



## Nie tylko klaun i tygrys

Szkice o sztuce cyrkowej



Nie tylko klaun i tygrys  
Szkice o sztuce cyrkowej



WYDAWNICTWO  
UNIWERSYTETU  
ŁÓDZKIEGO

Nie tylko klaun i tygrys  
Szkice o sztuce cyrkowej

pod redakcją  
Małgorzaty Leyko  
i Zofii Sنےlewskiej-Stępień

Seria wydawnicza  
**Otwarte! Łódzkie Studia Interkulturowe**



Małgorzata Leyko – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny  
Instytut Kultury Współczesnej, Katedra Dramatu i Teatru  
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

Zofia Sنےlewska-Stępień – Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

RECENZENT

*Dorota Fox*

REDAKTOR INICJUJĄCY

*Urszula Dzieciatkowska*

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ

*Dorota Stępień*

SKŁAD I ŁAMANIE

*Munda – Maciej Torz*

PROJEKT OKŁADKI

*Katarzyna Turkowska*

Na okładce wykorzystano elementy z ilustracji przedstawiającej Eduarda Klischnigga w *Małpie i narzeczonym* z 1837 roku (Österreichisches Theatermuseum w Wiedniu)

© Copyright by Authors, Łódź 2019

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2019

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.07182.15.0.K

Ark. wyd. 8,5; ark. druk. 12,0

ISBN 978-83-8142-227-7

e-ISBN 978-83-8142-228-4

## SPIS TREŚCI

Wstęp .....	7
<b>Nie tylko klaun i tygrys – cyrk wczoraj i dziś .....</b>	<b>19</b>
Rafał Mielczarek, Robienie cyrku. Krótka historia zmiany – od rytualnego eksperymentu do eksperymentalnej sztuki .....	21
Zofia Snelawska-Stempień, Taniec i ruch jako środek ekspresji Nowego Cyrku. Analiza spektaklu <i>Dralion Cirque du Soleil</i> ...	43
Kalina Kukielko-Rogozińska, „Nie” dla zwierząt w cyrku .....	69
<b>Teatr w cyrku – cyrk w teatrze .....</b>	<b>83</b>
Jan Ciechowicz, Teatr z cyrku (na przykładzie <i>Żoko, małpy brazylijskiej</i> , 1825) .....	85
Monika Wąsik, Żywa natura z postronkiem. Szkic o małpach w wiedeńskich cyrkach w XIX wieku .....	97
Małgorzata Leyko, Dwudziestowieczna awangarda teatralna a cyrk ..	113
Maria Janus, „Cyrk jak ta lala”. O lalkach w cyrku i o cyrku z lalkami ..	125
<b>Cyrk we współczesnej kulturze – motywy, wpływy, ilustracje ..</b>	<b>139</b>
Estera Głuszko-Boczoń, Zdradliwe oblicze klauna – na przykładzie <i>Mario i czarodziej</i> Thomasa Manna i <i>Zwierzeń kłowna</i> Heinricha Bölla .....	141
Katarzyna Skręt, Bliscy czy odlegli? – współczesna recepcja, konstrukcja i dekonstrukcja idei <i>freak show</i> .....	153

Grzegorz Zyzik, Cyrkowy hołd dla X muzy. Cirque du Soleil i spektakl <i>Iris</i> .....	165
Maria Ostrowska, Cyrk a współczesne pokazy mody. Inspiracje, transpozycje i specyfika widowiska .....	173
O Autorach .....	187

## WSTĘP

Cyrk – klaun, tygrys, małpy i błyszczące stroje... Okrągła arena, kolorowy namiot, wystrojony konferansjer... Głośna orkiestra, podniebni akrobaci i kolorowe gadzety dla dzieci... Dla dzieci właśnie powstaje widowisko cyrkowe, one śmieją się z prostych żartów klauna i piszczą z przerażenia na widok dzikich kotów, a im bardziej kolorowo i bajkowo, tym jest im weselej, to dla nich rodzice i dziadkowie, raz na jakiś czas, kupują bilet do cyrku.

Czy jednak tylko tym jest cyrk? Czy powtarzając tę kliszę, nie zapominamy o czymś, co mogło/może być ważne dla naszej kultury? Jeśli bowiem przyrzeć się lepiej tej sztuce/rozrywce/zabawie, okazać się może, że zajmuje ona ważne miejsce w historii widowisk. Jej losy spletały się ściśle z dziejami teatru, muzyki, tańca, kina, teatru lalkowego. Popisy artystów cyrkowych mają zaś swe korzenie w tradycji i kulturze wielu narodów.

W starożytnym Rzymie słowo „cyrk” oznaczało nie tyle rodzaj widowiska, ile miejsce jego prezentacji. Nazwa *circus* pochodzi od słowa oznaczającego koło, choć przestrzenie nim określane miały kształt elipsy. Amfiteatralny układ odnosi nas do „tradycyjnej”, we współczesnym ujęciu, areny cyrkowej. Jednak ówczesny cyrk niewiele miał wspólnego z tym, co dziś rozumiemy pod tym pojęciem. Była to bowiem przestrzeń przystosowana przede wszystkim do prezentacji wyścigów rydwanów. Najbardziej znaną tego typu budowlą był *Circus Maximus*, w którym odbywały się również inne widowiska [*OET* 2003: 274]. Tłumy oglądały tam między innymi pokazy dzikich bestii sprowadzanych z najdalszych zakątków imperium.

Ciekawą tezę stawiają w *Świecie cyrku* jego autorzy – Rupert Croft-Cooke i Peter Cotes. Zauważają zaskakującą zbieżność pomiędzy cyrkiem, który znany był w czasach starożytnych, a początkami współczesnej nam sztuki cyrkowej. Pomiędzy IV w. n.e., kiedy nastąpił zmierzch cyrku w Rzymie, a końcem XVIII w., gdy powstał amfiteatr Philipa Astleya, cyrk jako zorganizowana forma widowiskowa zaniknął



całkowicie. Te dwa widowiska – rzymskie i angielskie – łączy, według autorów *Świata cyrku*, wspólna definicja, według której cyrk to „zorganizowana składanka numerów prezentowanych widowni usytuowanej wokół areny” [Croft-Cooke, Cotes 1986: 5].

Zupełnie innego znaczenia nabral bowiem termin „sztuki cyrkowe” pomiędzy tymi dwiema cezurami. W okresie średniowiecza występowały one raczej jako pojedyncze specjalności, bez spójnej oprawy, bez wyznaczonego budynku czy choćby namiotu. Na miejskich rynkach i ulicach pojawiali się akrobaci, treserzy dzikich zwierząt czy zonglerzy. Rzadko tworzyli jednak zorganizowane grupy, nie prezentowali spójnych widowisk. Areną stawała się dowolna przestrzeń, wokół której znaleźli się widzowie, zaś cały program stanowiły najczęściej popis pojedynczego artysty. Jak piszą Croft-Cooke i Cotes, „wędrowny średniowieczny artysta sprawia wrażenie osobnika samotnego, którego można było spotkać podróżującego gościńcem, z tobołkiem, z jucnym koniem albo z tresowanym zwierzęciem zarabiającym na życie swego pana” [Croft-Cooke, Cotes 1986: 26]. Być może w okresie średniowiecza i odrodzenia warto mówić nie o cyrku – gdyż widowisko takie jako całość nie istniało – lecz o sztukach cyrkowych, które przetrwały mimo braku spoiwa, jakim byłaby arena czy zinstytucjonalizowana forma. Choć można się zgodzić z koncepcją autorów *Świata cyrku*, że cyrk zniknął na czternaście stuleci, to nie da się jednak obronić tezy, według której miałyby przestać istnieć sztuka cyrkowa.

Sztuki oparte na dążeniu człowieka do mistrzowskiego opanowania i prezentacji możliwości ludzkiego ciała istnieją w naszej kulturze od czasów starożytnych. Zmieniały nazwę, formę, miejsce i sposób realizacji, jednak przetrwały do dziś. O sztuce opartej na mistrzostwie ciała ludzkiego, w szerokim kontekście sztuk widowiskowych, pisał w swojej rozprawie *Dramaturgia, czyli Nauka sztuki scenicznej dla Szkoły Teatralnej* Wojciech Bogusławski [*Polskie piśmiennictwo teatralne...* 2007: 23–43]. Według autora, człowiek jako istota złożona z ciała i duszy, potrzebuje odpowiednio dwóch rodzajów widowisk. Zależnie od tego, do jakiego aspektu rozwoju dane społeczeństwo przywiązywało większą wagę, wykształciło ono w większym stopniu sztuki odwołujące się do potrzeb ciała lub duszy. Sztuki widowiskowe Bogusławski podzielił więc na mimetyczne, naśladujące stany ludzkiej duszy, oraz

oparte na pokazie siły, zręczności, a także dziwactw i ciekawostek. Czy nie mogłaby to być prosta i adekwatna definicja sztuk cyrkowych? Te drugie, zdaniem Bogusławskiego, mogą być realne lub naśladować rzeczywistość. Spektakle, „w których działa dusza”, nie są nigdy realne, zawsze polegają na udawaniu:

Ale taka jest różnica między rodzajem tych dwóch widowisk, że te, które należą do ciała, mogą być albo prawdziwe – to jest, że się w nich dzieje mogą rzeczy istotne i niezmyślane, jakimi były utarczki szermierzów, w których walczyli o życie – albo też mogą być tylko udaniem lub naśladowaniem prawdy, jak to się działo w okrętowych popisach na morzu, przez które Rzymianie wystawiali sławne zwycięstwa ich wodzów. A tak widowiska ciała mogą być istotne albo zmyślane. Co do widowisk, w których dusza jedynie działa, nie może się znajdować w nich [nic więcej] tylko samo udanie [*Polskie piśmiennictwo teatralne...* 2007: 24].

Z powyższego opisu autor wysnuwa dwa wnioski:

1. Widowiska oparte na mocy i zręczności ciała nie wymagają sztuki, gdyż oparte są na prawdzie. W przeciwieństwie do nich te oparte na duszy całe są kłamstwem – wymagają więc niezwykłych umiejętności i „nieskończonej sztuki”.

2. Widowiska ciała wywierają na ludziach silniejsze wrażenia, przyczyniając się do tego, że ich serca stają się mniej czułe. Drugi rodzaj spektaklu wzrusza i pobudza litość w człowieku.

Sztuka cyrkowa niewątpliwie byłaby zaliczona przez Wojciecha Bogusławskiego do grupy sztuk opartych na mocy i zręczności ciała. Wyróżnia on „widowiska duszy” jako te, które częściej przypadają do gustu ludziom oświeconym. Wskazuje jednak na wspólny cel i wartość obu rodzajów pokazów: „poruszyć serce, wznieść duszę, przynieść zabawę i sprawić niejaki upodobanie w niespokojności, bojaźni albo politowaniu, które odczuwają słuchacze czy widzowie, patrząc na rozliczne przypadki życia ludzkiego, nie będąc uczestnikami onych” [*Polskie piśmiennictwo teatralne...* 2007: 25].

Ze względu na brak polskich publikacji poświęconych bezpośrednio teorii widowisk cyrkowych, sięgnijmy po definicje europejskich badaczy. Jeden z największych włoskich kronikarzy cyrku, Massimo Alberini, zaproponował następującą formułę: cyrk to „zbiór wirtuozerii

ciała, klaunady i pokazów zwierząt, odbywających się na okrągłej scenie” [za: Serena 2008: XIII–XIV]. Podobnie jak Alberini, zdefiniowali cyrk twórcy *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*:

**Popularny gatunek widowisk**, w którym posiadający **szczególne umiejętności performerzy prezentują** wyjątkową **sprawność fizyczną, precyzję i poświęcenie**. W tradycyjnej formie określenie „cyrk” odnosi się do wędrujących pokazów, zwykle zawierających różnorodne występy, mających miejsce na lub nad okrągłą sceną (lub kilkoma scenami), nazywaną „areną”, otoczoną widownią. W szerszym sensie termin używany jest do określenia „cyrkowego” stylu, wyrażającego się w ukazywaniu niezwykłych możliwości ciała ludzkiego. Współczesne zachodnie rozumienie słowa „cyrk” ukształtowało się pod koniec osiemnastego wieku w Londynie jako zespołowy program składający się z występów performatywnych, nastawiony na zapewnienie rozrywki, wzbudzenie sensacji i stworzenie spektaklu [*OET* 2003: 274].

W tej definicji, podobnie jak w tekście Bogusławskiego, także zwrócono uwagę na triumf ludzkich możliwości, walkę z własnym ciałem i naturą, na realność pokazu, która może poruszyć widza bardziej niż występ aktora odgrywającego fikcyjną postać. Cyrk, w założeniu, ma trafić do różnych widzów, przekraczając granice ich przynależności do klasy społecznej czy statusu ekonomicznego. Niewerbalny przekaz cyrkowców jest bardziej uniwersalny, pozwala im podróżować i trafić do różnych grup odbiorców, niezależnie od języka, kultury czy wieku.

Widowisko cyrkowe nie ogranicza się jednak nigdy do ciągu „sztuczek” gimnastycznych czy pokazów z udziałem zwierząt. Zawsze (niezależnie od jego oceny) posiada ono wymiar artystyczny i estetyczny – pewną szczególną, cyrkową atmosferę, blichtr, oprawę wizualną i dźwiękową. Bogdan Danowicz, w jedynym polskim opracowaniu dotyczącym historii cyrku światowego, ujął to w następujący sposób:

Z samej atmosfery cyrku emanuje wiele dziecięcej naiwności i takiego zachwyty nad nie dającą się podrobić prawdą, autentyzmem przeżyć, który apeluje nie tylko do naszych uczuć, ale również do naszego umysłu i wyobraźni. Tak oto kształtuje się znacznie szersza formuła cyrku, w którym poza manifestacją aktywności fizycznej oraz formalnej

doskonałości sztuki nieraz prymitywnej, jak również swoistą ekspresją komizmu cyrkowego – jest jeszcze pole do manifestowania pewnych arcyłudzkich wartości profesji cyrkowca, jej niepodważalnej uczciwości, objawiającej się bezinteresownym ryzykiem, a nawet osobliwą fantazją. Charakter prawdziwego człowieka cyrku zawiera również pewien ładunek rygoryzmu, który owocuje dążeniem do maksymalnej perfekcji zawodowej [Danowicz 1984: 12].

Autor zwraca uwagę nie tylko na atmosferę stworzoną przez efekty artystyczne, lecz także na specyfikę zawodu cyrkowca, który może budzić podziw jako artysta i jako człowiek – bawi, ale też zadziwia, wzbudza strach i zachwyt jednocześnie.

Powyższe rozważania dotyczą cyrku w ogólności, zmieniającego się przez wieki, odmiennego w różnych krajach i epokach. Precyzując terminologię, warto zwrócić uwagę również na tzw. Nowy Cyrk – ciekawe zjawisko dwudziestowieczne, które wpłynęło na postrzeganie sztuki cyrkowej na świecie. Widowiska Nowego Cyrku, choć będące kontynuacją dotychczasowych tradycji, zmieniają jednak myślenie o tej sztuce, jej idei i niezbędnych elementach. W *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance* czytamy:

Cyrk dokonał kolejnego zwrotu w swojej ewolucji w końcu XX wieku. Wiele cyrków zrezygnowało z działań ze zwierzętami, jako że zmieniło się kulturowe podejście do tresury, trzymania w klatkach i występów niegdyś popularnych bestii, a grupy broniące praw zwierząt protestują w sposób coraz bardziej agresywny. Powstanie szkoły cyrkowej oznaczało zaś koniec tradycyjnego modelu trenowania umiejętności cyrkowych, opartego na zasadzie: mistrz – uczeń. [...] Nowy Cyrk określany jest jako powrót gatunku do jego pierwotnych założeń – prezentowania raczej ludzkich umiejętności i mistrzostwa niż spektaklu opartego na widowiskowości i zachwycie niebezpieczeństwem, jaki rozwinął się w XIX wieku [OET 2003: 274].

Widowiska cyrkowe nabrały więc w drugiej połowie XX w. innego niż dotychczas charakteru. Zachowując jednak wiele znanych z wcześniejszych wieków elementów, takich jak akrobatyka, klaunada, dążenie do mistrzostwa w rozwoju sprawności ludzkiego ciała, utrzymały

związek ze znaczeniem sztuki cyrkowej, jakie przyjmowane było wcześniej. Różnice między cyrkiem tradycyjnym a Nowym Cyrkiem są jednak na tyle znaczące, że można uznać powstanie tego ostatniego nie tylko za ewolucję, jak piszą autorzy hasła w *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*, lecz wręcz za prawdziwą cyrkową rewolucję. Różnica nie polega bowiem jedynie na braku tresowanych zwierząt w programie (choć z pewnością jest to zmiana bardzo widoczna i często uznawana za kluczową). Warto podkreślić, że wycofanie się cyrku z prezentowania zwierząt jest znamienne i wynika co najmniej z dwóch przyczyn:

1. Ruchy walczące o prawa zwierząt – przeciwstawiające się przetrzymywaniu ich w niehumanitarnych warunkach, tresowaniu i wykorzystywaniu w czasie pokazów – w drugiej połowie XX i w XXI w. zyskują coraz większe poparcie społeczne. Cyrkowcy, atakowani przez ekologów i media, mają dwie możliwości: bronić swojej niewinności, udowadniając, że ich zwierzęta są dobrze traktowane lub zrezygnować w ogóle z tego elementu pokazów. Grupy reprezentujące nurt Nowego Cyrku zwykle wybierają to drugie rozwiązanie.

2. Współczesny cyrk, odchodząc od tresury zwierząt, zwraca się ku prezentacji siły i niezwykłości ludzkiego ciała oraz jego możliwości. Warto przypomnieć, że jeszcze przed stu laty główną atrakcją w cyrkach były tzw. osobliwości: wyjątkowo otyłe osoby, kaleki, karły. Dziś takie pokazy byłyby napiętnowane.

Nowy Cyrk nie potrzebuje już dzikich bestii, by przyciągnąć widzów. Tworzy bogaty, wielotorzywowy spektakl, wykorzystujący elementy teatru (takie jak kostiumy, fragmenty fabuły, temat, wokół którego tworzone jest przedstawienie, scenografia), tańca, muzyki, sztuk wizualnych. Tak więc każde widowisko jest zupełnie nowe – ma swój temat, swoją atmosferę oraz „numery”. Posiada również odrębny tytuł – jak spektakle dramatyczne, muzyczne czy baletowe. Nowy Cyrk proponuje publiczności widowisko zbudowane na bazie pokazu cyrkowego, zawierające wszakże elementy teatru, rewii, tańca, oryginalną muzykę i oprawę plastyczną. W przeciwieństwie do tradycyjnego cyrku, jego widowiska często zawierają elementy fabuły.

Zmiany w funkcjonowaniu i postrzeganiu sztuki cyrkowej rozpoczęły się w latach 70. XX w., równocześnie ze zmianami we współcze-

snym teatrze. Nowy ruch został nazwany przez teoretyków francuskich *nouveau cirque*. Obecnie określenie Nowy Cyrk upowszechnia się już w wielu językach narodowych. Do najbardziej znanych grup, reprezentujących nowe prądy w sztuce cyrku, należą m.in. kanadyjski Cirque du Soleil (chyba najlepiej rozpoznawalny na całym świecie), australijski Circus Oz oraz amerykański Pickle Family Circus (oba założone w latach 70. XX w.), a także powstałe ostatnio – zachodnioafrykański Circus Baobab i szwedzki Cirkus Cirkör.

Stosunkowo słabe zaawansowanie polskich badań nad cyrkiem powoduje, że rozpoczynając pracę nad tym tematem, należy ukażać sztukę cyrkową w szerszym kontekście, precyzując tym samym sposób jej badania i pisanie o niej. Uwagi Bogusławskiego, sytuujące „sztuki ciała” w opozycji do „sztuk duszy”, prezentują interesujący punkt widzenia, pozwalający odróżnić cyrk np. od sztuki dramatycznej. Ten dualizm dawałby możliwość dość jasnego rozróżnienia w badaniu, co należałoby zaklasyfikować jako sztukę cyrkową, a co się do tej kategorii nie zalicza. Wydaje się jednak, że koncepcja Bogusławskiego jest dość archaiczna i nie przystaje do świata dzisiejszych widowisk. W czasie, gdy twórcy teatralni odchodzą od literackich źródeł teatru, prowadząc swoje poszukiwania w tradycji mimów, zonglerów czy artystów *dell'arte*; gdy kino, telewizja i nowe media trudno oddzielić kategorycznie od sztuk wizualnych; gdy wreszcie cyrk zbliża się w swoich działaniach do innych sztuk widowiskowych, często opartych na fabule, wykorzystuje sztuki wizualne i muzykę, niełatwo przeprowadzić jasny podział na sztuki dotyczące sfer ciała i duszy, jak tego chciał Bogusławski.

Współczesna mozaika sztuk i twórców jest być może bliższa koncepcji, do której odniesienia pojawiły się w haśle dotyczącym cyrku w *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*. Autorzy piszą o popularnym gatunku widowisk,

w którym posiadający szczególnie umiejętności **performerzy** prezentują wyjątkową sprawność fizyczną, precyzję i poświęcenie, o [zespolowym programie składającym się] z występów **performatywnych**, [nastawionym] na zapewnienie rozrywki, wzbudzenie sensacji i stworzenie spektaklu [*OET* 2003: 274].

Cyrk mógłby być więc po prostu badany i opisywany jako jedna ze sztuk performatywnych. Za Ervingiem Goffmanem możemy przyjąć, że

[...] występ (performance) można zdefiniować jako wszelką działalność danego uczestnika interakcji w danej sytuacji, służącą wpływowaniu w jakiś sposób na któregokolwiek z innych jej uczestników. Biorąc poszczególnego uczestnika interakcji i jego występ za najważniejszy punkt odniesienia, możemy tych, którzy przyczyniają się do występów innych, nazywać widzami, publicznością, obserwatorami lub współuczestnikami. Ustalony wcześniej wzór działania ujawniający się w czasie występu, ale mogący mieć zastosowanie także przy innych okazjach, możemy nazwać rolą lub punktem programu [Goffman 1981: 52].

Richard Schechner rozwija tę myśl, pisząc, że

[...] performanse wyznaczają tożsamość, tworzą pętle czasowe, przekształcają i ozdabiają ciało, opowiadają historie. Performanse – w sztuce, rytuałach, życiu codziennym – są „zachowanymi zachowaniami, odtworzonymi zachowaniami, zachowaniami w dwójnasób”: działaniami przeciwnymi i spełnionymi, które wpierw opanowano i wypróbowano. Jest oczywiste, że z podobnymi ćwiczeniami i próbami wiąże się sztuka [Schechner 2006: 44].

Cyrk, spełniając powyższe kryteria, może więc być zaliczony do sztuk performatywnych. Według klasyfikacji Schechnera, moglibyśmy uznać go za „performans bez wzorca: działania na scenie, które nie polegają na granii żadnej roli” [Schechner 2006: 203].

W tym ujęciu, korzystając z różnych perspektyw przytoczonych powyżej, można zdefiniować cyrk jako performans, w czasie którego prezentowane są niezwykle umiejętności performerów, w szczególności: mistrzowskie opanowanie własnego ciała, panowanie nad siłami natury, odwaga i poświęcenie, a także rozbawienie publiczności. Punkt ciężkości w widowiskach cyrkowych położony jest na zadziwienie i zaskoczenie widza niezwykłością prezentowanego przedstawienia.

Jeśli zaś chodzi o cel i przeznaczenie sztuki cyrkowej, Serge ujął to następująco w swojej *Histoire du cirque*:

Cyrk jest synonimem odwagi i silnej woli. Myli się rzadko. Daje ludziom możliwość ucieczki od siebie samych. A cyrk jest samym życiem, tym z przedwczoraj, tym z wczoraj i tym z jutra, i dalszej jeszcze przyszłości. Pozwala lżej nam znieść nasze niedole, kłopoty, ukazując nieznaną drogę, które prowadzą zawsze ku pewnej przygodzie. Cyrk jest wiecznym podróżnikiem i prowadzi nas do słonecznego kraju, w którym można oddychać bez trudu, bratać się nie tylko z ludźmi, ale także z dzikimi zwierzętami, i śmiać się z całej duszy. Cyrk lśni wszystkimi światłami żyrandoli, jest w nim więc zawsze jasno i niczego nie da się ukryć na jego arenie [Serge 1947, za: Danowicz 1984: 14].

Rolą cyrku ma więc być przeniesienie widza do innego, piękniejszego świata, rozbawienie i rozluźnienie; w przeciwieństwie do innych sztuk widowiskowych, choćby teatru dramatycznego, cyrkowcy rzadko stawiają sobie zadania dydaktyczne, filozoficzne czy społeczne. Chcą raczej uczynić życie publiczności weselszym i bardziej znośnym – wołają wyśmiać niż dyskutować, rozbawić i zaskoczyć niż wprawić w zadumę. Prawdopodobnie dlatego sztuka cyrkowa często spotyka się z krytyką jako „niższa” i mało ambitna, a przez to niezaskładająca na uwagę. Cyrk w takiej formie, w jakiej znamy go dziś, kształtował się od XVIII w. Wydaje się więc sztuką całkiem młodą. Jeśli jednak rozważy się to, czym sztuka cyrkowa jest w rzeczywistości, co prezentują artyści cyrkowi i jakie oczekiwania wobec nich ma publiczność – odkryć można, że tradycja sztuk cyrkowych jest znacznie dłuższa i bogatsza.

Współczesny włoski badacz cyrku, Alessandro Serena, zauważa jednak w swojej pracy *Storia del circo* [Serena 2008], że wszelkie specjalności, które według powyższej definicji wchodziły w skład sztuki cyrkowej, w historii ludzkości i tworzonych przez nią widowisk często istniały w zupełnie innym kontekście. Jak pisze Danowicz: „nowożytny cyrk [...] jest znacznie młodszy niż jego pojedyncze dyscypliny” [Danowicz 1984: 9]. Dotyczy to zarówno akrobatów uczestniczących w religijnych rytuałach starożytnego Egiptu, jak i linoskoczków, którzy w czasach średniowiecza bawili tłum na ulicach miast. Warto więc zwrócić uwagę, że tradycja cyrku jest na tyle bogata i różnorodna, że można mówić również szerzej – o sztukach cyrkowych jako zbiorze pokazów, nie zawsze znajdujących swoje miejsce na cyrkowej arenie, często przenikających się wzajemnie oraz wchodzących w relacje



z teatrem, filmem i muzyką. Wzajemne wpływy są zauważalne szczególnie w niektórych formach teatralnych, chociażby w przedstawieniach typu *variétés* czy *commedia dell'arte* oraz pierwszych produkcjach filmowych.

Książka, którą oddajemy w ręce czytelników, prezentuje wyniki badań kulturoznawców i socjologów. Nie ogranicza się bynajmniej do opisanie historii sztuk cyrkowych, ale umiejscawia je w szerokim kontekście społecznym, antropologicznym i kulturowym. Praca została podzielona na trzy części.

Pierwsza część, zatytułowana *Nie tylko klaun i tygrys – cyrk wczoraj i dziś*, poświęcona została sztuce cyrkowej i jej historii. Rozpoczyna się od spojrzenia na cyrk z perspektywy antropologii i socjologii – odkrycia znaczenia i zmian w sposobie istnienia tej sztuki. Następnie autorzy skupili się na dwóch różnych aspektach współczesnej sztuki cyrkowej: z jednej strony na pewnej transgresyjności – funkcjonowaniu na granicy cyrku, tańca i teatru; z drugiej – na jej społecznym wymiarze i silnym głosie w dyskusji o prawach zwierząt.

W drugiej części, *Teatr w cyrku – cyrk w teatrze*, teatrologi prezentują wzajemne powiązania cyrku i teatru. Historia tych dwóch sztuk niejednokrotnie się przeplatała. Autorzy odnoszą się zarówno do przykładów dziewiętnastowiecznych, jak i współczesnych. Cyrk fascynował twórców teatralnych, a teatr stawał się inspiracją i punktem odniesienia dla cyrku. Czasem na scenie pojawiała się prawdziwa małpa, a czasem to cyrkowe zwierzę stawało się główną postacią dramatu. Obie sztuki wzajemnie inspirowały się swoją architekturą, tematyką, poetyką...

W ostatniej części, zatytułowanej *Cyrk we współczesnej kulturze – motywy, wpływy, ilustracje*, autorzy skupili się na współczesnych kontekstach, w które wpisuje się cyrk. Spektrum zjawisk inspirujących się cyrkiem jest szerokie – od literatury przez film, teatr i telewizję aż po pokazy mody. Czasem jest to zwykła fascynacja estetyką, czasem postawa krytyczna, a czasem zachwyty i naśladownictwo.

Okazuje się, że cyrk – ta poślednia rozrywka dla dzieci i „pospółstwa” – jest głęboko zakorzeniony w naszej historii i kulturze. Do dziś fascynuje i stanowi inspirację. Sam podlega przeobrażeniom – jego naj-

bardziej współczesne formy w niczym nie przypominają już jarmarcznej budy. Oczywiście, przedstawiony zbiór tekstów nie jest w żadnym stopniu wyczerpujący ani kompletny w zakresie poruszanej tematyki. Wydaje się jednak, że w kontekście ubogiej literatury polskojęzycznej poświęconej sztukom cyrkowym może stać się zarzewiem dyskusji na ten temat. Mam nadzieję, że będzie pierwszym krokiem do uznania sztuki cyrkowej za wartą uwagi badaczy sztuk performatywnych.

Zofia Snelawska-Stempiń

## Bibliografia

- Croft-Cooke Rupert, Cotes Peter, 1986, *Świat cyrku*, tłum. Zygmunt Dzieciowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Danowicz Bogdan, 1984, *Był cyrk olimpijski*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa.
- Goffman Erving, 1981, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. Hanna Datner-Śpiewak i Paweł Śpiewak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- [OET] *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*, 2003, red. Dennis Kennedy, Oxford University Press, Oxford.
- Polskie piśmiennictwo teatralne XIX wieku*, t. 1: *W stronę praktyki – podręczniki sztuki aktorskiej*, 2007, opr. Dariusz Kosiński, Agnieszka Marszałek, Agnieszka Wanicka, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego „Societas Vistulana”, Kraków.
- Schechner Richard, 2006, *Performatyka. Wstęp*, przeł. Tomasz Kubikowski, Ośrodek im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław.
- Serena Alessandro, 2008, *Storia del circo*, Bruno Mondadori, Mediolan.