



Sylwia Siedlecka

Instytut Sławistyki Zachodniej i Południowej
Uniwersytet Warszawski

Cyrk jako parodia komunizmu. Powieść *Kloktat dehet* Jáchyma Topola

W eseju *Reguły dla ludzkiego zwierzyńca* Peter Sloterdijk (2008) definiuje humanizm jako powracające próby wskrzeszenia Rzymu oraz idei *humanitas*, a samych humanistów jako klub przyjaciół lektury połączonych miłością do inspirujących autorów. Filozof uważa jednak, że warto na nowo podjąć myślenie o tym, czym jest humanizm, pamiętając, że Rzymianie stworzyli nie tylko ideę *humanitas*, bo ich dziełem jest także przeciwieństwo tej idei, czyli cyrk, w którym upust swym zwierzęcym żądzom dawała barbarzyńska część społeczeństwa: „To, co wykształceni Rzymianie nazywali *humanitas*, byłoby nie do pomyślenia bez chęci odróżnienia się od kultury pospolitej cyrkowych igrzysk. Humanista pogrążony w oszalałym tłumie miał świadomość, że jako człowiek narażony jest na niebezpieczeństwo zarażenia zezwierzęceniem” (Sloterdijk, 2008, s. 44). W tym świetle humanizm staje się czymś nowym – splotem wysokiej, uczłowieczającej kultury, polegającej na lekturze filozofów, ale też

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 3.0 PL License (creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/), which permits redistribution, commercial and non-commercial, provided that the article is properly cited. © The Author(s) 2014.

Publisher: Institute of Slavic Studies PAS & The Slavic Foundation
[Wydawca: Instytut Sławistyki PAN & Fundacja Sławistyczna]

masowej, schlebującej najniższym instynktom człowieka rozrywki rzymskich stadionów. Humanistą staje się w akcie wyboru, z zachowaniem świadomości, że człowiek jest także ciemną potencjalnością, istotą moralnie ambiwalentną i otwartą biologicznie.

Strefa cyrkowa

Powieść Jáchyma Topola *Kloktat dehet* (dosłownie: *Dziegieć w gardle*, polskie tłumaczenie to *Strefa cyrkowa*, 2008) z 2005 roku została uznana za jedną z najważniejszych książek ostatnich lat w Czechach, zaś autor określił ją jako poważne rozliczenie z historią. Wielowątkowa, łącząca groteskę, elementy powieści awanturkowej, fantastykę, *political fiction* powieść opisuje losy chłopca o imieniu Ilja, wychowanka sierocińca wrzuconego w burzliwe wydarzenia powojennej Czechosłowacji. Pobyt bohatera w domu sierot prowadzonym przez katolickie siostry przerywa wkroczenie komunistów (analogie do „zwycięskiego Lutego” 1948 roku), którzy zmieniają sierociniec w koszary i wprowadzają wśród dzieci wojskowy dryl. Najobszerniej jednak prezentuje autor w powieści wydarzenia Praskiej Wiosny 1968 roku i czas po wkroczeniu do Czechosłowacji wojsk Układu Warszawskiego. Ilja bierze udział w działaniach wojennych, przyłącza na przemian do wrogich obozów: czeskiego i radzieckiego. Podejmuje pracę tłumacza, dywersanta i informatora, kierując się przede wszystkim instynktem przetrwania. Topol odkształca w powieści bieg dziejów, kreuje nowy obraz międzynarodowego układu sił – Praska Wiosna kończy się w utworze trzecią wojną światową i aluzją do biblijnego potopu, który ma zapewnić Czechosłowacji upragniony dostęp do morza. Działania Czechów podczas inwazji przedstawiono jako wielki narodowy zryw, solidarny bunt narodu czechosłowackiego wobec najeźdźców armii Układu Warszawskiego, którzy nie mogą poradzić sobie z ujarzmieniem sił drzemających w czeskich powstańcach. Bohaterski przywódca Alexander Dubček, który odmawia poddania się Związkowi Radzieckiemu i ginie, zostaje pośmiertnie uznany za bohatera narodowego i pochowany na Zamku w Pradze wraz z lokalnymi buntownikami, również uznanymi za świętych, którzy za życia przewodzili partyzanckim ośrodkom oporu, umiejscowionym zwłaszcza na czeskiej prowincji.

Figura cyrku pojawia się w powieści Jáchyma Topola w poetyce odbiegającej od głównych konwencji wykorzystujących ten motyw w XIX- i XX-wiecznej kulturze czeskiej i europejskiej. W malarstwie europejskim (Georges Seurath,

Henri de Toulouse-Lautrec, Giorgio de Chirico) czy filmach Frederico Felliniego cyrk pojawia się przede wszystkim w poetyckiej, osnutej melancholią, baśniowej konwencji, a członkowie zespołów cyrkowych są kreowani na malowniczych włóczędzów, dziwaków, podejrzanych – ale nieszkodliwych – ludzi z półświatka. W czeskiej kulturze wątek cyrku często występuje w dziełach literackich, ilustrowanej literaturze dziecięcej i obrazach filmowych. Najważniejszym dwudziestowiecznym utworom literackim o tematyce cyrkowej towarzyszą pedagogiczne przesłania: o otwartości wyróżniającej Czechów, pozytywnie nacechowanym kosmopolityzmie, trwałości cyrkowej tradycji utożsamianej z trwałością narodu (powieść *Cirkus Humberto* Eduarda Bassa z 1941 roku), wkładzie Czechów w kulturę europejską (powieść Františka Kožíka *Největší z Pierotů* z 1939 roku, której bohaterem jest wybitny aktor pantomimy czeskiego pochodzenia). Po drugiej wojnie światowej powstaje też wiele fabuł filmowych z cyrkiem w roli głównej (np. niezbyt udany *Cirkus v cirkuse*, reż. Oldřich Lipský z 1975 roku) otwarcie dydaktycznych, propagujących politykę wymiany kulturalnej w bloku wschodnim, dla której cyrk stanowił jeden z najważniejszych i najbardziej dochodowych elementów.

Cyrk w powieści Topola staje się szeroko rozumianym sposobem rozumienia świata, pojemną metaforą magazynującą wyobrażenia czasoprzestrzeni, którą Giorgio Agamben (2008) za Carlem Schmittem określił jako stan wyjątkowy. Ogarniętą walkami Czechosłowację Topol pokazuje jako stan wyjątkowy, czyli stan zawieszenia praw, a właściwie opróżnienia z prawa; czasoprzestrzeń, w której poza prawem znajduje się także życie ludzkie. Czechosłowacja, przedstawiona w utworze Topola jako buntownicze państwo satelickie ZSRR, które sprzeciwiło się moskiewskim dyrektywom, próbując realizować wizję „komunizmu z ludzką twarzą”, zostaje oficjalnie wykluczona z obozu państw socjalistycznych i staje się wrogim terytorium, przestrzenią opróżnioną z prawa. Militarne wkroczenie do Czechosłowacji ukazane jest w powieści jako oparte na czystej przemocy (gwałty radzieckich żołnierzy na czeskich kobietach, morderstwa Czechów, pedofilia, upokorzenia fizyczne i psychiczne), ale uzasadniane politycznie jako pokojowa misja kulturalna bratnich narodów na czeskich ziemiach. I tu właśnie pojawia się cyrk, jako główny element misji kulturalnej Związku Radzieckiego, który w ramach podziału ról dla wszystkich państw obozu socjalistycznego zdecydował o stworzeniu w Czechosłowacji socjalistycznego zaplecza rozrywki, rozumianej jako kolejny etap rewolucji obejmującej wszystkie sfery życia człowieka. W socjalistycznej misji kulturalnej cyrkom ma przypaść rola kluczowa, bo wyrażają one – na czele z ernerdowskim cyrkiem Hygea, który ma temu

projektowi zjednoczonych cyrków przewodzić – ideę kulturalnej współpracy i ducha rewolucyjnej rozrywki.

Określając czeskie ziemie jako centrum socjalistycznej rozrywki Topol nawiązuje do utrwalonego kulturowo stereotypu Czecha jako ojczyzny Szwejka oraz mechanizmów rozbrajania grozy za pomocą śmiechu. Ale o odwołaniu konkretnie do cyrku, a nie innej dziedziny sztuki również nie zdecydował przypadek. Po pierwsze, w czeskiej kulturze cyrk ma długą i silną tradycję, ucieleśniana przede wszystkim przez wielopokoleniowe rodziny cyrkowe. Po drugie, po wybuchu rewolucji bolszewickiej cyrk stał się jedną z najważniejszych sztuk, które odzwierciedlały wizje teoretyków i praktyków zapoczątkowanej w roku 1917 rewolucji. Choć obrazy cyrku obecne w powieści Topola to fantasmagorie, stanowią echo realnych koncepcji cyrku od rewolucji bolszewickiej w Związku Radzieckim, a po wojnie również w państwach Europy Środkowo-Wschodniej, kiedy cyrk odgórnie uznano za jedną z najważniejszych propozycji egalitarnej rozrywki i sferę ustanawiania nowych kanonów estetycznych oraz strategii społecznych. Radzieccy teoretycy nowej sztuki po roku 1917 dokonali – wraz z przemianami politycznymi – radykalnego zerwania z tradycją i kanonami sztuki minionych epok. Jednym z ważniejszych redefinicji kanonu było uznanie teatru za sztukę zgniłej arystokracji i dekadentckiego języka, relikw odchodziłej epoki Rosji carskiej. Teatr miał zostać zastąpiony przez operującą bezpośrednio przekazem sztukę, posiadającą jednak głęboką, dowartościowującą ją archaiczną tradycję i historię. Nową sztuką okazał się właśnie cyrk, który – jak pisze Jurij Girin – odpowiadał nowej epoce, bo łączył w sobie prymitywizm, rozumiany pozytywnie jako źródło witalności, prostoty, czystości, klarowności przekazu, a zarazem okazywał się skutecznym narzędziem społecznej zmiany, która dokonywała się dzięki łączeniu grup społecznych, oglądających przemawiające wspólnym dla wszystkich grup językiem widowisko cyrkowe:

„Театр требует психологизма, литературности, высокой культуры; цирк же архаичен и примитивен в смысле первозданности. Театр рассчитан на индивидуальность восприятия; цирк – на роевое, трибальное сознание. (...) «В цирке мы словно возвращаемся к изначальности рая, делаясь лучше, чище, терпимее. (...) К тому же цирк ближе к чистому и обновленному искусству, чем традиционный театр», писал в 1924 г. испанский эссеист Р. Гомес де ла Серна в обширном исследовании „Цирк”, воспевшем «атмосферу цирка, этого земного ядра, этого иного, будто межпланетного пространства»” (Гирин, 2003).

W usta jednego z bohaterów powieści, cyrkowego karła Dago, Topol wkłada słowa: „Ale jaké jiné zařízení slouží k využití volného času mas a ke vzdělávání

mas více než cirkus?” (Topol, 2005, s. 177)¹, powtarzając niemal dosłownie frazę, którą w latach dwudziestych XX wieku głosili na temat tej sztuki zarówno radzieccy przywódcy, jak i artyści awangardy. W bodaj najbardziej znanym cyrkowym manifestie *Zadania nowego cyrku* (Задачи обновленного цирка) z roku 1919 Anatolij Łunaczarski pisał o uzdrowieniu gustu publiczności i stworzeniu rozrywki dla wszystkich, która zniesie podział na sztukę wysoką i niską. Nowy cyrk miał być, paradoksalnie, odbarbaryzowany, bo zakładał nieschlebianie najniższym, prymitywnym gustom widowni, co czynił cyrk z czasów sprzed rewolucji, ujawniający w poziomie widowisk niepochlebne wyobrażenia o mało wybrednym guście niższych grup społecznych (Луначарский, 1919).

Połączenie sił estetyki i polityki w służbie idei przywołuje Topol, pisząc o idei wielkiego Cyrku Socjalistycznego: „Projekt Socialistického cirkusu měl být důkazem, že socialističtí cirkusoví umělci jsou znalci nejjemnějších divadelnických fines a také nejhumnější drezúry cizokrajné zvěře” (Topol, 2005, s. 177)². Przedstawiając cyrk jako ważny element całościowego projektu, w którym istotną rolę odgrywa imperatyw postępu, Topol uwydatnia splot towarzyszący zwłaszcza pierwszym etapom rewolucji, poczawszy od lat dwudziestych XX wieku, kiedy w ścisłej łączności pozostawały siły polityki i awangardy artystycznej. Cyrk zrywał z modernistyczną wizją sztuki, ale buntował się także przeciw realizmowi, który określał jako niewolniczo poddany wobec reguł rzeczywistości. Nowy cyrk miał łączyć fizyczną maestrię artystów, profesjonalizm reżyserów i dramaturgów (często rosyjskiego teatru), scenarzystów (m.in. Włodzimierz Majakowski), scenografów czy choreografów nazywających siebie samych „cyrkowcami”. Nowy cyrk dążył do realizacji sztuki bliskiej obrzędowi. Łunaczarski nazywa cyrkowe widowisko mszą na cześć piękna i porównuje je z grami olimpijskimi, najdoskonalszymi spektaklami tragedii greckiej i misteriami eleuzyńskimi (Луначарский, 1919, s. 6). Nowa misja cyrku wynikała w dużej mierze ze zmiany warunków, w jakich w XX wieku żył człowiek: poszerzenia przestrzeni opanowanej przez człowieka (miasto), a zmniejszenia obszaru przyrody. W tych nowych warunkach cyrk pełnił rolę nowej enklawy dla społecznego *katharsis*.

¹ „Ale jaka inna instytucja służy spędzaniu wolnego czasu mas i ich kształceniu lepiej niż cyrk?” (Topol, 2008, s. 218).

² „Jego zadaniem było pokazać Czechosłowakom i reszcie świata, że radzieckie jednostki inwazyjne nie są żadnymi bandami barbarzyńców, tylko właśnie awangardą bardziej kulturalnej części ludzkości” (Topol, 2008, s. 218).

Ludzie – zabaweczki

Kiedy w 1917 roku przyjechał do Warszawy popularny niemiecki cyrk Hagenbecka, znany z technik tresury zwierząt, w piśmie wydawanym przez Stronnictwo Chrześcijańsko-Demokratyczne pojawiła się notka: „Rodacy! Głodnej i smutnej stolicy naszej przysłano na rozrywkę stada dzikich zwierząt i dzikich ludzi”³. Powyższe słowa wyraźnie pokazują, że bunt autora budził nie sam fakt uprawiania rozrywki podczas wojny, lecz rodzaj rozrywki, która pokazywała człowieka za blisko zwierzęcia w takim momencie historii, w którym zatarły się obowiązujące w okresie pokoju podziały, a bestyaryzacja człowieka stała się za bardzo wyrazista.

Jeśli cyrk inspiruje Topola, to przede wszystkim jako przestrzeń szczególnego splotu świata kultury i natury⁴. Stawiając blisko siebie zwierzęta i ludzi, czeski autor w swojej powieści ujawnia tym samym ambiwalencję kulturowych podziałów. Ambiwalencja ta objawia się wyraziście dzięki przywołaniu poetyki widowiska cyrkowego. Jak pisze rosyjski badacz Jurij Girin, wszyscy artyści pojawiający się na cyrkowej scenie to jeden i ten sam bohater – *trickster*, z którym w danej chwili utożsamia się widz, poddany zmianie, płynności kolejnych „numerów”, w których występują naprzemiennie ludzie i zwierzęta (Гирин, 2003). Człowiek na scenie cyrku pojawia się, żeby pokazać umiejętność wykroczenia poza ograniczenie własnego ciała, które prezentowane jest podczas numerów gimnastycznych, akrobatyki czy ekwilibrystyki, a także przekroczenie ujawniające się w seansie iluzjonistycznym, *trickach* magików. Cyrkowe widowisko to narracja, w której nie ma mniej i bardziej ważnych momentów czy artystów. Składając się z autonomicznych występów poszczególnych artystów oddzielonych przerywnikami (scenkami komicznymi bądź muzyką), widowisko cyrkowe prezentuje owe części jako równorzędne. Transgresja w widowisku cyrkowym dotyczy aspektu związanego ze statusem aktora, którym obok człowieka jest także zwierzę, prezentowane bądź ze względu na własne umiejętności, bądź na budzący ciekawość lub grozę

³ „Rodacy! [Inc.:] Głodnej i smutnej stolicy naszej...” Ulotka Stronnictwa Chrześcijańsko-Demokratycznego, 1917 r., Biblioteka Narodowa, Dział Dokumentów Życia Społecznego, sygnatura: DŻS IA 5 Cim.

⁴ W sposobie obrazowania świata-cyrku Topol odwołuje się do często spotykanych, zwłaszcza w kulturze filmowej drugiej połowy XX wieku (np. w amerykańskim obrazie *Czas Apokalipsy* Francisa Forda Coppola) sposobów pokazywania wojny jako spektaklu, a szerzej – nawiązania do antycznej i ożywianej do czasów nowożytnych figury *theatrum mundi*.

wygląd⁵. W widowisku cyrkowym istnieją także formy „prześciowe”, które grają z motywem ustalonych podziałów i typologii gatunkowych polegających chociażby na antropomorfizacji zwierząt. Długa tradycja upodobnienia zwierzęcia do człowieka (na przykład u skomorochów – średniowiecznych rosyjskich aktorów wędrownych) pokazuje, że jedną z najważniejszych intencji antropomorfizujących zwierzęta stanowiło odebranie powagi i grozy (w przypadku drapieżników), zawłaszczenie inności zwierzęcia przez ubranie w ludzki strój (np. niedźwiedź w sukience, małpa w stroju marynarza) lub tresury dążącej do tego, by zwierzę imitowało ludzkie zachowania, jak taniec czy poruszanie się na dwóch łapach. Topol w powieści *Kloktat dehet* uwydatnia szczególnie rewers strategii upodobnień zwierząt do człowieka – czyli redukcję jednostki ludzkiej do zwierzęcia i dezindywidualizację widoczną w mechanizmach tresury dzieci przyuczanych do zawodów typowo wojskowych oraz w innych formach realnej i symbolicznej przemocy stosowanej dla utrzymania władzy przez różne instancje władzy (zwłaszcza radzieccy wojskowi, prymitywni chłopci w czeskich wsiach, ale też przemoc w obrębie wspólnot dziecięcych również opartych na wewnętrznej hierarchii).

Ekspozycyjna wartość ludzi oraz zwierząt w cyrku wiązała się z wystawianiem na pokaz nie tylko piękna, lecz także jego rewersu: dziwności, anomalii, deformacji. Ekspozycja inności na scenie stanowiła wynik przekonania właścicieli cyrków i autorów widowisk o potrzebie namacalnego obcowania widowni z Innym – posiadanie w zespole karła, liliputa, inwalidy lub czarnoskórego wzmagало atrakcyjność widowiska, zwłaszcza w cyrkach społeczeństw podlegających silnej hierarchizacji społecznej (np. w Wielkiej Brytanii drugiej połowy XIX wieku). Sama zaś potrzeba oglądania Innego była tym silniejsza,

⁵ Zwierzęta coraz rzadziej występują na scenie współcześnie – co stanowi wyraz nie tylko zmiany świadomości społecznej, lecz także wynik protestów ekologów – ale w długiej historii cyrku obecność i tresura zwierząt była powszechna. Począwszy od XIX wieku ukazywały się nawet podręczniki dotyczące różnych typów tresury oraz podatności na nią poszczególnych gatunków. Wraz ze zmianami obyczajowymi właściciel jednego z największych cyrków w Europie, Niemiec Carl Hagenbeck, specjalizujący się w tresurze oraz cyrku zwierzęcym, zaczął przechodzić od końca XIX wieku z tzw. tresury twardej (*wilde Dressur*), stosującej przemoc fizyczną i szkolącej przez sprawianie bólu zwierzęciu, na tresurę miękką, „humanitarną” (*zahme Dressur*), która uczyła zwierzęta za pomocą powtórzeń numeru, systemu nagród i unikała zadawania bólu. Tresurę (miękką) powszechnie stosowano w cyrkach socjalistycznych, również w Polsce i ZSRR, a teksty głównych teoretyków cyrku, zwłaszcza Łunaczarskiego z lat dwudziestych XX wieku chwalą maestrię technik tresury jako naocznego dowodu, że człowiek jest panem świata przyrody.

im dane społeczeństwo intensywniej podlegało procesom modernizacji ekonomiczno-gospodarczej i społecznej⁶. Inny w cyrku odgrywał rolę postaci, która nie mieściła się w *mainstreamowej* narracji na temat narodu, grupy społecznej, idei postępu i rozwoju, a wykluczenie odbywało się ze względu na fizyczną albo psychiczną cechę: „egzotyczny” wygląd, niepełnosprawność fizyczną lub umysłową. Cyrk, analogicznie do gabinetu osobliwości, zaspokajał potrzeby obcowania z innością w ramach bezpiecznego, bo umieszczonego w ramach konwencji, widowiska, ale miał też do spełnienia polityczną funkcję.

W swojej pracy *The Circus and Victorian Society* Brenda Assael (2005) pisząc o imperialnych podbojach brytyjskich w XIX wieku stwierdza, że ogromna kariera cyrku w okresie wiktoriańskim wynikała z intensywnych zmian w duchu kapitalizmu i wcielania w życie idei postępu cywilizacyjnego. Cyrk stanowił w „dorabiającym się” społeczeństwie rozrywkę po długim dniu pracy, pozwalając uciec wyobraźnią do innego, często skonstruowanego w baśniowej poetyce świata wróżek i czarów, które stanowiły jeden z głównych motywów przedstawień. Z drugiej strony, w okresie odkryć nauki i kolonialnych podbojów cyrk stawał się areną polityki imperialnej. „Egzotyczni” ludzie wystawiani na pokaz w cyrku wraz ze zwierzętami przywożonymi przez kolonizatorów nie tylko dostarczali rozrywki, lecz także wpisywali się w projekt polityczny jako naoczny argument dowodzący potęgi i cywilizacyjnego przewodnictwa Imperium (Assael, 2005)⁷.

⁶ Jako przykład można podać Stany Zjednoczone i słynny objęty cenzurą film *Freaks* Toda Browninga z roku 1932. Główną przyczyną wycofania filmu z dystrybucji było to, że pokazywał ludzi niepełnosprawnych, o zdeformowanych chorobą ciałach, zaburzając tym samym amerykańską narrację postępu i modernizacji ekonomiczno-społecznej. W filmie Browninga na uwagę zasługuje też fakt, że postaci z cyrku są osadzone w rolach postaci demonicznych, groźnych i nie powielają stereotypu niepełnosprawnego-ofiary lub komika, lecz stanowią groźbę ataku na „zdrowe” społeczeństwo. Dzisiejsze europejskie czy amerykańskie kino „środką” również, w ramach poprawności politycznej, nie umieszcza dosłownych obrazów niepełnosprawności, ale można zapytać, na ile szeroko obecna w literaturze i kinematografii postać *zombie* nie stanowi sublimacji cech wypartego przez zbiorową świadomość Innego, żyjącej w międzyświatach ofiary procesów modernizacji, gotowej zaatakować „normalnych” obywateli.

⁷ W tym sensie sposoby traktowania inności, o których pisze Assael, wpisują się w długą tradycję budowania hierarchii społecznych w oparciu o kategorię ogłady. Od końca czternastego do początku szesnastego stulecia osławianie szlachty w Europie zachodniej polegało na stopniowym nabywaniu przez nią tak zwanej ogłady, czyli wiązało się z odejściem od propagowanego wzorca osobowego wojownika na rzecz dworzanina, stopniowym zastępowaniem prawa rycerskiego – a co się z tym wiąże, również bezpośredniości zwyczajów, obyczajów,

O ile w epoce wiktoriańskiej cyrk był sposobem spędzenia wolnego czasu przez mieszczan, to cyrk w Europie Środkowo-Wschodniej od początku ustanowiono jako pomyślany na światową skalę projekt polityczny, zmierzający do zmiany mentalności i stosunków społecznych. Wśród głównych założeń tego projektu znalazł się świat bez klas, podziałów i bez wykluczonych. Umocowany w społeczno-politycznych ramach cyrk socjalistyczny dobrowolnie rezygnował z „niezdrowej” fascynacji tym, co wykorzystuje przemoc fizyczną bądź symboliczną. Istotę cyrku socjalistycznego miała stanowić zarówno rezygnacja z pokazywania na scenie karłów, liliputów i innych osób, które dotąd prezentowano tylko ze względu na ułomność, defekt, niepełnosprawność fizyczną lub umysłową, jak i nowe scenariusze klaunady, rezygnującej z gagów podkreślających przewagę mądrego klauna (arystokraty lub inteligenta) nad drugim (proletariuszem).

Powieść *Kloktat dehet*, obfitując w obrazy barbarzyńskiej – nazywanej bratnią – inwazji oraz wrzuconych w walkę aktorów ludzkich i zwierzęcych pokazuje wyobrażenia na temat Innego w fantasmagorycznie odkształconej czasoprzestrzeni, która jest krzywym zwierciadłem historycznego „realnego socjalizmu”, czyli epoki, w której – teoretycznie – miało dojść, po fazie agitacyjnej, do dojrzałości i realizacji idei komunistów. Utwór Topola składa się ze scen przedstawiających różne formy przemocy, a autor świadomie redukuje ludzki pierwiastek w bohaterach, uwypuklając cechy zwierzęce, jak instynkt przetrwania czy umiejętność przystosowania, dodając kilka typowo ludzkich, na przykład zachłanność, spryt i okrucieństwo. W ludzkiej menażerii – złożonej z wszystkich przedstawicieli obozu socjalistycznego – podział na najeźdźców (Rosjanie, żołnierze wojsk Układu Warszawskiego) i ofiary (Czesi) jest pozorny, ponieważ autor pokazuje, że w określonych warunkach każdy staje się oprawcą. Topol pozbawia niewinności nawet dzieci, które kreuje na okrutne i zdolne do zabijania.

Jednak czeski autor nie poprzestaje na naturalistycznym podtekście – człowiek jako zwierzę, ile bestii w człowieku – lecz skupia się na rolach, jakie przypisuje jednostce społeczeństwa, sposobach włączania i wyłączenia

wyrażania przemocy – kategoriami uprzejmości, życzliwości, samokontroli. Ten postępujący proces przemiany społeczeństwa wojowników w społeczeństwo dworskie spowodował, jak pisze Taylor, wewnętrzne uspokojenie społeczeństw, ale też stworzył obraz „dzikiego” jako gorszego, którego niższa wartość wiązała się z faktem, że nie opanował on konwencji panujących w społeczeństwie ogłady i życzliwości (Taylor, 2010, s. 52–72).

ze wspólnoty różnie pojmowanych Innych, wskutek czego powieść dotyczy nie tyle owych Innych, co zbiorowości, w ramach której funkcjonują, oraz mechanizmów osławiania, pacyfikowania czy zawłaszczania Innego. Czeski autor kreuje w powieści postaci problematyczne nie tylko dla idei socjalistycznej; trudno je określić również pod innymi względami: przynależności etnicznej, językowej, statusu społecznego. Na czele z głównym bohaterem stanowią one kłopotliwy margines, kuriozum dla zbiorowości zarówno tubylców (Czechów), jak i wrogów (wojska najeźdźcy). Wychowankowie sierocińca, w którym przez pierwsze lata po wojnie żyje główny bohater z niepełnosprawnym umysłowo bratem, to zbieranina sierot, bezdomnych niewiast pochodzenia, różnych ras i narodowości. Nazywani bękartami, nieznający swoich ojców i matek, są ludźmi bez historii, których jednak historia próbuje wrzucać w tryby instytucji religijnych i politycznych.

Nie bez znaczenia jest imię głównego bohatera, którego zawłaszcza każdy kolejny ustrój: „Říkaly mi Ilja, všechny sestry, pěstounky a ochránkyně naše, tehdy v Siřemi, protože jako malé dítě jsem na lidi volal: iá, iá, a protože iá je české slovo pro osla, říkaly mi Ilja” (Topol, 2005, s. 7)⁸. Imię Ilja może odsyłać do święta osła, zwłaszcza w odniesieniu do konwencji powieści, jej licznych nawiązań do poetyki wojny-karnawału oraz odwrócenia tradycyjnego porządku, który patronuje utworowi. Święto osła, w którym wielu widziało dziedzictwo rzymskich Saturnaliów, zyskało nazwę przez pamięć o zwierzęciu, którym poruszała się święta rodzina i obchodzono je w chrześcijaństwie od średniowiecza. Na czas święta – za przyzwoleniem władz kościelnych – wprowadzano w świątyni nowy porządek i hierarchię, w której kluczową rolę odgrywały przyjemności ciała, jedzenie czy picie, a także zabawy i śpiewanie nieprzyzwoitych pieśni. Święto miało różne warianty, określano je także mianem święta głupców nie tylko z racji zawieszenia na czas święta ustalonego porządku, lecz także dlatego, że głównymi bohaterami święta stawali się ludzie na co dzień wykluczeni, a także bezbronni, upośledzeni, reprezentanci najniższych społecznych pozycji. Inny wariant święta osła to święto młodzianków, które obchodzono ku czci Dzieciątka Jezus, a potem również wszystkich dzieci, istot słabszych, bezradnych, które z racji swej bezbronności najszybciej padają ofiarą zła (niewiniątka zabite przez Heroda).

⁸ „Nazywały mnie Iljā, wszystkie siostry, piastunki i opiekunki nasze wtedy w Siřemi, bo jako małe dziecko wołałem na ludzi: ija, ija, a ponieważ ija to czeskie słowo na osła, nazywały mnie Ilja” (Topol, 2008, s. 7).

Ilja z powieści Topola, dziecko-osiołek, pod wieloma względami przypomina Oskara Matzeratha, bohatera powieści Günthera Grassa *Blaszany bębenek*, o którym Maria Janion pisała, że to dziecko trojga rodziców, żyjące w dzieciństwie i w późniejszym życiu jako „obce”, na wygnaniu, karzeł z wyboru, *puer senex*, dziecko-starzec, a zwłaszcza wcielenie destrukcji (Janion, 1999, s. 145). Jednak w przeciwieństwie do bohatera powieści Grassa, którego dziecięcość stanowi bunt wobec świata dorosłych, a Oskar sam wybiera wieczne dzieciństwo, Ilja po prostu przestaje rosnąć. Dziecięcy wygląd, ciągle pozostawanie u progu dorosłości, obserwowanie, jak dorastają inni, oraz społeczna rola dziecka nie odpowiadają mu, choć z drugiej strony wygląd dziecka pomaga Ilji przeżyć. W konstrukcji dziecięcego bohatera Topola tkwi wyraźna ambiwalencja: Ilja jest plastyczny światopoglądowo, dostosowuje się do sytuacji i warunków, a fizjonomia dziecka sprawia, że staje się łatwo akceptowany przez grupy i społeczności, w które wkracza.

W tym kontekście powieść czeskiego pisarza można uznać za dekonstrukcję figury „małego czeskiego człowieka” (čecháček, malý český člověk), o której literaturoznawca Václav Černý pisał jako nagromadzeniu wszystkiego tego, co w Czechach skarłałe: moralnej słabości, nieuctwa, braku krytycyzmu, skłonności do kolaboracji i hołdowania przeciętności (Černý, 1992, s. 285–289). Pojawienie się na arenie dziejowej małego czeskiego człowieka określił Černý jako sytuację uwarunkowaną historycznie, a wynikającą z utraty szlachty i arystokracji czeskiej w bitwie pod Białą Górą. Choć z problemem „małości” boryka się wiele tzw. małych narodów, to pojęcie „mały człowiek” w czeskim przypadku jest szersze – dotyczy elit narodowych, czyli „ludowości” wykształconego Czecha wynikającej z jego chłopskiej genealogii, jak również z tego, że czeskie elity przede wszystkim w „ludzie”, rozumianym jako projektowany konstrukt, miały swojego odbiorcę, to zaś oznaczało ograniczenie formatu propozycji kulturowych.

Powieść Topola w pewnym sensie stanowi nawiązanie do słów Černego, które określić można jako wyraz postawy hołdującej elitaryzmowi, bo odwołującej się (choć nie bezkrytycznie) do etosu i tradycji wypracowanej przez elity. Za pomocą protagonisty-dziecka uwięzionego w swojej dziecięcości oraz poprzez manifestacyjnie epicki rozmach książki i prezentację wydarzeń na tle wielkiej historii, Topol tworzy kontrapunkt dla wypracowanych przy pomocy figury „małego Czecha” eskapistycznych mitologii codzienności idealizujących „rzeczy małe” a obecnych choćby w kinie czeskiej Nowej Fali, którego filmy w dużej mierze zaważyły na wizerunku epoki końca lat sześćdziesiątych i późniejszej politycznej „normalizacji”.

Powieść *Kloktat dehet* można czytać jednak także w kontekście najnowszej refleksji na temat „małego czeskiego człowieka”, zawartej zwłaszcza w szeroko komentowanym w Czechach i przetłumaczonym na kilka języków studium antropologa Ladislava Holego *Malý český člověk a skvělý český národ. Národní identita a postkomunistická transformace společnosti* z 2001 roku. Holý był Czechem, ale po wydarzeniach Praskiej Wiosny zamieszkał i kontynuował pracę akademicką na Zachodzie, m.in. jako afrykanista. W studium, które dotyczy zwłaszcza lat po przełomie demokratycznym, Holý zwraca uwagę, że w czeskim dyskursie publicznym najczęściej pozytywne wartości przypisuje się pojęciu narodu, natomiast negatywne odnoszą się do konkretnych jednostek (tytułowych „małych Czechów”). W „małym Czechu”, który w cytowanych wyżej pracach Černego był swoistą figurą sumienia, postacią, której odpryski tkwiły w każdym bez wyjątku Czechu, Holý widzi specyficzną formę życia społecznego, skażonego łatwymi strategiami samousprawiedliwień, a zarazem podatnego na ksenofobiczny nacjonalizm wynikający z przeświadczenia o „wyjątkowości” własnego narodu (Holý, 2001).

Wśród bohaterów powieści Topola kolejny uwięziony w ciele dziecka to niemiecki karzeł Dago, były członek cyrkowej trupy z NRD, traktowany przez żołnierzy radzieckich jak istota pozbawiona podmiotowości. Dago uatrakcyjnia życie radzieckich żołnierzy stacjonujących w Czechosłowacji podczas inwazji 1968 roku. Rolę tego bohatera w powieści można odczytywać jako ironiczne pytanie Topola o miejsce postaci takich jak Dago w utopijnych projektach szczęśliwego świata. W eseistycznej, ale opartej na źródłach historycznych pracy *Niziołki, łokietki, Karlikowie. Z dziejów karłów nadwornych w Europie* Bożena Fabiani pisze we wstępie: „Podobno według pojęć ludów wschodnich jedni ludzie są stworzeni na zabawę dla drugich” (Fabiani, 1980, s. 7). Autorka znajduje w historii feudalnej Europy prawidłowość pokazującą, że karłów – często też osoby o innym niż biały kolorze skóry czy ludzi cierpiących na choroby umysłowe – sprowadzano na dwory zarówno dla urozmaicenia życia dworu, jak i dla podniesienia rangi władcy. Handel karłami i liliputami, jak również stosunek do nich przypominał ludzko stosunek do istot pozbawionych życia wewnętrznego, wskutek czego traktowano ich jak lalki albo zwierzęta domowe, podlegali wymianie i sprzedaży, zaś karzeł lub liliput będący dzieckiem ze szlacheckiego domu nie cieszył się prawami swojego pochodzenia, ponieważ – definiowany w pierwszej kolejności ze względu na swoją ułomność – uważany był przez rodzinę za nieszczęście i karę. Karzeł, którego narodziny w średnio-wieczu i starożytności wiązano z ingerencją sił nadprzyrodzonych – jeszcze

w XVIII wieku widziano w karle pomiot diabła – stanowił żywe unaocznienie obcości i inności, które na różne sposoby pacyfikowano. Kulturowy wizerunek karła zawiera dwuznaczność zakodowaną w semantyce ciała: niski wzrost, sytuujący karła w pobliżu dziecka, a jednocześnie siła fizyczna, deformacja ciała wynikająca z chorób czy twarz stanowiąca swoiste przedrzeźnianie twarzy człowieka. W powieści Topola karzeł Dago potrafi rozśmieszyć rosyjskich żołnierzy do łez swoimi *trickami* i sztukami akrobatycznymi (choć jako magik i kuglarz, czyli depozytariusz wiedzy tajemnej, staje się podejrzany), a jednocześnie cechuje go niebywała zwinność, wyjątkowa siła fizyczna oraz mroczne skrywane tajemnice, nadające mu rys demoniczny.

Jáchym Topol sytuuje ludzi-zabaweczki⁹ w realiach porządku politycznego, który obiecywał równość społeczną. W tym miejscu należy zaznaczyć, że cyrkiem jest w powieści Topola cały obóz komunistyczny, przedstawiony jako monumentalna scena, na której groza miesza się z komizmem, kultura z naturą, tracąc swoje kulturowo umocowane znaczenia. Wątek futurystyczny w tekście, obecność maszyn, techniki, jak i patronująca obecnej w powieści walce o lepszy świat idea modernizacji wydaje się analogiczna do fascynacji postępowaniem radzieckich konstruktywistów, wyznających piękno rozumiane jako *techne*, czyli jedność formy i funkcji, a inspirowane techniką, ruchem, prędkością, dynamiką pracy maszyny. Estetyka *techne* – tylko pozornie stojąca na antypodach idei powrotu do natury – stanowiła także istotę sztuki cyrkowej, gdzie najdoskonalszą maszyną okazywało się ludzkie ciało (lub ciało tresowanego zwierzęcia).

Ludzie-zabaweczki, których Topol konsekwentnie stawia w centrum powieściowego świata, stanowią przeciwagę przyszłościowego projektu futurystów, kłopot dla piewców modernizacji, przedrzeźniają marzenie o stworzeniu człowieka-maszyny. Fascynacja witalizmem, siłą napędową rewolucji i postępowaniem jest w utworze czeskiego pisarza bezustannie kontrapunktowana przez postaci małych bohaterów: dywersantów, tłumaczy, dzieci jak sierota Ilja, jego niedorozwinięty brat Małpizon czy karzeł Dago, którzy też głośno domagają się swojego miejsca w porządku dziejów. Cała ta powieściowa hołota,

⁹ Nawiązuję do monografii Anny Grześkowiak-Krwawicz *Zabaweczka* traktującej o Józefie Boruwłaskim, karle-szlachcicu, który żył w epoce Oświecenia, mieszkał na najsłynniejszych polskich dworach i podróżował po Europie, borykając się z pozycją osoby traktowanej przez społeczeństwo jako zabawka-kuriozum, ale też otaczanej przez niektórych możnych mecenatem i opieką (Grześkowiak-Krwawicz, 2004).

jak pisze o niej Topol, przypomina figury, które Giorgio Agamben – nawiązując do twórczości Kafki – określił jako pomocników (*Gehilfen*). Pomocnicy to postaci zdolne i inteligentne, o licznych talentach, ale niepotrafiące ich do końca zrealizować, niedojrzałe; takie, które pojawiają się w ważnym momencie opowieści, ale wcześniej czy później główny bohater je opuszcza i o nich zapomina. Należały do nich: Pajacyk Pinokio, magiczni bohaterowie literatury dziecięcej ratujący protagonistów z opresji, ale też Kafkowscy studenci i aniołowie upuszczający w roztargnieniu księgę życia (Agamben, 2006b, s. 42). Jak pisze Agamben, przywołując postać garbuska z dziecięcych wspomnień Waltera Benjamina, wspólną cechą wielu pomocników jest to, że często przybierają zdeformowaną postać, wyrażając sobą zarówno to, co zapomniane, jak i sam trud przypominania:

„Garb, deformacje, niezgrabność to kształty, jakie rzeczom nadaje niepamięć. Królestwo jest tym, co dla nas zawsze «już zapomniane», żyjemy bowiem tak, «jakbyśmy nie byli Królestwem». Kiedy jednak przyjdzie mesjasz, spaczony stanie się proste, skrępowanie przerodzi się w swobodę, a zapomnienie będzie o sobie pamiętać. Albowiem jest napisane: im oraz do nich podobnym, kalekim i nieporadnym, dana została nadzieja” (Agamben, 2006b, s. 47).

Odnosząc się do starożytnego rozróżnienia na *melos* i *logos*, śpiewu i mowy, Agamben określa te zdegradowane, skarłałe formy jako parodię. Jak pisze, w greckiej muzyce antycznej melodia pierwotnie odpowiadała rytmowi mowy. Kiedy jednak recytatorzy poematów homeryckich zerwali więź słowa z muzyką, a rapsodzi wprowadzili niewspółbrzmiające melodie, zaczęto mówić, że są *para ten oden*, obok pieśni, zaś powstały dysonans wzbudzał u odbiorców śmiech (Agamben, 2006a, s. 53). „To, co najważniejsze, daje się uchwycić tylko w parodii. Miejsce śpiewu jest puste. Obok i wokół niego krzątają się pomocnicy, przygotowując nadejście Królestwa” (Agamben, 2006b, s. 49).

Parodia i cyrk pozostają we wzajemnym sąsiedztwie. Podobnie jak występy starożytnych parodystów stanowiły przerywniki dla wystąpień recytujących greckich rapsodów, w strukturze widowiska cyrkowego poszczególne części są przerywane komicznymi repryzami klaunów, którzy prezentują na arenie jazdę rowerem na jednym kole, tresurę psa, gagi pokazujące w zabawny sposób przemoc sprytniejszego klauna nad słabszym fizycznie lub intelektualnie. Sam Topol powieść *Kloktat dehet* określił, przypomnijmy, jako poważne rozliczenie z historią. Utwór czeskiego autora to parodia Praskiej Wiosny, ale także parodia wielkiej historii, idei postępu oraz peanów na cześć powrotu do natury. W mniejszym zaś stopniu to powieść podszyta ironią, która, jeśli rozumieć ją jako postawę

wobec tematu, reprezentuje wyższość, dystans, czyli wzniesienie się „ponad pieśń”. Narrator i zarazem główny bohater Ilja przez cały czas jest zanurzony w opowieści, reprezentuje postawę afirmującą, a jego postać-cień, niedorozwinięty brat Małpizson stanowi wręcz ucieleśnienie parodii. Nawet wprowadzając najbardziej fantastyczne, pozornie oddalone od głównego toku opowieści wątki Topol pozostaje w pobliżu – czy też krząta się „wokół” – pieśni.

Akcja powieści Jáchyma Topola toczy się w znamienym roku 1968, kiedy – jak mówili zwolennicy ówczesnej rewolucji – w dziejach Zachodu nastąpił ważny krok ku wyzwoleniu się z okowów kultury. W swoim głosie na temat humanizmu czeski autor wydaje się bliski Hannah Arendt, która – wiążąc prawa człowieka z prawami obywatelskimi – pisała w *Korzeniach totalitaryzmu*, że warunkiem unicestwienia istoty ludzkiej jest odsłonięcie jej czystego człowieczeństwa, nagiego biologizmu oraz pozbawienie istnienia ludzkiego społecznej nadbudowy¹⁰. Czeski pisarz kreuje obraz Praskiej Wiosny 1968 jako przewrotnej realizacji idei powrotu do natury, ujawniając jednocześnie nowe, niepokojące oblicza panteistycznego projektu opiewanego przez kontrkulturę lat sześćdziesiątych.

Patrząc szerzej, w powieści *Kloktat dehet* Topol porusza temat cyrku jako części rozległych projektów modernizacyjnych, które włączały nową sztukę w szerszy plan ustanawiania nowego porządku politycznego. Cyrk zostaje pokazany jako wzorcowy model sztuki, która swojej czystości nie budowała na wykluczeniu klas niższych, w przeciwieństwie do zbudowanej na wstępnym wykluczeniu sztuki burżuazyjnej. Konstatując w drugiej połowie lat 40-tych XX wieku ekspansję przemysłu kulturalnego, w *Dialektyce Oświecenia* Adorno i Horkheimer pisali:

„Lekka sztuka towarzyszyła sztuce autonomicznej jak cień. Jest ona społecznym nieczystym sumieniem sztuki poważnej. Okoliczność, że sztuka poważna wskutek społecznych uwarunkowań musiała rozmijać się z prawdą, nadaje sztuce lekkiej pozory rzeczowej słuszności. Prawdą jest samo rozszczepienie: wyraża ono przynajmniej negatywność kultury, na którą składają się obie sfery. Najgorszym sposobem pojednania sprzeczności jest wchłanianie sztuki lekkiej przez poważną lub odwrotnie” (Horkheimer & Adorno, 1994, s. 154).

¹⁰ „Nawet naziści rozpoczęli zagładę Żydów od pozbawienia ich najpierw statusu prawnego (statusu obywateli drugiej kategorii) i odcięcia ich od świata przez zapędzenie do gett i obozów koncentracyjnych; a zanim puścili w ruch komory gazowe, starannie sprawdzili teren i ku swemu wielkiemu zadowoleniu stwierdzili, że żaden kraj się o tych ludzi nie dopomina” (Arendt, 1993, s. 330).

W rozdziale dotyczącym ekspansji przemysłu kulturalnego Adorno i Horkheimer wtrącają też zdanie o cyrku, widząc wartość tej sztuki (w przeciwieństwie do wspomnianych masowych wytworów przemysłu kulturalnego) w „upartej a pozbawionej sensu biegłości jeźdźca, akrobaty i clowna, w «obronie i usprawiedliwieniu sztuki fizycznej przeciwko sztuce duchowej»” (Horkheimer & Adorno, 1994, s. 162). Pisana w Stanach Zjednoczonych *Dialektyka Oświecenia* wymienia cyrk zwłaszcza jako przeciwwagę dla negatywnych aspektów rewolucji przemysłowo-technicznych, sztukę egalitarną i bezinteresowną w swoim skupieniu na fizycznym wymiarze istnienia, bez intelektualnej spekulacji (w dyscyplinie ćwiczeń tak rozumianemu cyrkowi bliżej jest do rzemiosła). Natomiast Topol – sytuując swoją powieść na tle wydarzeń Europy Środkowo-Wschodniej drugiej połowy XX wieku – uwydatnia nowe, zwłaszcza budzące analogie z porządkiem totalitarnym, oblicza cyrku i mechanizmy wchłonięć oraz zawłaszczeń tkwiące głęboko w strukturze projektów świata bez wykluczeń.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, G. (2006a). Parodia. W: G. Agamben, *Profanacje* (s. 50–68). Tłum. M. Kwaterko. Warszawa: PIW.
- Agamben, G. (2006b). Pomocnicy. W: G. Agamben, *Profanacje* (s. 41–49). Tłum. M. Kwaterko. Warszawa: PIW.
- Agamben, G. (2008). Stan wyjątkowy. *Recykling Idei*. Pobrano z <http://recyklingidei.pl/agamben-stan-wyjatkowy>
- Arendt, H. (1993). *Korzenie totalitaryzmu* (T. 1). Tłum. M. Szawiel & D. Grinberg. Warszawa: Niezależna Oficyna Wydawnicza.
- Assael, B. (2005). *The Circus and Victorian Society*. Charlottesville&London: University of Virginia Press.
- Černý, V. (1992). *Paměti III 1945–1972*. Brno: Atlantis.
- Fabiani, B. (1980). *Niziołki, łokietki, karlikowie. Z dziejów karłów nadwornych w Europie*. Warszawa: PIW.
- Grześkowiak-Krwawicz, A. (2004). *Zabaweczka*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Holý, L. (2001). *Malý český člověk a skvělý český národ. Národní identita a postkomunistická transformace společnosti*. Praha: Sociologické nakladatelství.
- Horkheimer, M. & Adorno, T. W. (1994). *Dialektyka Oświecenia*. Tłum. M. Łukasiewicz. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.
- Janion, M. (1999). Pytania o Grassa. W: M. Janion, *Günter Grass i polski Pan Kichot*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Sloterdijk, P. (2008). Reguły dla ludzkiego zwierzyńca. *Przegląd Kulturoznawczy*, 1(4), 40–62.

- Taylor, C. (2010). *Nowoczesne imaginaria społeczne*. Tłum. A. Puchejda & K. Szymaniak. Kraków: Znak.
- Topol, J. (2005). *Kloktat dehet*. Praha: Torst.
- Topol, J. (2008). *Strefa cyrkowa*. Tłum. L. Engelking. Warszawa: Wydawnictwo: W.A.B.
- Гирин, Ю. Н. (2003). От мистерии к цирку (Театр авангарда первой трети XX века). *Художественная Культура (Электронный рецензируемый научный журнал)*, (13).
Pobrano z <http://sias.ru/magazine/vypusk-3/yazyki/590.html>
- Луначарский, А. В. (1919). Задачи обновленного цирка. *Вестник театра*, (3), 5–6.

BIBLIOGRAPHY

(TRANSLITERATION)

- Agamben, G. (2006a). Parodia. In: G. Agamben, *Profanacje* (p. 50–68). Trans. M. Kwaterko. Warszawa: PIW.
- Agamben, G. (2006b). Pomocnicy. In: G. Agamben, *Profanacje* (p. 41–49). Trans. M. Kwaterko. Warszawa: PIW.
- Agamben, G. (2008). Stan wyjątkowy. *Recykling Idei*. Retrieved from <http://recyklingidei.pl/agamben-stan-wyjatkowy>
- Arendt, H. (1993). *Korzenie totalitaryzmu* (Vol. 1). Trans. M. Szawiel & D. Grinberg. Warszawa: Niezależna Oficyna Wydawnicza.
- Assael, B. (2005). *The Circus and Victorian Society*. Charlottesville&London: University of Virginia Press.
- Černý, V. (1992). *Paměti III 1945–1972*. Brno: Atlantis.
- Fabiani, B. (1980). *Niziołki, łokietki, karlikowie. Z dziejów karłów nadwornych w Europie*. Warszawa: PIW.
- Girin, I. N. (2003). Ot misterii k tsirku (Teatr avangarda pervoi treti XX veka). *Khudozhestvennaia Kul'tura (Elektronnyi retsenziruemyi nauchnyi zhurnal)*, (13). Retrieved from <http://sias.ru/magazine/vypusk-3/yazyki/590.html>
- Grzeškowiak-Krwawicz, A. (2004). *Zabaweczka*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Holý, L. (2001). *Malý český člověk a skvělý český národ. Národní identita a postkomunistická transformace společnosti*. Praha: Sociologické nakladatelství.
- Horkheimer, M. & Adorno, T. W. (1994). *Dialektyka Oświecenia*. Trans. M. Łukasiewicz. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.
- Janion, M. (1999). Pytania o Grassa. In: M. Janion, *Günter Grass i polski Pan Kichot* (p. 145). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Lunacharskii, A. V. (1919). Zadachi obnovennoho tsirka. *Vestnik teatra*, (3), 5–6.
- Sloterdijk, P. (2008). Reguły dla ludzkiego zwierzyńca. *Przegląd Kulturoznawczy*, 1(4), 40–62.
- Taylor, C. (2010). *Nowoczesne imaginaria społeczne*. Trans. A. Puchejda & K. Szymaniak. Kraków: Znak.
- Topol, J. (2005). *Kloktat dehet*. Praha: Torst.
- Topol, J. (2008). *Strefa cyrkowa*. Trans. L. Engelking. Warszawa: Wydawnictwo: W.A.B.

Cyrk jako parodia komunizmu. Powieść *Kloktat dehet* Jáchyma Topola

Artykuł analizuje pojęcie humanizmu w powieści *Kloktat dehet* Jáchyma Topola (Praga 2005). Czeski pisarz jest bliski koncepcji Petera Sloterdijka, który pisał, że Rzymianie oprócz idei *humanitas* stworzyli także krwawe igrzyska – cyrki. W powieści Topola cyrk to projekt polityczny, w którym widać wyraźne nawiązania autora do koncepcji formułowanych od lat dwudziestych XX wieku w Związku Radzieckim, kiedy cyrk (obok kina) propagowano jako najważniejszą gałąź sztuki łączącą wszystkie grupy społeczne. Wykorzystując groteskę, fantastykę, ale przede wszystkim parodię (figura wielkiego cyrku socjalistycznego) autor *Kloktat dehet* buduje alternatywną historię Praskiej Wiosny i czechosłowackiej „normalizacji”, w której nowych sensów nabierają pojęcia postępu, rewolucji i wspólnoty.

Słowa kluczowe: literatura czeska; komunizm; Praska Wiosna; cyrk; parodia; Jáchym Topol

Circus as Parody of Communism. *Gargling with Tar* by Jáchym Topol

This article deals with humanism in Jáchym Topol's novel *Gargling with Tar* (*Kloktat dehet*, Prague, 2005). The Czech writer's perspective is close to the concepts of German philosopher Peter Sloterdijk, who claims that the Romans were not only the authors of the idea of *humanitas* but also the inventors of bloody games such as circuses. In Topol's novel, the circus is a holistic political project. The novel refers to the ideas developed in Russia in the 1920s, when a large number of circus theories and artistic manifestos were formulated. The circus was then officially recognised as the most important form of social entertainment (together with cinema) and it gained religious, aesthetic and political functions. By using the grotesque, fantasy and parody (Czechoslovakia as a giant circus), Topol's novel creates an alternative narrative about the Prague Spring and "normalisation". New meanings for notions such as progress, revolution and community are also revealed.

Keywords: Czech literature; communism; Prague Spring; circus; parody; Jáchym Topol

Notka o autorze

Sylwia Siedlecka – literaturoznawczyni, kulturoznawczyni, doktor nauk humanistycznych w zakresie kulturoznawstwa, badaczka literatury bułgarskiej XX wieku oraz polskiej kultury popularnej po 1945 roku (zwłaszcza życia muzycznego). Pracuje w Instytucie Sławistyki PAN oraz w Instytucie Sławistyki Zachodniej i Południowej UW. Autorka artykułów publikowanych w tomach zbiorowych i czasopismach naukowych, m.in. *Strategie autobiograficzne w powieści Rudolfa Slobody „Rozum”* (2006), *Echa „procesu odrodzeniowego” w eseistyce Błagi Dimitrowej* (2008), *„Bułgarskie heterotopie”* (2011), a także monografii *Poganki i intelektualistki. Bohaterki Błagi Dimitrowej* (2012) oraz współautorka haseł *Leksykonu tradycji bułgarskiej* pod red. Grażyny Szwat-Gyłybowej (2011).