

MAGDALENA JUŻWIK

## W CYRKOWEJ TRIADZIE

### MAGDALENA JUŻWIK

Absolwentka kulturoznawstwa i filologii polskiej na Uniwersytecie im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Ukończyła studia podyplomowe filologia polska w praktyce – specjalność nauczycielska w Instytucie Polonistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego. Obecnie doktorantka w Instytucie Kultury Polskiej UW (Zakład Teatru i Widowisk). Jej planowana rozprawa doktorska będzie dotyczyć współczesnej reinterpretacji baletów klasycznych. Publikowała w „ArtPapierze”, „Literaturze”, „Kulturze Współczesnej”, współpracowała z „Presto”.

Obecnie obserwujemy renesans sztuki cyrkowej, dlatego powstanie polskojęzycznej monografii, która wzbogaci naukowy namysł nad cyrkiem, było czymś oczywistym. Jakie miejsce w świecie widowisk ma cyrk? Czy można rozpatrywać ten problem w podobny sposób, jak uczynił to Zbigniew Raszewski w *Teatrze w świecie widowisk*<sup>1</sup>? W informacji prasowej, która została rozpowszechniona przed promocją książki *Cyrk w świecie widowisk*<sup>2</sup>, czytamy:

*Powstanie książki „Cyrk w świecie widowisk” stało się możliwe dzięki współpracy festiwalu Carnival Sztukmistrzów organizowanego przez Warsztaty Kultury w Lublinie wraz z Pracownią Teatrolologii UMCS, przy wsparciu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. „Cyrk w świecie widowisk” pod red. dr. Grzegorza Kondrasiuka to efekt pracy interdyscyplinarnego zespołu, dzięki czemu w ramach jednego tomu o profilu akademickim stało się możliwe opowiedzenie o widowiskach, artystach, instytucjach cyrkowych w Polsce i w Europie, począwszy od XVII wieku aż po czasy współczesne. Cyrk został tu ukazany nie tylko w ujęciu historycznym, ale i jako zjawisko interesujące antropologów, socjologów, filozofów czy estetyków. Artykuły zamieszczone w tomie zostały oparte o obszernie kwerendy archiwalne i zostały zilustrowane bogatym, unikatowym materiałem ikonograficznym<sup>3</sup>.*

1 Zob. Z. Raszewski, *Teatr w świecie widowisk*, Wydawnictwo Krag, Warszawa 1991.

2 Zob. *Cyrk w świecie widowisk*, pod red. G. Kondrasiuka, Warsztaty Kultury w Lublinie, Lublin 2017.

3 *Informacja prasowa*, Warsztaty Kultury w Lublinie, 22 lutego 2018.

Monografia poświęcona sztuce cyrkowej musiała oczywiście powstać w mieście kuglarzy i artystów cyrkowych, gdzie co roku odbywa się największy w tej części Europy festiwal Carnaval Sztukmistrzów. Gdy refleksja popularyzatorska, tworzona przez odbiorców corocznego przedsięwzięcia, zostaje wzbogacona o namysł naukowy, wówczas otrzymujemy w pełni wartościową pozycję książkową. Kim są jej odbiorcy? To przede wszystkim studenci i wykładowcy, bo z powodzeniem może ona pełnić funkcję podręcznika akademickiego. Dużym plusem tej pozycji jest to, iż nie ogranicza się jedynie do świata naukowego – z zaciekawieniem przeczytają ją pasjonaci sztuki cyrkowej, odbiorcy festiwalu Carnaval Sztukmistrzów i wszyscy zainteresowani tym gatunkiem widowisk.

### CYRKOWA TRIADA

*Cyrk w świecie widowisk* jest ucieleśnieniem koncepcji triadycznej<sup>4</sup> – oto powstała monografia złożona z trzech wzajemnie uzupełniających się i mediujących ze sobą części. Znajdują się one w procesie semiozy i tworzą sieć relacji, które nieustannie generują znaczenia oraz próbują odpowiedzieć na pytanie: czym jest cyrk i jakie jest jego miejsce w świecie widowisk? W części pierwszej, która poprzedzona jest wstępem Grzegorza Kondrasiuka, wprowadzeni zostajemy w teorię cyrku, podążamy tropem historycznym, śledząc momenty jego powstania i rozwoju – przenosimy się w XVII wiek, czas powstania sztuki cyrkowej, i poznajemy jej historię aż do czasów PRL-u; obserwujemy wiek XIX i XX, okres międzywojenny i czasy awangardy. W drugiej części zapoznajemy się z perspektywą cyrku tradycyjnego, nowego i współczesnego – dowiadujemy się, jakie są momenty przejścia pomiędzy tymi okresami i najbardziej reprezentacyjne dla nich formy sztuki cyrkowej. Obserwujemy ewolucję gatunku od powstania aż po jego formę hybrydyczną, bliską działaniom performatywnym i tańcowi współczesnemu. W trzeciej części odkryte zostaje przed nami pole pedagogiki cyrkowej. Znajdujemy odpowiedzi na pytania o cele, metody dydaktyczne i działania będące obszarem zainteresowań edukacji cyrkowej. A ponieważ proces uczenia się jest zawsze obustronny, przyglądamy się również Innemu – spotykamy go w najnowszych działaniach cyrku, tych, które łamią dualny podział modelu widowiska na twórców/wykonawców i odbiorców. Trzy kluczowe części zwieńczone są rozdziałem, w którym mamy okazję przeczytać wywiad z Mieczysławem Piniarzem. Jest to w zasadzie analiza stulecia sztuki cyrkowej w Polsce. Zastosowana zostaje klamra kompozycyjna – powracamy bowiem do postawionego we wstępie pytania o istotę i pojęcie cyrku, zastanawiamy się nad miejscem performerera w tym widowisku. Cyrk wychodzi na ulicę, poza ograniczoną architektonicznie przestrzeń, widowiskiem stają się działania w przestrzeni miejskiej. Na ostatnich stronach książki możemy zapoznać się z doskonałymi reprodukcjami fotograficznymi, które niewątpliwie wzbogacają ją o element wizualny, wykraczający poza słowo pisane, a wpisujący się w myśl/słowo w obrazie.

4 Podstawowa kategoria w rozważaniach Charlesa S. Peirce'a (zob. C.S. Peirce, *Wybór pism semiotycznych*, tłum. R. Mirek, A. Nowak, Polskie Towarzystwo Semiotyczne, Warszawa 1997).

Jak koncepcja triadyczna odnosi się do konstrukcji tematów zaproponowanych w *Cyrku w świecie widowisk*? Trzy części mediują ze sobą, wytwarzają znaczenia, które mają umiejscowić cyrk w świecie widowisk, prześledzić jego rozwój w Polsce i na świecie, w końcu spróbować odpowiedzieć na pytanie, dlaczego jest on tu potraktowany jako jedna z wersji widowisk. Znajduje się on niejako na przeciwległym biegunie tego samego kontinuum: z jednej strony teatr, z drugiej – cyrk. I choć oba gatunki są sztuką widowiskową, wzajemnie się inspirują, czerpią ze swoich możliwości, strategii wykonawczych i twórczych, to zarówno cyrk, jak i teatr są oryginalnymi dyskursami. Śledząc trzy części monografii, zauważymy, że dopełniają się wzajemnie i ich odrębne istnienie byłoby niepełne. Cyrk jest gatunkiem hybrydycznym i interdyscyplinarnym, który czerpie z wielu estetyk: tańca, plastyki, dramatu, performance'u.

### ROZPOCZYNAJĄC NAMYSŁ NAD SZTUKĄ CYRKOWĄ

Choć samo zjawisko mogło występować wcześniej, za pierwszego twórcę sztuk mimicznych uznaje się Sofrona z Syrakuz (V wiek p.n.e.)<sup>5</sup>. Mim-aktor jest jedną z ważniejszych postaci w cyrku, są też kuglarze, klauni, akrobaci w maskach albo pełnych makijażach oraz wyróżniających się kostiumach – wszyscy oni prezentują na arenie swoje niezwykle umiejętności i popisowe numery. Są też zwierzęta i nierzadko to one odgrywają rolę pierwszoplanowych aktorów. Cyrk jest prawdopodobnie jedną z najbardziej widowiskowych sztuk, prezentowanie i oglądanie czy wręcz podziwianie to najbardziej pożądane czynności odbiorcze. Widzowie mają zachwycać się niezwykłymi efektami scenicznymi, czerpać przyjemność z oglądania, reagować śmiechem, zaspokajać potrzebę rozrywki.

Grzegorz Kondrasiuk we wstępie do *Cyrku w świecie widowisk* przypomina wiersz Wisławy Szymborskiej *Akrobata*<sup>6</sup>, który uznaje za utwór esencjonalny, bowiem autorka zawarła w nim całą istotę sztuki cyrkowej, stosując przy tym strategię pisarskie właściwe nie tyle poecie, co teoretykowi, performatykowi i cyrkologowi w jednym. Czy na zjawisko sztuki cyrkowej można patrzeć przez pryzmat wiersza? Okazuje się, że tak – autor wstępu przywołuje wiersz, który „performuje” termin „cyrk”. W tekście otwierającym monografię *Cyrk w świecie widowisk* wspomina się postać semiotyka cyrku Paula Bouissaca, który swoje rozważania na temat sztuki cyrkowej umieścił w dyskursie psychologii kognitywnej, zaznaczając przy tym, że dla zjawiska cyrku charakterystyczne jest „zawieszenie czasu linearnego”. Mamy tu więc do czynienia z fragmentarycznością nie tylko czasu, ale i przestrzeni. Sztuka cyrkowa wpisuje się w dyskurs nauk teatralnych, dla których charakterystyczne jest dzianie się tu i teraz w czasie i przestrzeni. Jednak ów czas i przestrzeń przez swoje odejście od linearności przypominają zjawisko karnawalizacji, odwróconego porządku, zanegowania obowiązujących norm. Karnawalizacja, jako pojęcie charakterystyczne dla sztuki cyrkowej, towarzyszy niemal wszystkim tekstom znajdującym się w omawianej monografii.

5 Zob. *Słownik wiedzy o teatrze*, pod red. D. Kosińskiego, A. Wypych-Gawrońskiej, A. Stafiej, A. Marszałek, M. Sugiery, J. Leśniewskiej, Wydawnictwo PWN, Warszawa – Bielsko-Biała 2007.

6 Zob. W. Szymborska, *Akrobata*, [w:], tejeż, *Sto pociech*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.

Grzegorz Kondrasiuk określa cyrk mianem „pułapki na widzów”. Sztuce tej towarzyszą bowiem iluzja i złudzenie, które następująco oddziałują na odbiorców: człowiekowi lub zwierzęciu wydaje się, że może sprostać nieprzewidywalnym trudnościom. Są niezbędne, aby artystycznemu przedsięwzięciu towarzyszyła doza niepewności, ryzyko, adrenalina. Oczywiście bardzo ważna jest forma prezentacji umiejętności na cyrkowej arenie – atrakcyjna, nadzwyczajna, a jednocześnie dziwaczna, tak aby wyraźna była nieprzystawalność do codziennego doświadczenia. Odbiorcy ulegają iluzji, zaczynają wierzyć w nietypowe umiejętności i magiczne działania, tym samym wpadając w pewną pułapkę. W swoich rozważaniach o ludziach i zwierzętach jako twórcach sztuki cyrkowej autor zaznacza, że pomimo prób wycofywania tych drugich ze sceny zawsze dążono do tego, aby artystyczne ciało przedstawiane było w sytuacji ekstremalnej.

### KU CYRKOWI TRADYCYJNEMU

W artykule Janiny Hery (*Pałac zaczarowany – na krańcach Europy*) zrealizowany zostaje zamiar przeprowadzenia drobiazgowej kwerendy, dzięki której możemy prześledzić historię widowisk pantomimicznych i cyrkowych od XVII do XX wieku. Na uznanie zasługuje fakt, iż wnikliwa analiza prasy i literatury staje się przyczynkiem do zabrania czytelnika w podróż po Warszawie, Krakowie, Lublinie, Wilnie i Lwowie. Oto stajemy się spacerowiczami i turystami<sup>7</sup> jednocześnie – obserwujemy miejską architekturę cyrkową i poznajemy jej historię. Odwiedzamy miejsca, które dziś dobrze znamy, i dowiadujemy się, że niegdyś przy ulicy Ordynackiej w Warszawie znajdował się stacjonarny cyrk. Ów przymiotnik jest tu istotny, bo dziś cyrk klasyfikujemy jako sztukę wędrowną. Budynek przy Ordynackiej święcił triumfy w pierwszych latach swojej działalności, ale w dwudziestoleciu międzywojennym został sprzedany Związkowi Bokserskiemu. Dla samego cyrku i jego rozwoju znaczący był czas, kiedy działalność pantomimiczna i widowiskowa zogniskowane były w jednym miejscu. Autorka zaznacza, iż to wędrowne zespoły artystów i miejskie jarmarki miały ogromne znaczenie dla ukonstytuowania się sztuki cyrkowej. Wart odnotowania jest także fakt powstawania ogromnych arenowych scen, które pomimo swoich rozmiarów nie każdemu gwarantowały możliwość uczestnictwa w widowisku. Jest to świadectwem tego, iż cyrkowe popisy były w społeczeństwie bardzo pożądane.

Za sprawą rozważań Janiny Hery poznajemy budynki cyrkowe i ich historie przede wszystkim na terenach wschodnich. Zupełnie pominięty zostaje zachodni obszar Rzeczypospolitej. Ten brak uzupełnia Krzysztof Kurek, który zabiera nas w cyrkową podróż po Poznaniu. Jednak skupiony jest on nie tyle na miejscach, co na animacjach. Mamy okazję prześledzić działania grup cyrkowych w XIX-wiecznym Poznaniu. Dzięki drobiazgowej i obszernej analizie ówczesnej prasy w artykule zarysowana zostaje interesująca mapa działań cyrkowych, które miały miejsce w stolicy Wielkopolski.

7 Zob. Z. Bauman, *Ponowoczesne wzory osobowe*, [w:] tenże, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Instytut Kultury, Warszawa 1994.

W świat magii i iluzji prowadzi nas Krzysztof Gombin dzięki tekstowi *Latarnie magiczne, występy iluzjonistów, pokazy osobliwości – karta z dziejów rozrywki (i nie tylko) dziewiętnastowiecznych Lublinian*. Tym razem nasz turystyczny szlak wiedzie do XIX-wiecznego Lublina. Autor skupia się na działaniach cyrkowych, które nie tyle przekraczały granicę cielesności artystów (popisy, akrobacje), ile stanowiły moment wyjścia poza granice myślowe odbiorców widowisk iluzorycznych. Świat magii i złudzenia, tajemnicze lub nieco przerysowane pokazy sztuczek w cyrku – oto obszar badań Gombina. Na uwagę zasługuje fakt, iż w artykule wspomniana zostaje postać Dominika Zonera, jednego z twórców dagerotypii, który u schyłku lat pięćdziesiątych XIX wieku zademonstrował w lubelskim Teatrze Zimowym „znikające obrazy”. Natomiast w Teatrze Letnim widzowie mieli okazję podziwiać serię optycznych pokazów w wykonaniu pana Lucjanowicza. Autor pisze także o popularności muzeów mobilnych, które na początku lat osiemdziesiątych XIX wieku były namiastką tego, co dziś określilibyśmy jako wędrowny cyrk – bez miejsca, w nieustannej podróży. Niezwykle cenne jest zwrócenie uwagi na moment, w którym na cyrkowej arenie pojawiają się ludzie „niezwykli”, którzy już samym swoim wyglądem wpisują się w nurt skarnawalizowanej sztuki. U schyłku XIX wieku w pokazach zaczynają brać udział artyści karłowaci lub nienaturalnie wysocy. W związku z tym to nie sztucznie wytworzone na potrzeby sztuki cyrkowej performace czy artefakt są głównymi obszarami zainteresowania odbiorców, ale ci, którzy swoją naturalną cielesnością przyciągają uwagę. Rodzą się pytania: jaki sens miało wprowadzenie tych artystów na arenę? Czy nie jest to piętnowanie inności, stygmatyzowanie ciała? A może jest to akt oczyszczenia i pokazania ludzkiej różnorodności? Jeżeli tak, to po co umieszczano karły i osoby nienaturalnie wysokie w prześmiewczych sytuacjach? I wreszcie, czy są i były to działania etyczne wobec ciała i psychiki artystów? Takiej dygresji odnoszącej się do obszaru moralności w poszczególnych działaniach widowiskowych brakuje w omawianym artykule.

Niemniej jednak za sprawą trzech wspomnianych tekstów (Janiny Hery, Krzysztofa Kurka i Krzysztofa Gombina) wyruszamy w podróż po cyrkowych miejscach dawnej Rzeczypospolitej. Teksty wzajemnie się uzupełniają – jesteśmy w Poznaniu, Warszawie, Lublinie. Obserwujemy cyrkową architekturę, przyglądamy się widowiskowym działaniom i temu, jak zjawiska optyczne i iluzoryczne próbują wpływać na naszą świadomość. Do tej tematycznej triady dołączają kolejne artykuły, które pokazują sztukę cyrkową w ujęciu historycznym. Agnieszka Bińczycka omawia historię cyrku w Polsce od XIX wieku aż po międzywojnie. Natomiast Paweł Stangret skupia się w swoim tekście na awangardzie w cyrku. Zofia Snelwska-Stempień omawia czasy PRL-u, nazywając je okresem stabilizacji, gdy wędrujące grupy wykonawców straciły nieco na popularności.

Trzem pierwszym, niezwykle interesującym tekstom w części *Cyrk – historie* brakuje wyraźnego zakończenia. Rozważania Janiny Hery, Krzysztofa Kurka, Krzysztofa Gombina zostają nagle urwane i nawet jeżeli w zamierzeniu miały mieć otwarte zakończenia, to ostatecznie można je określić jako nieudane. Czytelnik z zaciekawieniem śledzi historyczny rozwój sztuki cyrkowej, po czym oczekuje sformułowania konkluzji, aluzji do współczesności lub chociażby

esencjonalnego ujęcia prezentowanych problemów. Tymczasem zostaje pozostawiony sam sobie. Cóż uczynić z zaprezentowanymi faktami, miejscami, wydarzeniami? Czy istnieją one już tylko na kartach historii, czy wchodzą w jakiś dialog ze współczesnością? W pierwszej części książki próby podsumowania omawianych problemów podejmują Agnieszka Bińczycka i Paweł Stangret, natomiast w finalnym tekście Zofii Sنےlewskiej-Stempień możemy zapoznać się z rekapitulacją sytuacji sztuki cyrkowej w PRL-u. Autorzy zaznaczają, iż to francuskie środowisko teatralne oddziaływało na pozostałe ośrodki. Z tego powodu cyrk w Polsce jawi się jako sztuka hybrydyczna, czerpiąca praktyczne inspiracje z różnych gatunków. Za skandaliczny natomiast należy uznać fakt, iż w Polsce nie ma tzw. rodzimej pantomimy, tak ważnej w sztuce cyrkowej.

Agnieszka Bińczycka porusza ważny problem ekonomii działań cyrkowych, zwraca uwagę na powstały w 1922 roku Polski Związek Artystów Widowiskowych (Polzawid), który miał na celu wypracowanie modelu sprawnej organizacji w cyrkach – wprowadzono chociażby konieczność podpisywania umów o pracę pomiędzy artystami a dyrektorami cyrków. Działalność cyrków, choć cieszyła się niesłabnącą popularnością, musiała zmagać się też z konkurencją w postaci teatrów variétés (klubokawiarnie z muzyką) czy teatrzyków ogródkowych. Widać tu wyraźnie dualność widowisk rozrywkowych: z jednej strony ogromne, chciałoby się powiedzieć: masowe, cyrki; z drugiej – kameralne ogródki i teatrzyki. Dla tradycyjnego cyrku występy artystów o nienaturalnym wyglądzie czy ponadludzkich umiejętnościach miały ogromne znaczenie. Jednak to udział zwierząt w widowiskach, wołyżerka i rozwój sztuki jeździeckiej miały niebagatelne znaczenie dla jego ewolucji.

Warto odnotować, iż do połowy XIX wieku cyrki miały swoje stałe siedziby w miastach, podróżowały jedynie do kilku wybranych miejsc. Dopiero druga połowa XIX wieku przyniosła pewnego rodzaju otwartość, a co za tym idzie niepewność, jeżeli chodzi o sposób zatrudniania artystów. Z instytucji stabilnych miejscowo i personalnie stały się grupami wędrownymi, bez pewności zatrudnienia.

Czasy PRL-u (o czym pisze Zofia Sنےlewska-Stempień w tekście *Cyrk w PRL. Sztuka wędrowców w czasach małej stabilizacji*) wpisują cyrk w model dualistyczny. Z jednej strony, polityka socjalistycznej Polski zmieniła życie artystów. Mogli mieć poczucie pewnego rodzaju stabilizacji, ponieważ zatrudniani byli na pełen etat. Program cyrkowy finansowany był ze środków publicznych. Jednak z drugiej strony wiązało się to z cenzurą. Mimo to dla cyrku był to złoty wiek.

### W KONTEKŚCIE PERFORMATYKI I NOWEGO CYRKU

W drugiej części książki mamy okazję poznać nowoczesne ujęcie sztuki cyrkowej. Okazuje się, że popisy, pokazy i funkcja rozrywkowa mogą zostać wpisane w szerszy dyskurs analityczny. Joanna Szymajda, jako wybitna znawczyni tańca współczesnego, analizuje cyrk z perspektywy choreograficznej (*Nouveau cirque i taniec współczesny we Francji*). Czy nowy cyrk może czerpać inspirację z tańca współczesnego? Swoją analizę badaczka rozpoczyna od przemian kulturowych w latach sześćdziesiątych XX wieku, które wywarły silny wpływ zarówno na taniec, jak i na cyrk. W obu dziedzinach jednocześnie zachodziły zmiany estetyczne

i instytucjonalne. W tekście przywołane zostają przykłady pionierskich prac choreografów współpracujących z Narodowym Centrum Sztuki Cyrkowej (takich jak Josef Nadj, François Verret). W zakończeniu swojego artykułu Joanna Szymajda wyodrębnia trzy podstawowe pola relacji pomiędzy nowym cyrkiem a nowym tańcem. Zauważa, że widowiska cyrkowe wykorzystują choreografię jako element spajający różne techniki cyrkowe. Z kolei solowe spektakle, oparte na jednej technice cyrkowej, mogą być wzbogaceniem choreografii. Nierzadko też choreografowie wykorzystują w swoich projektach cyrkową maszynierię czy akrobatykę, co nadaje ich działaniom walor wyróżniającej się widowiskowości.

Performatywne ujęcie sztuki cyrkowej prezentują Ondřej Cihlár i Katarzyna Donner, którzy zgodnie podkreślają, że tradycyjny i współczesny cyrk wzajemnie się inspirują i dzięki różnicy, która – jak twierdził Jean Derrida<sup>8</sup> – jest tu najbardziej znacząca, istnieją równolegle, niezależnie od siebie. Jeden jest wierny tradycji, pielęgnuje ją (poprzez formę prezentacji, ikonografię, dramaturgię i estetykę), drugi asymiluje zdobycze, idee i pomysły innych XX-wiecznych sztuk performatywnych, eksperymentuje, odwołując się do współczesnych koncepcji tych sztuk oraz do idei związanych bezpośrednio nie tyle z tradycją, ile z istotą cyrku, gdzie każdy artysta znajduje własny punkt odniesienia.

W tekście *Od cyrku tradycyjnego do współczesnego* Ondřej Cihlár próbuje przeanalizować punkty wspólne tak dla teatru, jak i dla cyrku oraz sztuk performatywnych. Podkreśla, że arenowa scena cyrkowa sprzyja interakcjom widzów i artystów, dzięki tej przestrzeni następuje spotkanie dwóch najważniejszych bytów teatralnych, które mogą wspólnie tworzyć akcję. Działania kształtują się w toku widowiska – choć są w jakiś sposób reżyserowane, nigdy nie jesteśmy pewni, jak przebiegną. I przede wszystkim widowiskowe popisy są zawsze jednorazowe – nie można ich powtórzyć w dokładnie takim samym kształcie. Teatralny postulat działania się tu i teraz zostaje spełniony, a performatywne działanie, nastawione na reakcję widzów, stwarza w cyrkowym widowisku akcję. W książce przywołana zostaje najbardziej dziś znana grupa cyrkowa Cirque du Soleil, która performuje swoje działania na scenie, dla której artysta jest jednocześnie wykonawcą i artefaktem. Autor artykułu zaznacza, że niemożliwy do powielania charakter występów, poczucie całkowitej wolności i niezależności, przywiązanie do wartości archetypicznych (idei ekologicznych, wędrownego trybu życia, funkcjonowania w małych społecznościach, spontaniczności itp.) przyczyniają się w czasach ekspansji technologii do atrakcyjności nowego cyrku.

O ile Ondřej Cihlár i Katarzyna Donner w swoich analizach koncentrują się głównie na cyrkowych działaniach, o tyle Marta Kuczyńska skupia się na możliwościach dramaturgicznych w nowym cyrku. Czy dramaturgia jest istotnym elementem w strukturze cyrkowej? Analizie poddane zostały *La Veillée des Abysses* Jamesa Thiérréego, *Sekret* Johanna Le Guillerma oraz *Le Grand C* autorstwa Compagnie XY. Jak przebiega akcja w omawianych widowiskach? Jaka jest scenografia, muzyka, aktorstwo? Dzięki drobiazgowej, strukturalistycznej analizie

8 Zob. J. Derrida, *Różnia (différance)*, tłum. J. Skoczylas, [w:] *Drogi współczesnej filozofii*, pod red. M. Siemka, Czytelnik, Warszawa 1978.

Kuczyńska odnajduje charakterystyczne dla nowego cyrku zmiany w podejściu do budowania struktur i prezentacji dzieł sztuki cyrkowej w porównaniu do niezmieniającej się struktury dramatycznej cyrku tradycyjnego. Co ciekawe, w artykule *Nowy cyrk – możliwości dramaturgii* (James Thiérrée – *Compagnie XY* – Johann Le Guillerm) pojawia się też znaczące odniesienie do performatyki i samostwarzającej się pętli feedbacku Eriki Fischer-Lichte. Wyeksponowanie związku pomiędzy teoriami performatyki a widowiskowością cyrkową uświadamia odbiorcom, że sztuka cyrkowa to tak naprawdę działanie performatywne. Co prawda nieco bardziej skonwencjonalizowane i przewidywalne w swojej akcji, ale jednak nastawione na rezonowanie z reakcjami widowni, odbieranie bodźców z zewnątrz, tworzenie sieci komunikacji w danym miejscu i czasie. Wątpliwość budzi nieco skąpe uzasadnienie dotyczące użycia teorii Fischer-Lichte, ponownie podsumowanie niezwykle ciekawego artykułu ogranicza się do krótkiego akapitu.

### W STRONĘ PEDAGOGIKI CYRKU

W semiotycznej triadzie pierwszy element znaku odnosi się do drugiego poprzez mediację trzeciego. Nie można więc zrozumieć części omawiającej historię cyrku tradycyjnego oraz części poświęconej performatywnym możliwościom nowego cyrku bez części trzeciej. Elementem wieńczącym i objaśniającym triadę są dwa artykuły poświęcone pedagogice cyrku, a co za tym idzie również spotkaniu z Innym.

Monika Kalinowska i Mirosław Urban tworzą w swoim tekście pewnego rodzaju przewodnik po edukacji cyrkowej na świecie. Jak się kształci artystów? Co jest celem ich edukacji? Czy zawsze to widz jest najważniejszym odbiorcą prezentowanych na cyrkowej arenie działań? Okazuje się, że rozwój pedagogiki cyrku jako alternatywnej metody pracy z dziećmi i młodzieżą zainicjowany został w połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Wspomniani autorzy w swoich rozważaniach próbują zdefiniować pedagogikę cyrku, jednak nie ograniczają się do suchej regułki. Edukację cyrkową wpisują w dyskurs nauk socjologicznych i psychologicznych, próbują zrekonstruować mentalną mapę odnoszącą się do artysty i odbiorcy w konkretnej sytuacji społeczno-kulturowej. Niezwykle ciekawe jest odwołanie od kinezylogii edukacji i nauk neurologicznych, które chcąc rozszerzyć procesy edukacyjne, badają możliwości prawej i lewej półkuli ludzkiego mózgu.

Z kolei Agata Zapasa i Katarzyna Dąbrowska-Żmuda zabierają czytelników na spotkanie z Innym (*Nowy cyrk jako przestrzeń spotkania z Innym*). Nie ograniczają się jedynie do zjawiska nowego cyrku, tylko skrupulatnie śledzą historyczny rozwój sztuki cyrkowej i w każdym znaczącym momencie na chronologicznej osi odnajdują tego Innego. Kim on jest? Jak jest odbierany? Czy sprawdza się tutaj Lévinasowskie<sup>9</sup> spojrzenie na Innego? Czy to on nas definiuje i określa naszą tożsamość, jest społeczno-kulturowym lustrem? Zapasa i Dąbrowska-Żmuda przyglądają się nie tylko samym widowiskom cyrkowym, lecz przede wszystkim działaniom, które im towarzyszą. Próbują przeanalizować warsztaty i działania nowego cyrku, których nadrzędnym celem jest integracja. Zwracają uwagę

9 Zob. E. Lévinas, *Znaczenie a sens*, tłum. S. Cichowicz, „Literatura na Świecie” 11–12/1986.



na to, że sztuka cyrkowa to głównie przekaz wizualny, zatem pozbawiony bariery językowej, Dzięki takiemu modelowi komunikacji przekracza granice komunikacyjne, a tym samym przyczynia się do integracji i oswojenia Innego. Niezwykle cenne jest dokonane zestawienie kompetencji kształtowanych i rozwijanych na podłożu nowego cyrku i w komunikacji międzykulturowej. Okazuje się, że preferowany model zależy od cech osobowości, te z kolei determinują najlepszą metodę kształcenia i osiągną efekt.

## PODSUMOWANIE

Ta doskonale skomponowana książka w interesujący i drobiazgowy sposób omawia pojęcie cyrku. Umieszcawia też cyrk na wyjątkowej pozycji w świecie widowisk. W rozdziale *Grande finale* powraca się do punktu wyjścia, próbując ująć w najbardziej esencjonalny sposób to, co dla sztuki cyrkowej najważniejsze. Warto w tym miejscu zacytować wcale nie końcowe dygresje, ale Agnieszkę Bińczyczką, która pisze:

*Historia sztuki cyrkowej to przede wszystkim historia ludzi tworzących, których los był zmienny, a status społeczno-prawny wielokrotnie niejednoznaczny. To historia ludzi „w drodze”, która nie zawsze jest podróżą pełną fascynujących przygód. Sztuka cyrkowa to rzetelne rzemiosło, ciężka praca i talent, a także ta nutka romantyzmu w duszy. Historia to fascynująca, nieco kontrowersyjna i niesłusznie marginalizowana. Żyje głównie we wspomnieniach i podniszczonych fotografiach, w ocalałych egzemplarzach prasy, której zadaniem było opisywać świat w jego aktualności. Toteż gazeta, która przetrwała zawieruchy dziejowe, po latach ujawnia kolejnym pokoleniom to, co nie przykuło uwagi autorów wielkich monografii historycznych – zwyczajne i nadzwyczajne epizody z życia. Prasa to najlepsze zwierciadło codzienności sprzed lat, zwłaszcza wtedy, gdy niewiele pozostało innych materiałów źródłowych, a świadkowie tych historii już dawno nie żyją<sup>10</sup>.*

Triadyczna koncepcja monografii zostaje spełniona: jest wprowadzenie, *grande finale*, a przede wszystkim rozdział właściwy, który również podzielony jest na trzy części. Mamy więc triadę wewnątrz triady. Śledzimy historię cyrku tradycyjnego, konfrontujemy zjawisko nowego cyrku z narzędziami proponowanymi przez performatykę, wreszcie przyglądamy się celom i metodom dydaktycznym używanym w pedagogice cyrku.

Otrzymujemy doskonale skomponowaną, polskojęzyczną monografię, omawiającą sztukę cyrkową. Cyrk jawi się w niej jako sztuka hybrydyczna i interdyscyplinarna, a nawet transnarodowa. Czerpie inspirację z teatru, dramatu, pedagogiki, performatyki, choreografii. Artystę cyrkowego cechują ponadprzeciętne umiejętności – jest performerem, aktorem i tancerzem jednocześnie, tworzy sztukę nie dla siebie, a dla innych, przez swój gest sceniczny buduje sieć relacji pomiędzy cyrkową areną a widownią. Podobnie *Cyrk w świecie widowisk* buduje sieć relacji pomiędzy autorami artykułów a czytelnikami.

<sup>10</sup> *Cyrk w świecie widowisk*, dz. cyt., s. 133.

Okazuje się, że zaproponowane we wstępie przez Grzegorza Kondrasiuka komparatystyczne ujęcie omawianego problemu stało się wyznacznikiem dla całej monografii. W *Entrée* rozważania na temat cyrku w świecie widowisk rozpoczynają się od przypomnienia utworów lirycznych, których tematem wiodącym jest cyrk. Natomiast w *Gabiniecie osobliwości*, który kończy omawianą monografię, powracamy do ujęcia komparatystycznego, tym razem jako materiał kontekstowy zaproponowane zostają reprodukcje fotografii, na których możemy zobaczyć cyrk tradycyjny i współczesny, druki archiwalne i najnowsze zdjęcia z festiwalu Carnaval Sztukmistrzów.

Kondrasiuk, Grzegorz, red., *Cyrk w świecie widowisk [Circus in the World of Spectacles]*. Lublin: Warsztaty Kultury w Lublinie, 2017.

Data wpłynięcia: 7 maja 2018 r. Data zatwierdzenia do druku: 1 sierpnia 2018 r.



**SŁOWA KLUCZOWE:** festiwal Carnaval Sztukmistrzów, cyrk, widowiska, performance

**KEY WORDS:** The Carnaval Sztukmistrzów Festival, circus, spectacles, performance

