

Sylwia Siedlecka

Ciało narodu : przypadek cyrkowego siłacza Zyszego Breitbarta

Kultura Popularna nr 1 (47), 132-144

2016

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Sylvia Siedlecka

Ciało narodu

*Przypadek cyrko-
wego siłacza Zy-
szego Breitbarta*

Zbigniew Raszewski zauważył, że popularność cyrku nie idzie w parze z jego prestiżem społecznym. Zadziwiająco że cyrk, mający przecież wiele wspólnego z widowiskami sportowymi, cieszy się znacznie mniejszym niż one poważaniem. „W zwykłych okolicznościach nie pójdzie do cyrku żaden pisarz, malarz, profesor – chyba że z dziećmi” (Raszewski, 199r: 184). Uśmiech zażenowania, niekiedy ironii, znam z doświadczenia – jest częstą reakcją, kiedy mówię, że naukowo zajmuję się badaniem historii cyrku. Widowisko cyrkowe cieszy się dużo mniejszym poważaniem niż mecz piłki nożnej czy walka bokserska – a przecież błąd grozi akrobacie złamaniem kręgosłupa, podobnie jak chwila nieuwagi będzie kosztować życie tresera lwów. Być może zażenowanie wiąże się z tradycją cyrku, który jako widowisko o początkach sięgających starożytności przez wieki łączył skrajnie odmienne estetyki i eksponował – tym bardziej, im bliżej nowoczesności – to, co na co dzień ukryte, wstydlive, zepchnięte w zbiorową podświadomość, zacierając podziały między człowiekiem i zwierzęciem, wystawiając na widok publiczny osobliwość i monstrualność, mieszając popisy klaunów z powagą innych numerów cyrkowych. Do dziś jedno z głównych potocznych znaczeń słowa „cyrk”, a wraz z nim popularnego frazeologizmu „cyrk na kółkach” *Słownik Języka Polskiego* definiuje jako „dziwaczne zachowanie”, „zabawną sytuację lub nietypowe zachowanie zwracające uwagę”, mimo że dziwaczność to cecha odnosząca się do wycinka tradycji cyrku, niebywale historycznie i przestrzennie zróżnicowanej pod względem dziedzin i estetyk.

Popularność cyrku w Europie w okresie międzywojennym może się wydać paradoksalna o tyle, że był to czas wzmożonej modernizacji i wzrostu roli środków masowego komunikowania (Filler, 1963: 136). Jako sztuka cielesna, rzemieślnicza i odporna na innowacje był cyrk rozrywką anachroniczną w porównaniu chociażby z kinematografem. Uznanie dla cyrku po I wojnie światowej przyszło z nieoczekiwanej strony: od europejskich intelektualistów, środowisk artystycznych i politycznych. Cyrk stał się dla nich medium społecznej zmiany, wspierającym popularne w tamtym czasie idee, bo okazało się, że jak mało które z widowisk wyraża intelektualny nerw powojennej epoki. Wzmożone zainteresowanie cyrkiem w okresie międzywojennym widać zarówno w Niemczech, które w tym czasie posiadały największy cyrk na świecie (Zirkus Busch), jak i w Rosji, gdzie cyrk stał się jedną z najważniejszych radzieckich instytucji kultury, uznaną za potężne narzędzie społecznej zmiany (Димитриев, 1963: 19–27). Po rewolucji 1917 roku działacze Proletkultu poszukiwali sztuki, w której aktywnym twórcą byłaby klasa robotnicza, sztuki tworzonej przez wspólnotę, a nie autorytarnego reżysera (Osińska, 2011: 209–218). Odrzucając niechlubną tradycję pokazu osobliwości czy nagą przemoc, w latach dwudziestych podkreślano potrzebę prezentowania na arenie muskularnego ciała symbolizującego witalizm proletariatu i jego odwagę (Луначарский, 1919: 5–6). Za scalający czynnik, który kierował uwagę artystów i intelektualistów ku cyrkowi, można uznać szeroko rozumiany bunt wobec utrwalonych konwencji estetycznych, podziałów klasowych, potrzebę wytrącenia odbiorcy z zastanego sposobu myślenia i prowokację za pomocą sztuki emocjonalnej i wyrazistej, wobec której widz nie pozostanie obojętny.

Wzrost zainteresowania cyrkiem w międzywojniu nie był oczywiście przypadkowy. Modris Eksteins określa Wielką Wojnę jako laboratorium, w którym splot sztuki i polityki stał się nierozzerwalny. „Introspekcja, prymitywizm, abstrakcja i mitologizowanie w sztuce i w polityce mogą objawiać się podobnie” (Eksteins, 2014: 14). W układzie sztuka-polityka popularność cyrku można czytać przez pryzmat rekonfiguracji ówczesnych hierarchii symbolicznych.

Sylwia Siedlecka – adiunkt w Instytucie Sławistyki Zachodniej i Południowej UW. Pisarka. Obecnie pracuje nad książką o Bułgarii, która ukaże się w wydawnictwie Czarne.

Objawy tych rekonfiguracji widoczne były w hasłach „zmięczeniu Zachodu”, pochwalę witalizmu i energii nowych narodów na mapie Europy, w fascynacji kulturą starożytną, ale też manifestacyjnym antyintelektualizmem, estetyką prymitywizmu. Fascynację cyrkiem w międzywojniu można pod pewnymi względami powiązać z nową wrażliwością, która zrodziła dadaizm i zwróciła się w stronę sztuki naiwnej. Cyrk, w którym przez wieki widziano widowisko jarmarczne, schlebające najniższym instynktom, po zmianie perspektywy stawał się w powojennym świecie sztuką wyzwalającą w człowieku to, co autentyczne i dziecięce, pozwalające uczestniczyć we wspólnocie analogicznej do tej wytwarzanej podczas widowisk starożytnych. Jak pisze Foucault, w cyrku starożytnym, teatrze i świątyni „kulminowało życie publiczne, intensywność świąt, zmysłowa bliskość. W owych rytuałach, gdzie lała się krew, społeczeństwo odzyskiwało siły żywotne i przez chwilę tworzyło jedno wielkie, wspólne ciało” (Foucault, 1998: 210–211).

Celem artykułu jest analiza widowiska cyrkowego jako performansu, którego twórcą i jednocześnie reżyserem był cyrkowy artysta: cyrkowy siłacz Zysze Breitbart słynący ze spektakularnych pokazów na arenach świata. Urodził się w 1893 roku w ortodoksyjnej rodzinie żydowskiej, jako syn kowala. W wieku trzynastu lat przyłączył się do żydowskiego cyrku wędrownego, który w tym czasie występował w Łodzi. Po wybuchu I wojny światowej zmobilizowany do armii rosyjskiej trafił na front, a stamtąd do niewoli w Niemczech, gdzie doczekał końca wojny. Zdecydował, by pozostać i zarabiać w Niemczech pokazami ulicznymi. W czasie jednego z występów w Bremie został dostrzeżony przez dyrektora słynnego cyrku Buscha, który zaproponował mu angaż. Na początek lat dwudziestych Breitbart był już znany w całej Europie i Ameryce Północnej jako najsilniejszy człowiek świata. Istnieje sporo popularyzatorskich tekstów, które uznają go za pierwowzór postaci Supermana: jednym z argumentów ma być to, że amerykańskie *tournée* Breitbarta w 1923 roku przebiegało pod hasłem „Superman of the Ages” (Gordon, 2011). W zapowiedziach i relacjach z występów można przeczytać, że giał, a następnie owijał wokół dłoni jak sznurek najgrubsze żelazo. Przegryzał zębami stalowe łańcuchy, podnosił auta oraz wagony kolejowe wypełnione ludźmi. Jeszcze za życia stał się ikoną kultury popularnej. Jego podobizna znajdowała się na znaczkach i pocztówkach w wielu krajach (Gillerman, 2006: 62), widniała też na wózkach warszawskich tragarzy i handlarzy ulicznych w okresie międzywojennym. Breitbart często występował w polskich miastach, między innymi z cyrkiem wędrownym braci Staniewskich, który zawdzięczał mu popularność (Perzyński, 2014: 1–3). Po występach w Stanach Zjednoczonych w 1923 roku otrzymał amerykańskie obywatelstwo, a w 1924 wykorzystał autorytet „żelaznego króla” i stworzył znaną serię wysyłkowego poradnika dla kulturystów, sygnowaną własnym nazwiskiem. W 1924 roku wrócił do Europy. Po niefortunnym wypadku w trakcie występów w Radomiu doznał zakażenia krwi, wskutek którego niebawem zmarł¹.

Widowisko cyrkowe było dla Breitbarta, zaangażowanego syjonisty, przestrzenią manifestu politycznego. Negocjowanie znaczeń pomiędzy

1 Po śmierci Breitbarta w Warszawie występowali bracia Zyszego, Gerszom i Józef, także jako siłacze. Każdy z nich na plakatach reklamował swoje występy jako „Breitbart król żelaza”. Adoptowany syn Zyszego, Ossi Breitbart, także brał udział w dziecięcych pokazach siły w Niemczech, wystąpił również wspólnie z ojcem w filmie fabularnym. Nazwisko Breitbarta było na tyle popularne, że stawało się czytelnym punktem odniesienia: „Konkurent Zyszego Breitbarta: Dorożkarz Mojsze Hoc z Ciechanowa jest najzdrowszym Żydem w Polsce”, por. <<http://www.jhi.pl/blog/2014-02-05-silacz-z-ciechanowa>>, (7.03.2016).

autorem a publicznością przebiegało na różne sposoby, ponieważ Breitbart wcielał się, zależnie od miejsca, w którym występował, w postaci historyczne lub bohaterów popkultury. Niezmiennie jednak wspólny mianownik stanowił na różne sposoby tematyzowany wizerunek najsilniejszego człowieka świata. Negocjacyjny wymiar tej tożsamości polegał na obecności widza, który także miał swój udział w jej tworzeniu – patrząc na widowisko, a czasem też przetwarzając wrażenia w tekstach literackich i dokumentalnych. Można więc powiedzieć, że między okiem oglądającego a aktorem na arenie istniała ścisła i wzajemnie warunkująca się więź. Jak stwierdza Mary Douglas, ciało fizyczne pozostaje w ścisłej łączności z wyobrażeniami społecznymi na temat ciała.

Ciało społeczne określa sposób, w jaki postrzegamy ciało fizyczne. Fizyczne doświadczenie ciała, zmodyfikowane przez kategorie społeczne, poprzez które ciało jest poznawane, umacnia szczególne spojrzenie na społeczeństwo. Pomędzy tymi dwoma rodzajami doświadczenia ciała zachodzi ciągła wymiana znaczeń w taki sposób, że jedno wzmacnia kategorie drugiego. (Douglas, 2004: 112)

Materialność ciała – bo to ono było główną przestrzenią performansu Zyszego Breitbarta – pozostaje w relacji do szerszych kategorii społecznych. Ciało performerera ściśle wiązało się ze społecznymi wyobrażeniami na temat ciała w danym czasie i miejscu. Trudniej uchwytna będzie natomiast przestrzeń zakreślająca ramę wywodu. Breitbart występował w cyrkach, a więc przestrzeni definiowanej poprzez ruch, zmianę i ciągłą migrację, dlatego główną bazą tekstów, zwłaszcza w drugiej części, będą te odnoszące się do polskiego kontekstu.

Ciało narodu

W Alfabetcie wspomnień Antoni Słonimski pisze:

Na walkach w cyrku cała sanacyjna elita rządowa zasiadała w łóżach parterowych, a galerie warszawiacy zapełniali do ostatniego miejsca. Kierownicy zapasów dla zaostrenia emocji zaprawiali je dawką antagonizmów narodowych. W cyrku „ostatnia, decydująca aż do rezultatu” walka między zapaśnikami polskim i żydowskim odbywała się zwykle w sobotę i z powodu jakiejś rozmyślnej nieformalności rewanż powtarzany był w niedzielę. Pamiętam, że gdy Pinecki założył podwójnego nelsona olbrzymiemu siłaczowi żydowskiemu Wildmanowi, który sapał i stękał w tym uścisku, publiczność żydowska z galerii zaczęła krzyczeć i gwizdać: „Hańba! Puść go! Puść go!” Prowadzący walkę sędzia wstał i z godnością podnosząc rękę uciszył rozkrzyżowaną galerię: „Panowie, Wildman nie jest dziecko!”². (Słonimski, 1989: 186)

2 Pierwzór tej anegdoty znajduje się we *Wspomnieniach warszawskich* Antoniego Słonimskiego. Zapis walk między siłaczami odnotował także łódzki „Express Wieczorny” 1925, nr 73.



Ryc. 1. Zysze Breitbart podczas występu, lata dwudzieste XX wieku.

Przywołany w tekście Wildman był jednym z wielu żydowskich sportowców, którzy na początku XX wieku zdobyli światową sławę jako zapaśnicy i bokserzy. George Eisen w tekście *Jewish history and the ideology of modern sport: Approaches and interpretations* (Eisen, 1998) łączy zainteresowanie ludności żydowskiej tężyzną fizyczną i sportem na początku XX wieku ze wzrostem nastrojów antysemitycznych w Europie. Fizyczna sprawność, oprócz wielu innych funkcji, stanowić miałyby także narzędzie odpierania realnej przemocy. Źródło rozwoju sportu upatruje Eisen w siłaczach mieszkających w sztetlach Europy Środkowo-Wschodniej, na co dzień pracujących jako kowale albo rolnicy, którzy jako najsilniejsi w okolicy bronili swoje wspólnoty przed atakami z zewnątrz. Wśród znanych żydowskich siłaczy Eisen wymienia między innymi urodzonego w Strykowie pod Łodzią Zyszego Breitbarta – pisze, że z czasów dzieciństwa spędzonego na Węgrzech pamięta opowieści o wyczynach siłacza, który gołymi rękoma zrywał łańcuchy i łamał monety, przez co do dziś znane jest tam powiedzenie: „Nie udawaj Breitbarta” (Eisen, 1998: 489–490)³.

Dla lepszego zrozumienia układów performatywnych, których zapleczem jest widowisko cyrkowe, przydatna będzie kategoria typu symbolicznego. Określa ona sposób obecności artysty cyrkowego na arenie. Typ symboliczny stanowi ucieleśnienie idei i unieważnia metaforyczne sensory (Handelman, 1991).

3 Przed wybuchem II wojny światowej zorganizowany żydowski ruch sportowy obejmował 30 000 sportowców skupionych w 250 towarzystwach. Por. <<http://www.jhi.pl/en/blog/2014-01-30-sport-zeit>>.

W typie symbolicznym tworzy się fuzja formy i znaczenia, jedność medium i przekazu (Nycz, 1994: 12–13). W przypadku artysty cyrkowego występującego na arenie można mówić nie tyle o aktorstwie, ile o uobecnieniu, bowiem brakuje tu miejsca na interpretację, nie ma przemiany bohatera, wewnętrznej dramaturgii postaci. Wyjście na scenę – zaprezentowanie wytrenowanej do perfekcji niezwykle umiejętności fizycznej – wyjście: tak wygląda spektakl cyrkowy. Postać w cyrku uosabia lub ucieleśnia, w mniejszym stopniu odgrywa czy interpretuje bohatera, choć kluczową rolę odgrywa tu także czynnik koncentracji, uwagi i woli pozwalającej pokonać ograniczenia ciała. Cyrk nadawał się do prezentacji ucieleśnień idei, dawał bowiem domknięte wizerunki, bez miejsc niedookreślonych, które widz mógłby wypełnić, konstruując subiektywny obraz postaci. Breitbart prezentował siebie jako mocarnego syjonistycznego Żyda, nowego Samsona. Ale nie była to jedyna rola. Pracując dla cyrków, które w okresie międzywojennym były ogromnymi kapitalistycznymi przedsiębiorstwami, godził się też na udział w komercyjnych widowiskach i wcielał się w figury popkulturowej wyobraźni: przebierał się za kowboja, gladiatora czy Tarzana, wykorzystując modę na powieści Edgara Burroughsa, i tworzył w ten sposób inne typy symboliczne budowane w oparciu o archetypiczne figury wyobraźni zbiorowej.

Istotnymi elementami współtworzącymi sceniczne wizerunki Breitbarta były: charakteryzacja, kostium, scenografia oraz towarzyszący mu statyści, którzy wcielali się w postaci historyczne. W tym sensie pokazy tworzyły naddatek, który sytuował je pomiędzy teatrem, pokazem niesamowitości i widowiskiem sportowym. Naddatek ten sprawia, że biografia artystyczna Breitbarta stanowi inspirujące pole do badań nad performatywnością. Performatywność można w tym wypadku rozumieć jako działanie bądź odgrywanie (*performance*) określonych ról, co z kolei pozwala je analizować, stosując narzędzia zaczerpnięte z badań teatrologicznych (Domańska, 2007: 49), mimo że występy Breitbarta teatrem w jego skonwencjonalizowanym ujęciu nie były. Specyfika cyrku, a w nim występów najsilniejszych ludzi świata, istniała na serio: siłacz mógł zginąć z powodu nieumiejętnego oszacowania ciężaru lub innego błędu. Poetyka cyrku, którą w swych działaniach wykorzystał Breitbart, zasadza się na prezentacji następujących po sobie numerów, afabularności, minimalizacji słowa na rzecz ekspresji ciała, dopuszczaniu do głosu aktorów zwierzęcych (często byków lub lwów) i eksponowaniu niezwykłości jako wartości samej w sobie. W tym sensie widowisko cyrkowe otwiera pole dla wypowiedzi nieoczywistych, problematyzujących konwencje i podziały klasowe oraz kulturowe. Czym innym będzie pokaz siły w sali gimnastycznej, a czym innym na arenie cyrkowej. Starannie podtrzymywana społeczna neutralność tej pierwszej tworzy kontrast z obrazem cyrku; choć trzeba dodać, że w międzywojniu cyrk służył jako miejsce zawodów sportowych, zwłaszcza zapasów. Cyrk ze swoją estetyką blichtru, mnożeniem detali wzmagających widowiskowość spektaklu sytuował siłę fizyczną w nowym kontekście.

Zysze Breitbart zidentyfikował wywrotowy potencjał cyrku i wykorzystał go do tworzenia scenicznych wizerunków, nierzadko osadzonych w historii własnego życia. Eksponował swoje zaangażowanie w syjonizm, a na plakatach zapowiadających występy „nowego Samsona” w różnych krajach widniała gwiazda Dawida. Same widowiska, eksponujące siłę mięśni, nawiązywały bezpośrednio do idei „muskularnego judaizmu” (*Muskeljudentum*) mającej stworzyć polemiczny obraz wobec „odcieleśnionego” wizerunku Żydów jako ludzi Księgi (Eisen, 1998: 486). Max Nordau, główny propagator tej idei, pisał:

Pręt wygięty przez Ziszę Breitbarta, legendarnego silacza, urodzonego w Łodzi, robiącego karierę w Stanach Zjednoczonych i Europie. Nazywany „królem żelaza”, Breitbart gołymi rękami skręcał pręty, zrywał łańcuchy, miażdżył gwoździe. Dla Żydów stał się bohaterem, „Potężnym Samsonem”, uosobieniem syjonistycznego muskularnego Żyda. Zmarł po skaleczeniu żarzewiowym kolcem podczas występów w Radomiu w 1925 r.

© 2007 Smithsonian Institution

Iron bar twisted by Zishe Breitbart, a legendary strongman born in Łódź and celebrated in the United States and Europe. Breitbart, known as the Iron King, could bend iron bars, break chains, and crush nails with his bare hands. He became a Jewish hero – a latter-day biblical Samson and the new muscular Jew of Zionism. He died in Radom in 1925, after a stage accident – he injured himself with a rusty spike, which resulted in blood poisoning.

© 2007 Smithsonian Institution



Nasi nowi muskularni Żydzi nie są jeszcze tak heroiczni jak ich przodkowie, którzy masowo zaciągali się na areny i którzy mierzyli się w bojach z wyćwiczonymi helleńskimi atletami i silnymi nordyckimi barbarzyńcami. Ale moralnie stoją wyżej niż oni; gdy stary żydowski cyrkowiec wstydi się swojego żydostwa i stara się z pomocą chirurgicznych trików ukryć znak swojego przymierza, o czym wiemy z mów ulicznych oburzonych rabinów, członek klubu Bar Kochba głośno i swobodnie przyznaje się do swojego pochodzenia. (Nordau, 1906: 35)

W swojej najbardziej znanej pracy pod tytułem *Degeneracja* Nordau uznawał nowoczesność i intensywne procesy modernizacyjne końca XIX wieku za przyczynę fizycznej i moralnej degeneracji człowieka: nie tylko Żydów, lecz także zniewieściałego człowieka zachodniego. Zaabsorbowanie upadkiem fizycznym i duchowym, groźbą niżu demograficznego było częścią wizji, które syjonizm przejął od XIX-wiecznych ruchów nacjonalistycznych poświęcających wiele miejsca problemom demografii z jednej strony, a z drugiej wątkom siły fizycznej rozumianej także w kontekście militarno-wojskowych zasobów narodu.

Jak pisze George Eisen, rosnąca liczba mieszczaństwa żydowskiego, socjaldemokraci z Bundu, syjoniści – każda z tych grup posiadała własną ideologię sportu. Dla mieszczaństwa sport miał być sposobem integracji społecznej poprzez uprawianie lokalnych dyscyplin i tym samym zniwelowanie podziałów i różnic kulturowych. Dla zwolenników Bundu sport stanowił narzędzie pojednania w duchu socjalistycznej idei braterstwa. Syjonizm, z którym identyfikował się Breitbart, odrzucał sport jako narzędzie integracji, widząc w nim przede wszystkim wyraz aktywności narodu. W celu stworzenia państwa syjoniści odwoływali się do formuły „wynalezienia narodu”. Chcąc znaleźć nowy symbol, pomagający wykreować naród i zniwelować antysemickie klisze, syjonizm postulował odejście od stereotypu żmudnej codziennej pracy wykonywanej przez Żydów, a w zamian eksponował obraz witalnego ciała (Eisen, 1998: 515–516).

Poprzez ciało właśnie, jako typ symboliczny, Breitbart tworzył konkretne kody wspierające formułę wynalezienia wspólnoty narodowej. Najważniejszą inspiracją był dla niego starożytny Rzym, którym się fascynował, zbierał książki i materiały na ten temat. Fotografia z występu w Krakowie w 1920 roku pokazuje Breitbarta jadącego na koniu, prawdopodobnie w drodze na arenę, ale jeszcze na ulicy. Jest ubrany w płaszcz rzymskiego dowódcy, towarzyszy mu straż przyboczna – mężczyźni w historycznych strojach, którzy prowadzą rząd półnagich mężczyzn (gladiatorzy? niewolnicy?). Drobiazgowo zaaranżowana scena wygląda jak rekonstrukcja historyczna. W tej konwencji Breitbart występował najczęściej jako rzymski centurion. Zmiany kontekstu geograficznego i kulturowego uwypuklały nowe sensy „rzymskich” widowisk Breitbarta. W czasie, kiedy powszechnie znana była niemiecka słabość do Rzymu, uważanego za niedościgniony wzór potęgi i doskonałości militarnej, artysta odgrywał w niemieckich cyrkach rzymskiego centuriona. Plakaty z lat dwudziestych zapowiadające przedstawienia w Niemczech prezentowały go jako germańskiego wojownika w rzymskiej zbroi, zaś kiedy wkraczał na scenę, w tle grano muzykę Wagnera z opery *Zygfryd*. Badaczka scenicznej biografii Breitbarta Sharon Gillerman uważa, że tego rodzaju świadome inwersje miały na celu wszczęcie pojęcia „muskularnego Żyda” w ideę odrodzenia

Ryc. 2. Witryna Zyszego Breitbarta w Muzeum POLIN w Warszawie.

narodu niemieckiego. Wychodząc z pozycji kulturowego outsidera, Breitbart umieszczał własną fizyczność i żydowskie pochodzenie w jednym z najbardziej czułych punktów narracji niemieckiego nacjonalizmu (Gillerman, 2006: 65).

Breitbart wcielał się ponadto w znanych bohaterów żydowskich. Jednym z jego scenicznych wizerunków był Szymon Bar Kochba, przywódca drugiej wojny żydowsko-rzymskiej i założyciel niepodległego żydowskiego państwa izraelskiego podbitego przez Rzymian w 135 roku⁴. Gillerman przytacza reklamę występów Breitbarta z głównego niemieckiego czasopisma brązowego „Das Programm” z 1925 roku. Widnieje na nim dużych rozmiarów gwiazda Dawida z niemiecką wersją imienia: Siegmund Breitbart (Gillerman, 2012: 65). Poniżej umieszczono cytaty w języku niemieckim i po łacinie: „In hoc Signio veritas vincet / In diesem Zeichen wird die Wahrheit siegen”. Są to słowa wygłoszone przez anioła do imperatora Konstantyna wyruszającego na bitwę, której skutkiem było przyjęcie przez niego chrześcijaństwa. Zważywszy że plakat zdobiła gwiazda Dawida, trudno przypuszczać, żeby motto łacińskie było wołaniem o nawrócenie na chrześcijaństwo, można je natomiast rozumieć jako próbę uprawomocnienia żydowskiego prawa do autonomii, wyartykułowanego w centrum europejskiego chrześcijaństwa (Gillerman, 2012: 66).

Bohater wyobrażony

Cyrk to ogromne rozproszone archiwum technik wykonawczych, zdeponowane w ciałach artystów, bez artefaktów, możliwości trwałej fizycznej reprezentacji i w swojej ulotności trudne do badania (Kondrasiuk, 2016). Ulotne istnienie widowisk cyrkowych powoduje, że ważnym źródłem naświetlającym biografię sceniczną Breitbarta-performera może stać się zapis spojrzenia, którego podmiotem jest wspomniane już w kontekście pracy Mary Douglas ciało społeczne. Oko patrzącego nadaje własne znaczenia temu, co widzi i aktywnie uczestniczy w negocjowaniu sensów.

Ważnym źródłem wiedzy o Breitbarcie jest niedokończona biografia napisana w jidysz *Mayn lebens geschikhte* (pierwszy z planowanych tomów) z 1925 roku, czyli roku śmierci artysty. W języku polskim dostępna jest anonimowa broszura *Zygmunt Braitbard jako największy mocarz świata. Nowy Samson. Biografia i jego dzieła* wydana w Warszawie w 1925 roku. Broszura skupia się głównie na występach Breitbarta w Wiedniu i konfrontacji ze znanym mentalistą Erikiem Janem Hanussenem, lepiej znanym jako prorok Hitlera⁵. W otwartym w 2013 roku Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN w Warszawie znajduje się gabłota poświęcona Breitbartowi. Zawiera znaną fotografię wykonaną w trakcie pokazu siły; obok zdjęcia ustawiony jest duży metalowy pręt misternie wygięty podobno przez samego Breitbarta. Podpis obok gabłoty głosi: „Dla Żydów stał się bohaterem, «Potężnym Samsonem», uosobieniem syjonistycznego muskularnego Żyda”.

Biografia Żyższego Breitbarta stała się źródłem legendy ludowej, napisane w jidysz utwory o siłaczku tłumaczono na inne języki. Artyści wędrowni śpiewali piosenki o Breitbarcie Drugim, powstało kilkanaście piosenek w nurcie tak zwanego folkloru miejskiego w jidysz i po polsku, ich tematem było męstwo i bohaterskie czyny „nowego Samsona”. Jedną z piosenek, napisaną już po

4 W październiku 1898 powstał berliński klub sportowy Bar Kochba. Por. <<http://teatrn.pl/activities/miastozydowskie/sport/>>.

5 Wokół tego spotkania osnuto fabułę filmu *Niezwyciężony (Invincible)* w reżyserii Wernera Herzoga z 2001 roku.

śmierci siłacza, było *Breitbard śni...* Racheli Fajgensztajn, przetłumaczone z jidysz przez Bolesława Norskiego-Nożyce, na melodię utworu *Kinderjubren* z popularnej wówczas operetki Moszego Szora *Rumuńskie wesela*. W pieśni mającej formę monologu zza grobu Zysze opowiada o swoim barwnym życiu na wielu kontynentach, drodze od kuźni w rodzinnym Strykowie do największych aren świata (Fajgensztajn, 1926). Niektóre z europejskich piosenek o artyście były od końca lat dwudziestych i w latach trzydziestych śpiewane na ulicach Manhattanu i Lower East Side, bo po amerykańskim *tournee* w 1923 roku Breitbard stał się popularny w Ameryce. Rachela Fajgensztajn poświęca w swojej piosence uwagę politycznym kontekstom biografii Zyszego: „Kiedy stróż nasz dobrze się pokrzepiał... / A gdy żydków naszych on się czepiał – / Pryskoczyłem doń jak lew, / Drżał, gdy poczuł krwi mej zew” (Fajgensztajn, 1926: 5). Podobne sformułowania pojawiają się także w odniesieniu do późniejszej kariery Breitbarta, kiedy dyrektorzy cyrku nie mogli znieść, że tak niezwykła postać może być „synem Icka kowala” (Fajgensztajn, 1926: 5). Antysemityzm jest w tym utworze przedstawiony jako doświadczenie całego życia, od dzieciństwa spędzonego pod Łodzią, po późniejsze lata, kiedy Zysze jako „król żelaza” podróżował z występami po całym świecie. Co ciekawe, wątek niechęci wobec Zyszego, tylko zupełnie inaczej zaakcentowany, pojawia się też w przywoływanej anonimowej broszurze *Nowy Samson*. Autor sporo uwagi poświęca uzasadnieniu tego, że Breitbard nie wypiera się pochodzenia żydowskiego i za każdym razem występuje z narodową białą-niebieską chorągwią, „nie bacząc, że większość odwiedzających go panów nie wyznała jego religii. Nikt mu tego jednak nie bierze za złe i dotychczas żadne pismo antysemickie nie usiłowało wystąpić przeciwko niemu. Natomiast wystąpił przeciwko niemu Żyd” (Zygmunt Brajtbard jako największy mocarz świata, 1925: 5–6). W dalszej części tekstu, bliskiego w wielu miejscach konwencji utworu o bohaterze nieskazitelnym, autor konstruuje przekaz w oparciu o motyw walki dobra (Zysze) ze złem, które uosabia Erik Jan Hanussen, popularny w Niemczech spirytysta czeskiego pochodzenia. Wątek konfliktu zostaje zatem uwewnętrzniony, bo przesunięty w obręb narracji rozgrywającej się między dwoma bohaterami pochodzenia żydowskiego. Manifestacja syjonizmu Zyszego podczas występów w cyrku polskim jest wyartykułowana jako coś, co nie budzi sprzeciwu i oporu, ale też specjalnej akceptacji. Natomiast cały ciężar opowieści został przeniesiony na relację siłacz-spirytysta, autor opisuje podstępny Hanussena, który zazdrości rywalowi siły i popularności i postanawia go zniszczyć, co mu się jednak nie udaje.

Jako bohater zbiorowej wyobraźni Breitbard nie funkcjonował tylko jako postać złożona z cech wyrażających siłę fizyczną i estetyczny ideał cielesny. Zbudowana wokół niego mitologia „nowego Samsona” i międzywojennego superbohatera opierała się na syntezie cech fizycznych i duchowych, widocznych zarówno na stylizowanych fotografiach, jak i w tekstach, których był bohaterem. Uwidacznia to przywołane wcześniej zdjęcie siłacza z prętem wygiętym w sposób, który może przywołać na myśl arcyzm, ale też obecny na wielu zdjęciach zamysłony wyraz twarzy i uduchowione spojrzenie Breitbarta. Legenda ludowa tworzy ponadto postać wspaniałomyślną, bezinteresowną, wrażliwą społecznie, która od dzieciństwa swoją siłę wykorzystywała w dobrych celach. W szkołach Zysze zabierał śniadanie zamożniejszym kolegom i dzielił je między uboższych (Zygmunt Brajtbard jako największy mocarz świata, 1925: 1). Pozostał skromny i wierny żonie mimo otaczających pokus: „Też niewiasty za mną wprost szalały... / Tak gorąco – szczerze pokochały... / A hrabianka – wiercie mi – / Przez mą miłość w grobie śni?! / Wszak mam

złonę, dziecię – wie świat cały” (Fajgensztajn, 1926: 6). Dla nauki Breitbart pozostał „cudem natury”, akademia była bezradna w objaśnieniu jego fenomenu: „Podczas jego występów we Wiedniu w r. 1922 odwiedzali go najznakomitsi profesorowie i ci oświadczyli, że budową ciała i siłą mięśni, nie przewyższa on o wiele innych siłaczy” (Zygmunt Brajtbar jako największy mocarz świata, 1925: 4). Synkretyzm obecny w wizerunku delikatnego siłacza nie dziwi, bowiem cytowane teksty wchłaniają potoczne wyobrażenia herosa, łącząc sprzeczności i zaspokajając różne interesy. Estetyczny wizerunek bohatera był przechwytywany w Niemczech, gdzie artysta często występował w latach dwudziestych XX wieku i gdzie uchodził za ucieleśnienie kanonów rasy aryjskiej, z kolei Żydzi z Europy Środkowo-Wschodniej twierdzili, że Zysze realizował semicki ideał piękna. (Brenner, Reuveni, Gillerman, 2006: 63). Zróżnicowane były także relacje tych, którzy zetknęli się z Breitbartem osobiście. Widząc w nim potężnego siłacza, podkreślano zarazem jego delikatność. Reporter i wielbiciel Breitbarta pisze o swoim zaskoczeniu, kiedy po przyjeździe na wywiad ujrzał w Zyszem ucieleśnienie *Edelkayt* (Gillerman, 2012: 203), delikatności i skromności. Daniel Boyarin pisze o *Edelkayt* jako podstawowej konstrukcji męskości w żydowskiej Europie Środkowo-Wschodniej, w przeciwieństwie do obrazów kobiecości tworzonych w oparciu o pierwiastek aktywizmu i ofensywności w relacji ze światem. Tak utworzony podział podjęło europejskie chrześcijaństwo, rozwijając stereotyp Żyda jako postaci niejednoznacznej: albo o seksualności drapieżnej, albo, przeciwnie, asekualnej. Stereotyp ten obrazuje uprzedzenia chrześcijańskiej Europy wobec Żydów, ale – zwłaszcza w wczesnych fazach syjonizmu – spełniał jeszcze jedną rolę. Stanowił argument wielu Żydów z Europy Zachodniej dążących do „ucywilizowania” Żydów z Europy Wschodniej, których sposób życia postrzegali jako niewłaściwy i zacofany (Goldstein, 2011). Zysze Breitbart, Żyd z Europy Wschodniej, który z mieszkańca Strykowa awansował na obywatela świata, mógł jako bohater legendy stać się wyrazicielem mitu o społecznym awansie, spektakularnej drodze ze społecznych nizin na wyżyny. Co znamienne, do awansu doszło pozainstytucjonalnie, był on zasługą woli głównego bohatera. Podkreślając przymioty takie jak wola, która jest zdolna zrealizować niemożliwe, legenda kreuje bohatera na kogoś w rodzaju nietzscheańskiego nadczłowieka.

*

Proces budowania scenicznego obrazu Breitbarta daje się opisać w kontekście narracji dotyczących konstruowania narodu. W tym sensie Breitbart pozostaje jednym z aktywnych twórców wspólnoty potrzebującej wyrazistych symboli identyfikacyjnych. Tyle że cyrk jako przestrzeń performansu nie jest przestrzenią obojętną dla zadania podjętego przez Breitbarta. Joanna Tokarska-Bakir we wstępie do książki *Piętno* Ervinga Goffmana pisze, że w przednowożytnej i wczesnonowożytnej Europie Żydzi należeli do napiętnowanych grup wraz z innowiercami, kolorowymi, ludźmi luźnymi i osobami niezamężnymi. Wykluczenie wiązało się z różnicą etniczną, religijną i społeczną, a stygmatyzowanie odbywało się za pomocą konkretnych znaków, strojów i przedmiotów. W średniowieczu Żydów stygmatyzowano poprzez zakładanie im poniżającego stroju arlekina (Tokarska-Bakir, 2005: 16–17). Zysze Breitbart, funkcjonując w obrębie przestrzeni przejścia, w której artysta cyrkowy przez wieki istniał jako społecznie wykluczony z racji nomadycznego życia i nieregulowanego statusu społecznego, odwraca negatywny stereotyp, proponując

widzom postać siłacza. Zamiast komedianta i trefnisia prezentuje wizerunek budzącego respekt bohatera. Jednak to, że widowisko odbywa się w cyrku, specyficznym kontekstualizuje performans. W cyrku dochodzi do zonglowania emocjami, wykorzystuje się blichtr i przesadę, łączy skrajne estetyki, które z dzisiejszego punktu widzenia można by określić jako kempowe. Kempowość wynika z nadmiaru efektów, mnożenia suspensów, przebieranek, zonglowania tożsamościami scenicznymi nie tylko ludzi, bo w stroje ludzkie przebierano również zwierzęta. Widowisko cyrkowe byłoby kempem nieświadomym czy też naiwnym, ujawniającym się niejako poza intencją nadawcy (Kiernan, 2012: 172–173) i w takim ujęciu związanym głównie ze sposobami odbioru widowiska. Choć pojęcie kampu zaistniało dopiero w latach sześćdziesiątych XX wieku, można zapytać, w jakim stopniu w okresie międzywojennym widzowie przedstawień z udziałem Breitbarta dekodowali estetykę widowiska cyrkowego, dostrzegając rozszczelnianie piętnującego stereotypu? W jakim stopniu był tego świadomy Breitbart? Być może analogia kampu i cyrku w odniesieniu do międzywojnia jest nadinterpretacją, warto jednak zastanowić się, czy widowiska cyrkowe, wraz z ich chlubną, ale i niesławną tradycją, nie są ważną stymulacją dla kempowej wyobraźni?

BIBLIOGRAFIA:

- Assael B. (2005). *The Circus and Victorian Society*. Charlottesville–London.
- Bachtin, M. (1975). *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średnio-wieczna i renesansu*. Kraków.
- Димитриев И. (1963). *Советский цирк. Очерки истории 1917–1941*. Москва.
- Domańska E. (2007). Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce. „Teksty Drugie”, 5 (48–61).
- Eisen G. (1998). Jewish History and the Ideology of Modern Sport: Approaches and Interpretations. „Journal of Sport History”, 25 (482–531), <http://www.researchgate.net/publication/237491695_Jewish_History_and_the_Ideology_of_Modern_Sport_Approaches_and_Interpretations>, (20.02.2016).
- Eksteins M. (2014). *Święto wiosny. Wielka Wojna i narodziny nowego wieku*. Poznań.
- Fajgensztajn R. (1926). *Breitbard śni... (głosy z grobu). Pieśń na melodię „Kinderjubren” z operetki „Rumuńskie wesele”*. Warszawa.
- Filler W. (1963). *Cyrk, czyli emocje pradziadków*. Warszawa.
- Foucault M. (1998). *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Warszawa.
- Gillerman S. (2006). Strongman Siegmund Breitbart and Interpretations of the Jewish Body, [w:] Brenner M., Reuveni G. (red.), *Emancipation through Muscles. Jews and Sports in Europe*. Nebraska–London.
- Gillerman S. (2012). A Kinder Gentler Strongman? Zishe Breitbart in Central Europe. Bloomington, [w:] Baader B.M., Gillerman S., Lerner P. (red.), *Jewish Masculinities: German Jews, Gender, and History*. Bloomington.
- Goffman E. (2005). *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*. Gdańsk.
- Goldstein A. (2011). Who's a Real Jewish Man? Some Historical Learnin'. „Jewish Currents. Activist Politics & Art”, <<http://jewishcurrents.org/whos-a-real-jewish-man-some-historical-learnin-8480>>, (20.02.2016).
- Gordon M. (2011). Step Right Up and Meet the World's Mightiest Human – A Jewish Strongman from Poland Who Some Say Inspired the Creation of Superman!!!. „Reform Judaism Magazine”, <<http://www.reformjudaismmag.org/Articles/index.cfm?id=2822>>, (20.02.2016).

- Handelman D. (1991). Symbolic types, the body, and circus. „Semiotica”, 85, 3/4 (205–225).
- Kiernan R.F. (2012) Przedsiębiorstwo Kamp, [w:] Czapliński P., Mizerka A. (red.), *Kamp. Antologia przekładów*. Kraków.
- Kondrasiuk G. (2016). *Cyrk – ciało – muzyka – performans*. Materiał niepublikowany.
- Луначарский А. (1919). Задачи обновлённого цирка. „Вестник театра”, 3 (5–6).
- Nordau M. (1906), Muskeljudentum, [w:] *Die Zukunft der Juden*, <<http://teatrnn.pl/activities/miastozydowskie/sport/>>, (20.02.2016).
- Nycz R. (1994). Тropy „ja”: koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia. „Teksty Drugie”, 2 (7–27).
- Osińska K. (2011). Ewolucja radzieckich widowisk masowych (do lat trzydziestych XX wieku), [w:] Leyko M. (red.), *Teatr masowy – teatr dla mas*. Łódź.
- Perzyński J. (2014). Superman ze Strykowa. „Łowiczanie. Kwartalnik historyczny”, 44 (1–3), <http://www.lowiczanie.info/content/kh/423/kh_I-II-III-IV.pdf>, (20.02.2016).
- Raszewski Z. (1991). *Teatr w świecie widowisk*. Warszawa.
- Słonimski A. (1989). *Alfabet wspomnień*. Warszawa.
- Zygmunt Brajtbard jako największy mocarz świata (1925). *Zygmunt Brajtbard jako największy mocarz świata. Nowy Samson. Biografia i jego dzieła*. Warszawa.