

Zmierzch cyrku w „Zwierzyńcu” Antoniego
Ferdynanda Ossendowskiego na tle rozkwitu kultury
cyrkowej w XIX wieku.

s. 184-198

Anna Barcz

Zmierzch cyrku w *Zwierzyncu* Antoniego Ferdynanda Ossendowskiego na tle rozkwitu kultury cyrkowej w XIX wieku

ANNA BARCZ

(Instytut Badań Literackich PAN)

Tak wytresowałem mojego pogromcę,
 Że wystarczy mu jeden moich oczu błysk,
 Jedno moje spojrzenie magnetyzujące –
 I już wkłada swą głowę w mój rozwartą pysk.
 (Andrzej Nowicki,
*Monolog cyrkowego lwa*¹)

Kultura wizualna w drugiej połowie XIX wieku, w której cyrk rozwinął się w masową rozrywkę, nie wytworzyła silnego nurtu krytyki sztuki cyrkowej, jeśli chodzi o wykorzystywane w niej zwierzęta². W polskich dyskursach artystycznych i publicystycznych (szczególnie związanych z awangardą w malarstwie czy literaturze) od końca XIX wieku po dwudziestolecie międzywojenne odwołania do sztuki cyrku przynoszą jego obraz jako fenomenowi dziwnego, ale fascynującego, a ton sceptycyzmu i krytyki nie należy do głównego nurtu. Na tym tle tekst Ferdynanda Ossendowskiego z roku 1931 jest mocno wybrzmiewającą, oryginalną, kompleksową krytyką cyrku. Pisarz w innych swoich książkach związanych przede wszystkim z jego bogatym doświadczeniem podróżniczym nie był tak krytyczny wobec praktyk traktowania zwierząt czy raczej – nie wypracował spójnego w tej

1 A. Nowicki, *Monolog cyrkowego lwa*, w: J. Abramowska, *Pisarze w zwierzyncu*, Poznań 2010, s. 61.

2 Nie chodzi więc o to, że w XIX wieku w ogóle nie było głosów krytycznych, bo pojawiały się pojedyncze, np. w: Henryka Sienkiewicza „*Quo vadis?*” w piętnastu obrazach Jana Styki. *Objaśnienie*, 1903 (szczególnie fragment zatytułowany *Dziki zwierzęta w cyrku*); albo we wzmiankach prasowych pełnych sceptycyzmu wobec cyrku – por. „Ognisko Domowe” 1875, nr 28. Dziękuję Magdalenie Rudkowskiej za wskazówki bibliograficzne.

kwestii stanowiska³. *Zwierzyniec* to w polskiej literaturze nowatorska reakcja na dziewiętnastowieczny fenomen cyrku i obnażenie jego anachronicznych metod postępowania ze zwierzętami, ale także przemyślana zoocentryczna konstrukcja literacka, która pozwala wpisać ten tekst w ramy współczesnego nurtu krytycznych studiów nad zwierzętami. Możliwe też, że dla pisarstwa Ossendowskiego, które do najwybitniejszych nie należy, głos krytyczny wobec cyrku staje się swego rodzaju dominantą, pozwalającą wydobyć *Zwierzyniec* z niepocholebnych recenzji i nadać mu nowy kierunek interpretacji. Niniejszy tekst ma również za zadanie częściowo odtworzyć zwierzęcy świat cyrku, który z takim powodzeniem rozwijał się w XIX wieku, a także pokazać, do jakiego modelu cyrku odnosi się Ossendowski w *Zwierzynku* i na czym polega oryginalność i waga jego zoocentrycznej koncepcji.

Zwierzyniec, czyli opowieść o wędrownym cyrku Pawła Romy, wydał Ossendowski wraz z ilustracjami Tadeusza Rojana w 1931 roku w Poznaniu⁴. Wiele wskazuje na to, że dwudziestolecie międzywojenne naznaczył kryzys kultury cyrkowej, która swe najświetniejsze lata miała za sobą⁵. Jak pisze Witold Filler w swojej książce o cyrku:

- 3 Najbardziej przejmujące fragmenty dotyczą małp i pochodzą z podróży po Zachodniej Afryce (dominium francuskie), gdzie Ossendowski miał możliwość przebywania i obserwowania przede wszystkim polowań na te egzotyczne zwierzęta. Początkowo nawet nie był ich przeciwnikiem – sam dostarczył do ogrodu zoologicznego w Poznaniu dwa szympansy, które niedługo umarły (por. F.A. Ossendowski, *Na skrzyżowaniu dróg: Nowele i szkice*, Tczew 1929, s. 61). Momentem w jakimiś sensie przełomowym są jego obserwacje szympansów przebywających w laboratorium w Gwinei w Instytucie Pasteura. Opisuje je w *Niewolnikach słońca*: „Małpy te są więc męczennikami, cierpiącymi i umierającymi dla dobra ludzkości. Być może, wiedzą one, że są najbardziej do ludzi podobne i że właśnie z tego powodu za ludzi muszą umierać?! Być może, że dlatego mają tak bezbrzeżnie smutne, prawie tragiczne oczy [...]” (por. *idem*, *Niewolnicy słońca. Podróż przez zachodnią część Afryki podzwrotnikowej w 1925/26 r.*, Poznań [1927], s. 117). Tam także znajduje się przykry opis polowania lokalnej ludności na pawiany, Ossendowski nie broni się tutaj przed użyciem takich określeń jak „jatką” i „barbarzyństwo” (*ibidem*, s. 186–187). Na takich polowaniach bowiem ginęło całe stado: osobniki dorosłe, matki, dzieci.
- 4 Tekst poza tym pierwszym przedwojennym wydaniem nie miał kolejnej edycji ani wznowień, co sprawiło, że mimo ożywienia w obszarze kulturowych badań nad zwierzętami, nie doczekał się komentarzy ani przywołań. Możliwe, że, jak odpowiedziała mi Magdalena Rudkowska, przyczyną zapomnienia *Zwierzynca* była krytyka, która potraktowała go jako literaturę dla dzieci (por. recenzja A. Gruszeckiej w dziale „Z literatury dla dzieci”, w: „Przegląd Współczesny” 1932). Inną kwestią pozostaje, że cały dorobek Ossendowskiego nie jest wysoko oceniany (por. A. Chruszczyński, *Geniusz grafomani. Rzecz o Antonim Ferdynandzie Ossendowskim*, Bydgoszcz 1995). Warto jednak odnotować, że niedawno pojawiły się pozycje wykorzystujące wątki zwierzęce u Ossendowskiego, choć nie w optyce studiów nad zwierzętami: por. np. A. Kijak, *Kategoria pogranicza w badaniach twórczości Antoniego Ferdynanda Ossendowskiego: (na przykładzie powieści „Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów”)*, „Ruch Literacki”, R. 51, z. 1 (2010), s. 55–66; I. Mikrut, *Pamiętnik małpki*, „Guliwer” 2013, nr 2, s. 59–61 (rec. książki: *Życie i przygody małpki A. F. Ossendowskiego*, Poznań 2013); M. Radkowski, *Ossendowski przywrócony*, „Nowe Książki” 2004, nr 11, s. 38 (rec. książki: W. S. Michałowski, *Wielkie safari Antoniego O. Kim był Antoni Ferdynand Ossendowski?*, Warszawa 2004); W. S. Michałowski, *Wielkie safari Antoniego O. Kim był Antoni Ferdynand Ossendowski?*, Warszawa 2004.
- 5 Por. W. Filler, *Cyrk, czyli emocje pradziadków*, Warszawa 1963. Warto już na samym początku zauważyć, że niewiele jest literatury przedmiotu dotyczącej cyrku, jego głębszych analiz i tekstów krytycznych. W większości napotkać można pozycje historyczne lub popularne.

» Cyrk zmalał do wymiarów krasnoludka w obliczu potęgi kina, radia, kabaretu, rewii. Atoli nikt spośród plejady konkurentów nie mógł się pochwalić równie romantyczną aurą. [...] Cyrk był krwią z krwi, kością z kości XIX-ego wieku. Przesiąkł zapachem tytoniowego dymu, kapiszonów z kalichloru, zwierzęcego potu, paczuli i nafty, jaką rano akrobaci smarowali liny przed wieczornym pokazem⁶.

Przynależność cyrku do epoki XIX wieku daje się rozpoznać poprzez wytworzoną w niej spójność artystyczno-estetyczną, która do czasów współczesnych została utrzymana w sekwencji tych samych trików (popisy wołyżerki, akrobatów, lino-skoczków, żonglerów, iluzjonistów, klaunów czy pogromców drapieżnych zwierząt). Może w jakimś sensie cyrk przetrwał jako relikwium tamtej epoki, konserwując w sobie określoną scenografię i sposoby wykonania⁷.

W przeciwieństwie do teatralnego słowa, cyrk ma być widowiskowy: tworzy obrazy i istnieje w kulturze wizualnej w formie wyrazistych, wizualnych przedstawień. Zawiera „elementy plastyki o przedziwnej sile działania” – pisał Tadeusz Peiper w szkicu poetyckim z 1930 roku⁸. Zaś Eli Rozik, przywołany w eseju Pawła Stangreta o rehabilitacji cyrku w polskiej awangardzie teatralnej, podkreśla, że ten typ rozrywki jest medium ikonicznym, „dlatego też jest to sztuka odwołująca się do niewyrobionego odbiorcy, ponieważ bazuje na emocjach ukazanych w formie obrazu”⁹.

Według autorów książki o światowej historii cyrku, Ruperta Croft-Cooke’a i Petera Cotesa, cyrk powstał w czasach nowożytnych, pod koniec XVIII stulecia, kiedy to w środowisku angielskich wojskowych zrodził się pomysł pokazywania sztuki jeździectwa (wołyżerki) i tresury zwierząt¹⁰. Początki cyrku i pokazów zwierząt, szczególnie egzotycznych, miały miejsce w starożytnym Rzymie, lecz drewniane amfiteatry Philipa Astleya, wznoszone w Londynie czy Dublinie, są pierwszymi miejscami oferującymi zorganizowane widowiska z określonym pro-

6 *Ibidem*, s. 140.

7 Popisy we współczesnych cyrkach wciąż operują tą samą estetyką przekraczania ludzkich możliwości ujętych w scenariusz żywego, bezpośredniego przedstawienia i w tym sensie osadzoną na tradycjach wizualnych XIX wieku: wielka drewniana scena, namiot, konstrukcje dla akrobatów, itd. Sztuka cyrkowa wymaga wielu lat przygotowań i ćwiczeń, kojarzy się z wytrzymałością i ryzykiem (trudno zapomnieć o napięciu, jakie budzi lino-skoczek np. w *Tako rzecze Zaratustra* Fryderyka Nietzschego), ale powinna zostać zrewidowana w obszarze stosunku do zwierząt i metod tresury.

8 T. Peiper, *Cyrk*, w: *idem*, *Tędy. Nowe usta*, oprac. i red. T. Podolska, przedm., komentarz, nota biogr. S. Jaworski, Kraków 1972.

9 P. Stangret, *Awangardowa rehabilitacja cyrku*, „Kultura Enter” nr 61, <http://kulturaenter.pl/awangardowa-rehabilitacja-cyrku/2014/> (dostęp online: dn. 11 października 2014).

10 R. Croft-Cooke, P. Cotes, *Świat cyrku*, tłum. Z. Dzieciolowski, Warszawa 1986, s. 5.

gramem i repertuarem sztuczek. Jego też wskazuje się na założyciela nowoczesnego cyrku. Amfiteatr na ilustracji pochodzi z 1807 roku [ilustracja 1].

Amerykanin Phineas Taylor Barnum, człowiek, który miał niebagatelny wpływ na rozwój sztuki cyrkowej w Stanach, zaczął od pokazywania ponad 160-letniej Murzynki¹¹. Gdy kobieta umarła w roku 1836, lekarz robiący sekcję zwłok orzekł, że nie mogła mieć więcej niż osiemdziesiąt lat. On także w 1841 roku w Nowym Jorku otworzył muzeum ludzkich osobliwości pokazujących tzw. *freaks* (dziwolągi). Jego „obiekty” wystawiane były w estetyce przesady i niemożliwości, jak „człowiek-małpa”, generał Tom Thumb (Tomcio Paluch, reklamowany jako najmniejszy człowiek świata), „człowiek-szkielet”, który poślubił „najtłustszą kobietę na świecie” – wszystkie one przyciągały milionowe tłumy¹². Od 1870 roku jego nazwisko stało się nierozzerwalnie związane z cyrkiem – powstał wówczas jeden z największych i najdziwniejszych cyrków – Barnum’s Great Moral Show¹³. Był to także czas cyrków objazdowych. Największymi rywalami Barnuma, który ze swoim cyrkiem objeżdżał przede wszystkim stary kontynent, były angielskie: „Great London Circus” czy „Royal British Menagerie” oraz „Grand International Allied Shows”¹⁴. Z połączenia tego ostatniego, zrodził się „Barnum and Bailey «The Greatest Show on Earth»”. Na ilustracji widać plakat z tresowanymi świniami z 1898 roku [ilustracja 2].

Jedną z przyczyn sukcesu brytyjskich rywali Barnuma było zdobycie Indii i pozyskanie słoni do cyrków. Barnum również o nie zabiegał. Na początku lat osiemdziesiątych XIX wieku wykupił on z londyńskiego zoo słonia Jumbo, czemu sprzeciwiali się nawet sama królowa Wiktoria oraz John Ruskin, ale bezskutecznie. Jumbo pokazywany był w całym Stanach, przynosząc ogromne zyski. Zginął niedługo po tym *tournée*, potrącony przez lokomotywę. Na plakacie reklamuje cyrk Barnuma, *nomen omen* poruszający się koleją [ilustracja 3].

Swoistym odpowiednikiem Barnuma w Europie był Carl Hagenbeck, który w 1870 roku założył słynny cyrk w Hamburgu, ale także znany był z organizowania tzw. wystaw ludzkiego zoo. Od początku zajmował się on także handlem zwierzętami egzotycznymi i tworzeniem zoo, które do dzisiaj istnieje w Hamburgu-Stellingen. W roku 1900 skrzyżował lwicę z tygrysem, a hybrydę sprzedał na znaczną sumę¹⁵.

11 *Ibidem*, s. 52.

12 Zob. P.J. Bloom, *The Politics of P.T. Barnum*, w: *Human Zoos. The Invention of the Savage*, oprac. P. Blanchard, G. Boëtsch, N.J. Snoep, Musée du Quai Branly 2011, s. 59.

13 R. Croft-Cooke, P. Cotes, *op. cit.*, s. 57.

14 *Ibidem*.

15 Zob. H. Thode-Arora, *Carl Hagenbeck’s business in Hamburg*, w: *Human Zoos*, *op. cit.*, s. 134.

Tekst ten nie ma jednak na celu historycznej rekonstrukcji jakże barwnej historii sztuki cyrkowej (z konieczności pomijam równie sławny „Hippodrome” czy „Cirque Fernando” stanowiący inspirację dla takich artystów na paryskim Montmartre, jak Henri de Toulouse-Lautrec), lecz zwrócenie uwagi na fakt, że rozwój cyrku ściśle wiąże się ze zdobyciem przewagi przez kolonizatorów europejskich i amerykańskich nad resztą świata¹⁶. Przez to cyrk jest w swej genezie tylko jednym z wielu miejsc powołanych nie tylko dla rozrywki, ale także w celu popularyzacji „nauki”, objaśniającej różnice ludzkich i zwierzęcych ras oraz istniejące w świecie hierarchie. Tak zarysowane tło pokazuje żywe odniesienia w tekście Ossendowskiego, który przede wszystkim polemizuje z dziewiętnastowiecznym modelem cyrku zwierzęcego. Niebezpośrednio, ale w krytykę tę włączone są mechanizmy ówczesnego wytwarzania niesamowitości i oddziaływania na widza poprzez tzw. kurioza. Taki sposób wytwarzania potrzeby patrzenia na to, co „niehumanitarne”, podkreślanie panowania nad przyrodą, przekraczanie granic intymności w stosunku do ludzi spoza świata białego człowieka, którzy pokazywani byli na wystawach i w muzeach jako żywe eksponaty, wpisuje się w historię cyrku. Czas ten, pomiędzy osiemnastowiecznym dydaktyzmem a dwudziestowiecznym kinematografem i music-hallem, w głębszych warstwach myślenia o kulturze pozostawił niezmarywalne kolonialne piętno, zaś w kulturze popularnej liczony był miarą kapitalistycznych zysków. Potwierdzają to szczególnie wędrownie cyrki, których rozwój w Europie zaczyna się w latach trzydziestych¹⁷, naprędce klecone przy jarmarkach i targach namioty, zupełnie jak w *Zwierzyńcu*¹⁸. Zanim pojawiło się oświetlenie elektryczne, podobno nawet wosk ze świec kapał na widzów. Rozkwit cyrku w drugiej połowie XIX wieku charakteryzował się większą liczbą spektakli, ale murowanych siedzib cyrku powstało w Europie i Stanach Zjednoczonych niewiele¹⁹.

Estetyczna konsekwencja i utrwalone skonwencjonalizowanie postaci i sztuczek czyni wciąż z cyrku miejsce wyjątkowe pod względem wykorzystania autentyzmu w masowym przemyśle rozrywkowym. Możliwe, że to powód, dla czego tak trudno jest krytykować cyrk wykorzystujący zwierzęta – z powodu wpisanego w jego istnienie „estetycznego” konserwatyzmu. Lecz mimo pięknej sztuki cyrkowej uprawianej przez ludzkich akrobatów, tancerzy, żonglerów, uszlachetnionej przez takie hasła jak odwaga, ryzyko czy wytrwałość, trudno dziś powstrzymać się od krytyki dotyczącej traktowania zwierząt tresowanych i występujących w cyrkach. Chodzi przede wszystkim o takie kwestie, jak ubogie zaplecze dla tychże zwierząt, małe

16 Tekstem ilustrującym to zjawisko jest np. *Sachem* Henryka Sienkiewicza.

17 R. Croft-Cooke, P. Cotes, *op. cit.*, s. 71.

18 Zob. F.A. Ossendowski, *Zwierzyńca*, Poznań [1931], s. 2. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście.

19 R. Croft-Cooke, P. Cotes, *op. cit.*, s. 77.

klatki, częsty transport (bo przecież cyrk pozostał wędrowną trupą), niemożność wytworzenia środowiska przez zwierzę²⁰, brak wybiegu, relaksu, ograniczenia ruchowe, obserwowalne stereotypie, które świadczą o blokadzie aktywności i poczucia sprawstwa²¹. Tylko nieliczne cyrki rezygnują z posługiwania się zwierzętami²². Wciąż liczne są wypadki wśród treserów, ale poza kręgiem aktywistów prozwierzęcych²³ temat sytuacji zwierząt w cyrku nie stanowi przedmiotu debaty ogólnospołecznej.

Faktem jest, że zwierzęta tworzyły sztukę cyrkową od jej zarania. W Europie dużym powodzeniem cieszyły się tzw. „szczwalnie”. W Warszawie jeden z takich drewnianych amfiteatrów stanął na rogu Chmielnej i Brackiej w roku 1782. Potem popularność przedstawień ze zwierzętami przejęły menażerie. Hece²⁴ i cyrki urządzone były na Służewcu i na Ujazdowie. Pierwszy stały cyrk, Alberta Salamonsky’ego, działał od roku 1872 przy ulicy Włodzimierskiej (dziś: Czackiego). W 1883 roku na Okólniku powstaje gmach cyrku Cinisellich. To wprawdzie ostatnie stałe siedziby cyrków w Warszawie, które wraz z pierwszą wojną światową przechodzą kryzys, a ostatecznie zostają zburzone podczas drugiej wojny. I choć murowany cyrk nie zaistniał na stałe w kulturze wizualnej, to do czasów współczesnych przetrwał obraz i zawód cyrkowego tresera, pogromcy dzikich zwierząt, którego gra, spojrzenie i sposób ustanawiania władzy nad zwierzętami jest niemal nieodłącznym elementem cyrku do dziś.

W słynnym już tekście na temat zwierzęcego spojrzenia, Philip Armstrong opisuje tygrysa, który patrzy poza klatkę, ponad ludźmi, choć z perspektywy ludzkiego obserwatora może być niezrozumiałe, dlaczego drapieżnik nie interesuje się człowiekiem²⁵. Nie ma tu miejsca na intymność ani wyjątkowość relacji

20 Tu warto sięgnąć po Gibsonowskie pojęcie afordancji, które psycholog ów stworzył na podstawie koncepcji percepcji środowiska przez zwierzę inne niż człowiek. Według niego, afordancje to warunki działania, które zwierzę spostrzega, a jeśli ich brakuje, zachowanie zwierzęcia staje się patologiczne – por. D.G. Dotov, L. Nie, M.M. de Wit, *Zrozumieć afordancje: przegląd badań nad główną tezą Jamesa J. Gibsona*, tłum. D. Lubiszewski, N. Strehlau, „Avant” 2012, nr 2, s. 282-295.

21 Por. wypowiedź na ten temat profesora Wojciecha Pisuli z Instytutu Psychologii PAN: <http://vimeo.com/89797276> (stan z dn. 11 października 2014 r.).

22 S. Chutnik, *Cirque du Soleil: cyrk wreszcie bez zwierząt*, http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34862,16773412,Cirque_du_Soleil_cyrk_wreszcie_bez_zwierzat_FELIETON.html (stan z dn. 11 października 2014 r.).

23 Zob. kampanię „Cyrk bez zwierząt”: <http://cyrkbezzwierzat.wordpress.com/> (stan z dn. 11 października 2014 r.).

24 Tak dawniej nazywano przedstawienia cyrkowe i wesołe widowiska.

25 Zob. P. Armstrong, *The Gaze of Animals*, w: *Theorizing Animals*, oprac. N. Taylor, T. Signal, Leiden-Boston 2011, s. 175-199. Tu warto przypomnieć wiersz *Tygrys* Tytusa Czyżewskiego, który niedawno doczekał się interesującej animacji: http://ha.art.pl/czyzewski/oczy_tygrysa.html (stan z dn. 11 października 2014 r.). Co widzi tygrys? Jaki jest jego świat? U Czyżewskiego wyraźnie widać, że to świat nieludzki, pokawałkowany, z dynamicznie zmieniającymi się obrazami, odgłosami, czasem nieznośnymi – jeśli zwierzę jest uwięzione – bodźcami zakradającymi się w percepcję. To artystyczna wizja poety-malarza, ale jest w niej coś prawdopodobnego. Co więcej, pozwala argumentować, że

między człowiekiem a drapieżnikiem, mimo ludzkich oczekiwań spotkania z nim oko w oko. W jakimś sensie miejsca takie jak cyrk czy zoo anihilują same zwierzęta, ponieważ oczekiwania widza są silniejsze niż realizm zwierzęcej perspektywy. Na przekór temu, tekst Ossendowskiego urealnia zwierzęta i ich potrzeby na przykładzie cyrku, ale przecież równie dobrze mogłoby to być inne centrum rozrywki. Zwierzęta stają się, mimo fikcji *Zwierzyńca*, jakby bardziej prawdopodobne, gdyż poprzez literacki kostium odzyskują właściwszy im status ontologiczny, wyjęty spod władzy ludzkiego patrzenia i dany im tylko w celu ustanowienia niezgody pomiędzy oczekiwaniami człowieka a potrzebą zwierząt, by żyć w innym środowisku, w innych stosunkach przestrzennych i bez przymusu tresury. I choć ludzie przychodzą do cyrku, żeby zobaczyć „prawdziwe” zwierzęta, to Ossendowski zdaje się w *Zwierzyńcu* mówić, że bardziej realne jest ich cierpienie, przygnębiająca powtarzalność „gwoździ” programu i kolejne przeprowadzki wędrownego cyrku. By wzmocnić efekt i uniknąć prostego moralizatorstwa, pisarz zmienia kierunek patrzenia, prowadząc go, wbrew urzeczywistnianej przez cyrk potrzebie zobaczenia czegoś wyjątkowego – na stronę zwierząt, które w cyrku rozpoznają tylko nieskończone więzienie.

Najbardziej wyrazistymi postaciami *Zwierzyńca* są tygrys, lew i orzeł – wszystkie tęskniące za wolnością i niepoddające się do końca tresurze. Wybór drapieżników na głównych bohaterów literackich powoduje, że Ossendowski szuka sposobów, by wyrazić ich niezależność. Zresztą perspektywa zoocentryczna jest zarysowana w tekście już na samym początku, gdy zwierzęta ciągną cyrkowe wozy, szczególnie „niezadowolony” jest słoń Gustaw, gdy kroczy w kurzu (s. 2). Niedługo potem, gdy cyrk rozkłada swoje sprzęty, do Gustawa strzelają miejscowi chłopcy, a strzały boleśnie wbijają mu się w trąbę i uszy. Reginka, córka Pawła Romy, właściciela cyrku, próbuje go pocieszać: „Jacy niedobrzy ludzie! Nie mają serca i uczciwości! Krzywdzą bezbronne zwierzęta...” (s. 9). Lecz zwierzęta krzywdzone są również – jak się okaże – przez samych cyrkowców. Słoń, który daje się niemal całkowicie oswoić, jest mniej eksponowanym w książce przykładem. Mimo złości, nie mści się na łobuzie, którego złapała Reginka, ale „pojednawczo” na niego „dmucha” (s. 11). Gustaw uratuje te same dzieciaki od śmierci w płonącym domu – to zresztą jedyny tak jawny motyw dydaktyczny opowieści, ale niesie on również informację: są różnice pomiędzy gatunkami, które historycznie były osławiane przez człowieka a gatunkami, których oswoić się nie da. Kiedy cyrk się rozkłada w nowej miejscowości, Reginka odsłania kłatkę tygrysa o imieniu Bengal, który mimo tego, że powinien znać dziewczynkę, z którą występuje, przyskakuje do krat: „ogromna

wbrew ludzkim oczekiwaniom, świat tygrysa nie ma nic wspólnego z ludzką potrzebą narzucenia relacji.

rozwarta paszcza przycisnęła się do nich i błysnęła kłami” (s. 15). Podobnie, gdy pierwsza publiczność zwiedza zwierzyniec, a zwierzęta chętnie wyczekują w klatkach różnych przysmaków, Bengal i lew Cezar leżą w klatkach i patrzą na tłum „z pogardą i oburzeniem” (s. 26).

Ze zwierząt cyrkowych przedstawionych w książce najbardziej podatne na cierpienie są drapieżniki. Opisując je, Ossendowski zbliża się do wielu zawiłych kwestii, jak etologia i psychologia tych zwierząt czy sposoby ich percepcji świata otaczającego (zoosemiotyka), choć nie jest w stanie wyjść poza język literackiej deskrypcji, a narrację traktuje jak narzędzie uprawdopodobnienia ich odczuć. Stąd najbardziej udane artystycznie fragmenty dotyczą opisów stanów emocjonalnych u drapieżników i orangutana. Nieznośne jest wytworzenie w narracji sytuacji bezwyjściowej, beznadziejnej, zaś czytelnik powoli wchodzi w skórę przetrzymywanych zwierząt. Dokonuje się to przede wszystkim na styku podmiotowego traktowania zwierzęcych bohaterów i antropomorfizowania ich umysłów, a ich instrumentalizacją w cyrku. John Berger pisał w klasycznym już tekście *Po cóż patrzeć na zwierzęta?*, że nie patrzymy już na zwierzęta. Kraty i inne ekrany oddzieliły nas od przeżycia obcowania z prawdziwym zwierzęciem²⁶. Ossendowski widzi jednak cyrk inaczej, zagląda za jego kotary, do zwierzęcych klatek i miejsc odosobnienia, do których nikt z nas nie ma wstępu, ale świadom jest potrzeb publiczności, które formują cyrk, gdy opisuje pierwsze reakcje przed przedstawieniem zwierzynca Romy: „Każdy z widzów chciał przed innym dostać się do wnętrza i przyjrzeć się z bliska dzikim zwierzętom, pięknym, barwnym ptakom i figlarnym małpkom, kołyszącym się na zwisających z pułapu trapezach” (s. 19).

To wzrok czy spojrzenie zwierzęcia stało się jednak we współczesnej filozofii wyznacznikiem zapomnianej przez humanistykę perspektywy zwierzęcej²⁷, czasem określanej mianem podmiotowości, choć według mnie nie do końca słusznie, gdyż pojęcie podmiotu należy do myśli antropocentrycznej i obarczone jest normatywizmem, co twórczo wykorzystuje autor *Zwierzynca*. W metaforyczną soczewkę spojrzenia cyrkowego tygrysa wkłada Ossendowski całą swą niezgodę na więzienie zwierząt w cyrkach:

» Bengal przyglądał się ludziom uważnie. W jego żółtych ślepiach **nie było gniewu**. Wzrok swój przenikliwy, ostry **wbijał** w oczy ludzi. Zdawało się, że chciał zajrzeć do ich wnętrza, szukał tam czegoś, co niepokoiło go zawsze. Widzowie czuli się tak, jak gdyby tygrys swemi

26 J. Berger, *Po cóż patrzeć na zwierzęta?*, w: *idem, O patrzeniu*, tłum. S. Sikora, Warszawa 1999.

27 Tę refleksję na gruncie filozofii zapoczątkował tekst Jacquesa Derridy *L'Animal que donc je suis* (Paryż 2006).

oczami **przewiercał** ich, **niby ostrzem bagnetu**. Nikt ze stojących przed klatką nie rozumiał, że była to tęsknota i przebitki nadziei. Tygrys pragnął, aby któryś z tych ludzi zwrócił mu wolność. (s. 37-38; wyróżn. A.B.)

To zresztą fragment pełen paradoksów (stąd moje podkreślenia). Bengal niby patrzy bez gniewu, ale wzrok „wbija”, przekłtuwa, „przewierca”... Tylko za pomocą wzroku jest w stanie się zbuntować, wymknąć spod władzy ludzkiego spojrzenia. Ludzie jedynie pod tym względem są dla niego punktem odniesienia, gdyż stoją na przeszkodzie oswobodzenia. Pisze dalej Ossendowski, zwracając uwagę na lwa o imieniu Cezar, że „szeroko otwarte płonące oczy skierował przed siebie, ponad głowy tłumu” (s. 38); tym „wzrokiem przebijał ściany zwierzyńca i widział wszystko, co się działo hen!” (s. 38). Istotne jest to, że Cezar nie patrzy wcale na człowieka. Jego tęsknota jest na tyle silna, że zagłusza w nim nawet instynkt jedzenia. W kilku dramatycznie rozerwanych zdaniach zakończonych wielokropkiem Ossendowski stara się oddać jego sposoby przeżywania tęsknoty i osamotnienia:

- » Cezar zmarszczył paszczę i wyrzucił z piersi ciężkie, syczące westchnienie.
Raz i jeszcze raz...
Głos jego wzbierał, potężniał, aż przeszedł w urywany, krótki ryk...
Głuchy to był, nieznośnie tęskny, ponury ryk...
Cezara dręczyła tęsknota, a może nawet rozpacz...
Piękne, wspaniałe zwierzę łkało, lecz ludzie, stłoczeni przed żelazną, mocną kratą klatki-więzienia, nie rozumieli tego. (s. 39)

Można powiedzieć, że przykład zwierząt drapieżnych, nie tylko w cyrku, ale wszędzie, gdzie widać ich niepokój, a nawet – sugeruje Ossendowski – gromadzącą się w nich „rozpacz”, ilustruje zerwanie jakiegokolwiek więzi z człowiekiem, bez możliwości jej odbudowania. Paradoksalna potrzeba zobaczenia „prawdziwej” agresywnej bestii rodzi się poza świadomością faktu, że ta bestia, jak Bengal czy Cezar, jest stłamszona w niej samej, ograniczona w swym różnorodnym, swobodnym życiu do niechcianego performansu, który wielokrotnie powtarzany, staje się brzemieniem niewoli i odebraniem temu stworzeniu rzeczywistości.

Niewola – jak przedstawia ją Ossendowski – jest również zaraźliwa. Inne zwierzęta podchwytyją smutne porykiwania lwa czy westchnienia tygrysa. Zwierzęta łowne ogarnia strach: „drzeć zaczęły jelenie, łanie, kozły i sarny [...] małpki w popłochu wdrapały się na najwyższe pręty klatek [...] kucyki i muły chrapały i oglądały się trwożnie, oczekując napadu, – błyskawicznego, nieodpartego” (s. 44). To świadczy

także o chaosie tego sztucznie wytworzonego środowiska, w którym nagromadzeniu niechcianych bodźców, oznak niepokoju i niezadowolenia jest tak dużo, że wszystkie zwierzęta w cyrku narażone są na ciągły stres, lęk, nieznośność sąsiedowania z gatunkami, z którymi na wolności albo w ogóle się nie stykają, albo stykają się na prawach sytuacji w przyrodzie hierarchicznych i ekosystemowych²⁸. Patrzy również orangutan, nazywany „Rudym Panem”, gdy po raz pierwszy jego klatka zostaje odsłonięta, „o ludzkim wyrazie twarzy i żółtych oczach”; nieprzychylnie przygląda się nieznanym ludziom (s. 50). Reginka próbuje go oswoić, karmiąc bananami, ale ten „uśmiechał” się „szeroko roztwierając potężne szczęki i ukazując białe kły”. Dziewczynka myśli, że to oznacza przyjaźń między nimi, ale u małp interpretacje grymasu uśmiechu są różne: może się okazać, że demonstrują w ten sposób swoje niezadowolenie, dyskomfort, a często – nawet złość²⁹.

Najwięcej niepokoju wzbudza w zwierzętach dzień występu: „Na pozór oswojone i ujarzmione, zdradzały teraz objawy zdenerwowania i podrażnienia”. Niedźwiedzie niespokojnie zerkają spod łba, żuraw w zadumie nie rusza posiłku i patrzy się w ziemię „bezmyślnie” (s. 54). „Skąd wypływało to podrażnienie – o tym ludzie nie myśleli wcale” (s. 55).

Lew Cezar podczas występu po raz pierwszy ogląda zgromadzonych na widowni ludzi (s. 67). Jest na tyle podrażniony, że nie chce kontynuować przedstawienia. Po powrocie do klatki, chodzi wokół niej, ma stereotypię. W ciemności dostrzega błyszczące oczy orła, który tak jak on także odmawia przyjmowania pokarmu (s. 71). W końcu ryczy na tyle przeraźliwie, że budzi wszystkich wokół:

» Cezar nic już nie widział i nie słyszał. Ryczał, jak gdyby rozpierające jego mocarną pierś ból, smutek i rozpacz niesforną falą wyrwały się na wolność i biegły, jękiem rozbrzmiały, aby wszystko, co żyło, pojęło wielkie cierpienie i skargę ognistą. (s. 73)

W pewnym momencie Paweł Roma zauważa odmienione spojrzenie lwa i orła: lew patrzy przed siebie, zaś orzeł „takim samym wzrokiem wpatrywał się we lwa”, lecz oprócz przydziału dodatkowych porcji mięsa, nic z tym nie robi:

» Spojrzenia ich krzyżowały się, mówiły do siebie bez słów, a było w tej mowie bezdźwięcznej coś tak porywającego, że oba drapieżniki zapomniały o spoczynku nocnym i o pożywieniu. [...] Cezar też

28 Podobnie jest w ogrodach zoologicznych.

29 Takie informacje można chociażby uzyskać od pracowników zoo, gdyż zdarzały się przypadki, że osoby długo lub regularnie uśmiechające się do małp, spotykały się z ich agresją.

spojrzał na człowieka. Gniewem niepohamowanym błysnęły nagle żółte ślepia, ryknął grzmącym głosem, w którym burzyły się wściekłość i nienawiść bezgraniczna, zaczął bić potężnymi łapami w żelazne pręty klatki, drapać deski podłogi i wyrzucać z otwartej paszczy kłęby pary i chrapliwe, zduszone jęki. (s. 100)

Takich opisów rozpacz u zwierząt jest w *Zwierzyńcu* znacznie więcej. Przeplatają się one z absurdalnością narracji profesora odwiedzającego menażerię, który opowiada dzieciom o tym, jak te zwierzęta żyją na wolności. Narzędziem, którym posługuje się Paweł Roma wobec coraz trudniejszego do wymuszenia posłuszeństwa ze strony Bengala, a przede wszystkim Cezara, jest władcze spojrzenie o następującej treści: „Poddasz mi się, ulegniesz mojej woli jutro, pojutrze i zawsze, dopóki żyć będziesz...” (s. 155) oraz bat. Mierzenie się spojrzeniami pomiędzy lwem a treserem nie trwa zbyt długo:

- » Wreszcie Cezar zamknął znużone oczy i odszedł od kraty, marszcząc paszczę.
Pogromca spostrzegł trzy krwawe pręgi na grzbiecie i bokach lwa. (s. 156)

Zaraz potem nabierają tempa wypadki buntu kolejnych zwierząt, pogłębia się pragnienie śmierci u niektórych. Kluczową figurą o nadzwyczajnej niezależności i niezwyklej sile wpływu na inne zwierzęta jest orzeł. To on w nadrealny sposób rozprasza w innych zwierzętach myśli o podporządkowaniu i pobudza nieskończone pragnienia odmiany losu. Ossendowski stwarza tu oryginalną narrację o intersubiektywności afektów zwierząt, gdy „myśli” i „marzenia” orła „**zapadały** do małych mózdzków i serc drobiazgu latającego, do kudłatych łbów niedźwiedzi, do czaszki Rudego Pana i małpek jazgotliwych, **wzerały się** w serca lwa i tygrysa, w pierś rysia, hieny i słonia [wyróżn. A. B.]” (s. 159). Zarazem zastosowana stylizacja „zapadania”, „wzeraan” jest próbą oddania innych jakościowo percepcji zwierzęcych i wypełnienia ich treścią poznawczą, czymś więcej niż językiem potrzeb biologicznych tego, co może dziać się za kratami cyrku. W tej niewolniczej konspiracji zwierzęta przekraczają granice gatunkowe i tworzą nadzwyczajne sposoby komunikacji:

- » W ciemnej szopie, przesiąkniętej zaduchem różnych istot, w mroku ciężkim krzyżowały się, padały i brzmiały bez dźwięku myśli nieme, wszystkim jednakowo zrozumiałe, czy to pochwytywał je drobny, niby z kamieni drogich zlepiony brazylijski kolibri elf, czy też ciężko przestępujący z nogi na nogę, olbrzymi słoń brazylijski. (s. 161)

Za sprawą promieni słonecznych wpadających przez dziurę w dachu umiera w rozmarzeniu czarny orzeł. Jego martwe spojrzenie lew dostrzega jako coś wyzwolicielskiego i zaraz także i on – wygłodniały – umiera. Rudy Pan zaś wciąż jeszcze trzymał się nadziei przekroczenia krat żelaznej klatki. (s. 212)

*

Ossendowski, choć nie był etologiem ani zoologiem, świetnie rozpoznał, że niemożliwe jest spełnienie potrzeb zwierząt w warunkach cyrkowych. Jego opisy beznadziejnej niewoli, nudy, tęsknoty, żywione przez zwierzęta wspomnienia, są częścią strategii antropomorfizacyjnej, która pokazuje niebezpieczeństwo zniewolenia zwierząt w cyrku (ale także rzuca światło na inne, podobne miejsca niewoli) i prawdopodobne życie emocjonalne tych zwierząt, nadając mu strukturę zbliżoną do ludzkiej, mimo braku dostępu do umysłowości tychże stworzeń. *Zwierzyniec* Ossendowskiego określić można przez to mianem „literackiej etologii”³⁰. Choć pisarz ten nie zajął wyrazistego stanowiska wobec sytuacji zwierząt w innych swoich książkach, to *Zwierzyniec* przemyślał od strony środków i sposobu ekspresji emocji i przeżyć samych zwierząt, które niejako przemawiają do nas w swoim imieniu. Ich kondycja w *Zwierzynku* będącym modelowym cyrkiem, który przetrwał do naszych czasów, jest na tyle dramatyczna, że nie pozostaje im żadne inne wyjście – szczególnie chodzi tu o drapieżniki – jak zbuntować się w ramach tego systemu władzy tylko poprzez odebranie sobie życia, literacko przedstawione jak akt w pełni u nich świadomy. Najpierw odmawiają przyjmowania jedzenia – jak strajkujący pracownicy – a potem nagromadzenie myśli o wyzwoleniu staje się na tyle realne, że możliwe do spełnienia. Tym samym podkreślają swoją tragiczną niezależność i wbrew wynaturzeniom panującym w cyrku, umierają jak prawdziwe zwierzęta drapieżne.

Wspominane przeze mnie postaci, jak Barnum czy Hagenbeck, które kształtowały historię cyrku, ale i innych miejsc pobudzających ludzką ciekawość i nierzadko operujących poetyką przekraczania „ludzkich” granic, należały do epoki, w której strategię wizualne pomyślane dla masowej publiczności przykryły raczej szczelnie warstwę poznawczą związaną z rozpoznaniem krzywdy zwierzęcia. Ossendowski jednak prorokował, że cyrk zostanie zakazany przez prawo; przetrwają tylko te ogrody zoologiczne, których warunki będą przypominać środowisko naturalne zwierzęcia na wolności i które będą istnieć poza celami rozrywkowymi. I po części miał rację: zdaje się, że ku temu, nie bez problemów, zmierzamy.

30 Termin ten ukuła Susan McHugh w: *Animal Stories. Narrating Across Species Lines*, Minneapolis 2011.

BIBLIOGRAFIA:

- Armstrong P., *The Gaze of Animals*, w: *Theorizing Animals*, oprac. N. Taylor, T. Signal, Leiden-Boston 2011;
- Berger J., *Po cóż patrzeć na zwierzęta?*, w: *idem, O patrzeniu*, tłum. S. Sikora, Warszawa 1999;
- Bloom P.J., *The Politics of P.T. Barnum*, w: *Human Zoos. The Invention of the Savage*, oprac. P. Blanchard, G. Boëtsch, N.J. Snoep, Musée du Quai Branly 2011;
- Chruszczyński A., *Geniusz grafomanii. Rzecz o Antonim Ferdynandzie Ossendowskim*, Bydgoszcz 1995;
- R. Croft-Cooke, P. Cotes, *Świat cyrku*, tłum. Z. Dzięciołowski, Warszawa 1986;
- Derrida J., *L'Animal que donc je suis*, Paryż 2006;
- Dotov D.G., Nie L., de Wit M.M., *Zrozumieć afordancje: przegląd badań nad główną tezą Jamesa J. Gibsona*, tłum. D. Lubiszewski, N. Strehlau, „Avant” 2012, nr 2;
- Filler W., *Cyrk, czyli emocje pradziadków*, Warszawa 1963;
- Gruszecka A., [recenzja *Zwierzynica*, b.t.] w dziale „Z literatury dla dzieci”, w: „Przegląd Współczesny” 1932;
- Kijak A., *Kategoria pogranicza w badaniach twórczości Antoniego Ferdynanda Ossendowskiego: (na przykładzie powieści „Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów”)*, „Ruch Literacki”, R. 51, z. 1 (2010);
- McHugh S., *Animal Stories. Narrating Across Species Lines*, Minneapolis 2011;
- Michałowski W. S., *Wielkie safari Antoniego O. Kim był Antoni Ferdynand Ossendowski?*, Warszawa 2004;
- Mikrut I., *Pamiętnik matki*, „Guliwer” 2013, nr 2;
- A. Nowicki, *Monolog cyrkowego lwa*, w: J. Abramowska, *Pisarze w zwierzyńcu*, Poznań 2010;
- Ossendowski F.A., *Na skrzyżowaniu dróg: Nowele i szkice*, Tczew 1929;
- Ossendowski F.A., *Niewolnicy stońca. Podróż przez zachodnią część Afryki podzwrotnikowej w 1925/26 r.*, Poznań [1927];
- Ossendowski F.A., *Zwierzyniec*, Poznań [1931];
- T. Peiper, *Cyrk*, w: *idem, Tędy. Nowe usta*, oprac. i red. T. Podoska, przedm., komentarz, nota biogr. S. Jaworski, Kraków 1972;
- Radkowski M., *Ossendowski przywrócony*, „Nowe Książki” 2004, nr 11;
- Thode-Arora H., *Carl Hagenbeck's business in Hamburg*, w: *Human Zoos. The Invention of the Savage*, oprac. P. Blanchard, G. Boëtsch, N.J. Snoep, Musée du Quai Branly 2011;
- Chutnik S., *Cirque du Soleil: cyrk wreszcie bez zwierząt*, http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34862,16773412,Cirque_du_Soleil_cyrk_wreszcie_bez_zwierzat_FELIETON.html (stan z dn. 11 października 2014 r.);
- „Cyrk bez zwierząt”: <http://cyrkbezzwierzat.wordpress.com/> (stan z dn. 11 października 2014 r.);
- Czyżewski T., *Oczy tygrysa*, http://ha.art.pl/czyzewski/oczy_tygrysa.html (stan z dn. 11 października 2014 r.);
- Pisula W., <http://vimeo.com/89797276> (stan z dn. 11 października 2014 r.);
- Stangret P., *Awangardowa rehabilitacja cyrku*, „Kultura Enter” nr 61, <http://kulturaenter.pl/awangardowa-rehabilitacja-cyrku/2014/>.

SŁOWA KLUCZE: cyrk, zwierzyniec Ossendowskiego, studia nad zwierzętami, zoocentryzm

ANNA BARCZ

THE END OF THE CIRCUS IN ANTONI FERDINAND OSSENDOWSKI'S *ZWIERZYŃCIEC* ['BESTIARY'] ON THE BACKGROUND OF ITS DEVELOPMENT IN THE NINETEENTH CENTURY

Despite the fact that Ossendowski's writings do not belong to the most prominent critical voices of the nineteenth century model of a circus they are original for the Polish history of non-anthropocentric literature. This approach to the circus becomes a kind of dominant in one of Ossendowski's texts and allows to extract *Zwierzyńciec* ['Bestiary'], written in 1931, from unflattering reviews by directing the text into a more significant and zoocentric forms of narration endowed in the text.

KEY WORDS: circus, Ossendowski's bestiary, animal studies, zoocentrism



Ilustracja 1



Ilustracja 2



Ilustracja 3