: Polish poetry, circus, *Commedia dell'arte*, cultural spectacle, performance