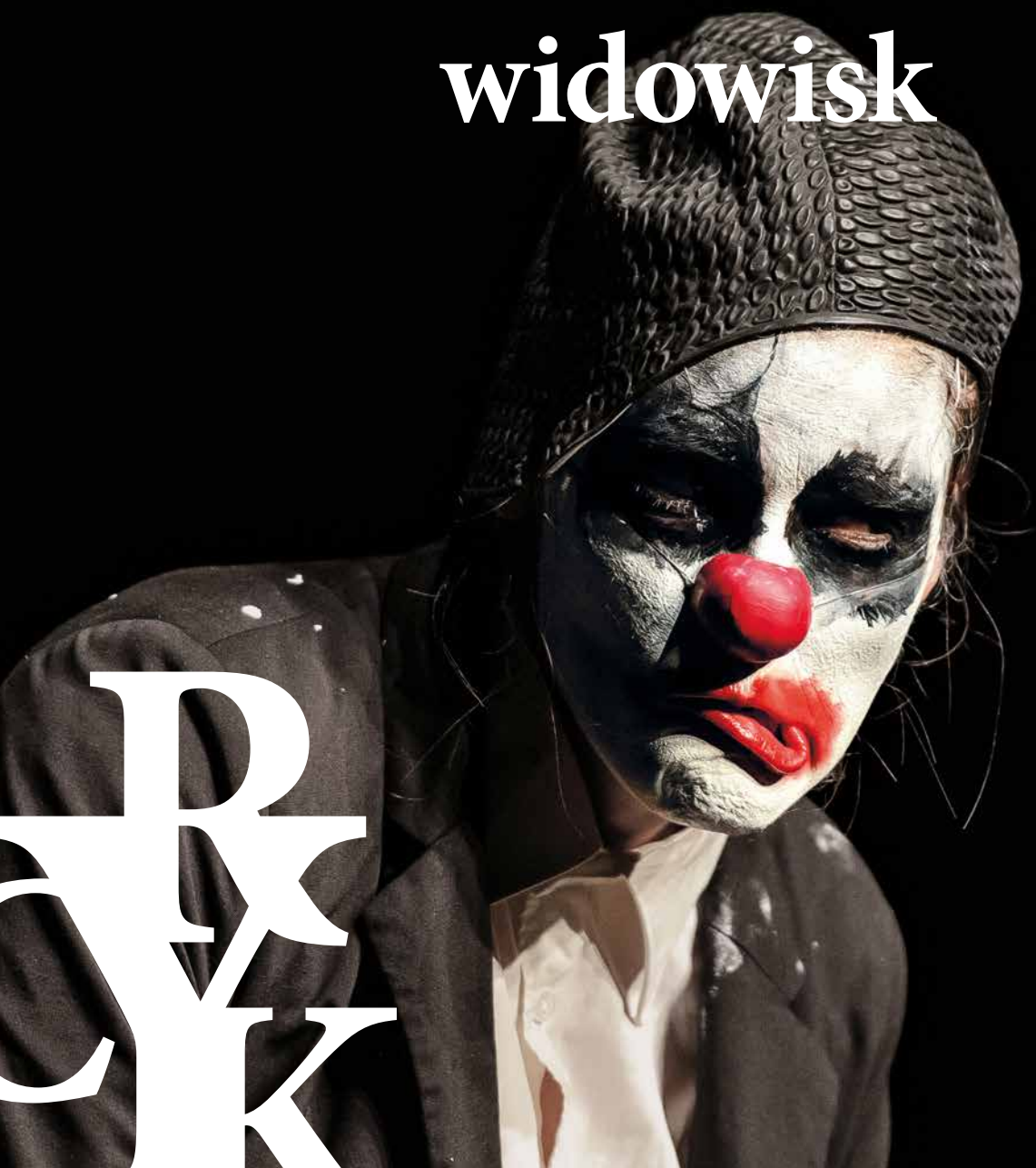


Cyrk w świecie widowisk



Myśl o stworzeniu tej książki towarzyszyła nam od wielu lat. Warto przypomnieć bez fałszywej skromności, że i Polska w dziedzinie cyrku była prekursorem. W 1922 roku w Warszawie powstał Polzawid (Polski Związek Artystów Widowiskowych), w 1952 największa w Europie baza cyrkowa w Julinku, a w 1967 państwowa szkoła cyrkowa, jedna z pierwszych na świecie! Tymczasem cyrk – zarówno w jego dawniejszej, jak i współczesnej formule – nie doczekał się w języku polskim zbyt wielu opracowań literackich i naukowych. Mamy nadzieję, że niniejsza publikacja chociaż w części wypełni ten brak. Renesans sztuki cyrkowej (który obecnie obserwujemy i który, dzięki pasji i wykonywanej pracy, mamy szansę współtworzyć) zaowocuje również następnymi tego rodzaju książkami.



PRYK

Cyrk w świecie widowisk

pod redakcją Grzegorza Kondrasiuka
Warsztaty Kultury w Lublinie, Lublin 2017

Można bardzo lubić cyrk – powiada Pani – i mimo to twierdzić, że jest to rozrywka mało wybredna. Więcej nawet, że ma w sobie pewną nieuniknioną dozę wulgarności. A w mojej systematyce tuż obok cyrkowców mają się znaleźć – jako przedstawiciele niemal tego samego fachu – śpiewacy i recytatorzy. Czy to aby nie za śmiało? Artyści tak uduchowieni, jak to bywało ze średniowiecznymi pieśniarzami, przy jednym stole z pajacem i akrobatą?

Zbigniew Raszewski, *Teatr w świecie widowisk:
dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*,
Warszawa 1991, s. 56.

Lecz kimże *są*, powiedz, owi wędrowni linoskoczkowie,
ci nieco jeszcze szybciej niż my mijający, których od rana
urabia, *komu, komu* na uciechę
nigdy niesyta wola? Skręca ich, rozkręca,
zwija, rozwija, wywija nimi,
podrzuca ich w górę, łapie na nowo; jakby z naoliwionej
gładszej strony powietrza spadają
na zwiotczały od ich nieustannego
odbijania się, coraz cieńszy dywan,
dywan zagubiony we wszechświecie.
Nałożony jak plaster, jakby niebo przedmieścia
zraniło tam ziemię.

I niemal w tym samym miejscu
naciągnięty prostopadle, na pokaz: wielki inicjał
istnienia... już nawet najtęższych mężczyzn
zgina na żarty wciąż ponawiany
chwyt, jak August Mocny przy stole
cynowy talerz.

Ach, i wokół tego centrum
róża widzów:
kwitnie i traci płatki.

Reiner Maria Rilke, *Piąta elegia* (fragment),
przeł. Mieczysław Jastrun, Kraków 1993, s. 209.

Napisać ciało. Nie skórę, mięśnie, kości, nerwy, lecz resztę: zgrzebne, włók-
niaste, kosmate, postrzępione „coś”, pelerynę klauna.

Roland Barthes, *Roland Barthes*,
przeł. Tomasz Swoboda, Gdańsk 2011, s. 195.

Zdarzyło się w pewnym teatrze, że za kulisami wybuchł pożar. Pajac wyszedł,
żeby powiadomić o tym publiczność. Wszyscy myśleli, że to dowcip i go okla-
skiwali; powtórzył to jeszcze raz – aplauz był jeszcze większy. Myślę sobie, że
w taki właśnie sposób nastąpi koniec świata, przy ogólnym aplauzie dowcip-
nych głów, które sądzą, że to żart.

Søren Kierkegaard, *Albo – albo* (część pierwsza),
przeł. Marek Hammermeister, Gdańsk 2015, s. 40.

Ubi defuit orbis...

1.

Za drugą, trzecią skonów metą
Gladiator rękę podniósł swą:
„To – nie to – krzycząc, Siła, nie to,
To nie to Mądrość, co dziś zwa...
Sam Jowisz mi niegroźny więcej,
Minerwa sama z siebie drwi:
Wam – widzów dwakroć sto tysięcy –
Co dzień już trzeba łez i krwi...
Przyszliście drżąc i wąpiąc razem,
Gdzie dusza wietrzyć i gdzie moc?...
A my wam – księgą i obrazem,
A głos nasz ku wam – pocisk z proc.
– Przyszliście drżąc i wąpiąc razem:
Cała już światłość wasza – noc!”

2.

Za drugą, trzecią, skonów metą
Gladiator rękę podniósł swą:
„To – nie to – krzycząc, Miłość, nie to,
To nie to Przyjaźń, co dziś zwa...
Z Kastorem Polluks, druhy dawne,
W całusach sobie wierność klną;
A Wenus włosy ma przyprawne,
Rumieńce z potem w maść jej lgną...
– Siedliście, głązy, w głązów kole,
Aż mchu porośnie na was sierć:
I duszą waszą – nasze-bole,
I ciałem waszym – naszych-ćwierć.
– Siedliście, głązy, w głązów kole,
Całe już życie wasze – śmierć!”

Cyprian Norwid, *Spartakus*,
Pisma wszystkie, T. 1, Warszawa 1971, s. 285–286.

ENTRÉE

ERN

Grzegorz Kondrasiuk

Marcie

O cyrku w świecie widowisk

1.

W języku poezji – godzącym doświadczenie jednostkowe ze zbiorowym, dopuszczającym sprzeczności, nieciągłości i luki – sprawy, o których będzie tu mowa, zostały wypowiedziane w następujący sposób:

*Przytupują do taktu niedźwiedzie,
skacze lew przez płonące obręcze,
małpa w żółtej tunice na rowerze jedzie,
trzaska bat i muzyczka brzęczy,
trzaska bat i kołysze oczy zwierząt,
słoń obnosi karafkę na głowie,
tańczą psy i ostrożnie kroki mierzą.*

il. 50, str. 425

Wstydzę się bardzo, ja – człowiek.

*Źle się bawiono tego dnia:
nie szczędzono hucznych oklasków,
choć ręką dłuższa o bat
cień rzuciła ostry na piasku¹.*

¹ W. Szymborska, *Zwierzęta cyrkowe*, z tomu: *Dlatego żyjemy*, Warszawa 1952 (Pierwodruk: „Życie Literackie” 1951, nr 20).

Znamy dobrze to stanowisko i zgadzamy się z nim. Znamy choćby ze szkolnego podręcznika do języka polskiego. Zgadza się, chciałoby się od razu powiedzieć w liczbie mnogiej, zgadzam się „ja – człowiek”, wszyscy podzielimy przecież z nadzwyczajną gładkością i często bez zastanowienia ten humanistyczny (otóż to!) zespół przekonań. *Zwierzęta cyrkowe*, jeden z wczesnych liryków Wisławy Szymborskiej, czyta się prosto, przynajmniej na pierwszym, przedmetonimicznym poziomie. Może nawet zbyt prosto, jeśli tęskni się za innym, unikającym prostych konkluzji, trybem języka poetyckiego². Przeczytajmy („my – ludzie”) ten wiersz w sposób najprostszy, zgodnie ze wskazanym przez Autorkę w tytule tematem, jako rodzaj etycznej recenzji ze spektaklu cyrkowego. Jest to wiersz-odruch, napisany w trybie empatycznej interwencji, reakcja na obejrzone właśnie widowisko: takie, które dziś określamy mianem „cyрку tradycyjnego”. Numery oparte na występach i tlesurze zwierząt tworzą go w tym samym stopniu co człowiecze popisy akrobatów, żonglerów, klaunów.

Szymborska dotyka tu kwestii etycznych, zabiera głos w sprawie granicy, jaką według „nas – ludzi” powinniśmy wyznaczyć w widowiskach, i której wyznaczanie notorycznie zaniedbujemy. Nie tylko zresztą w widowiskach, ale też w innych codziennych praktykach, a ten jeden, ekstremalny przykład, tylko to obnaża. Kwestia zwierząt cyrkowych jest czymś w rodzaju punktu startowego dla oceny poczynąń cywilizacji ludzkiej albo chociaż początkiem pracy „kronikarza bytów wypędzonych”³ (by posłużyć się formułą literaturoznawcy, która strategię poetyckie, opisuje równie dobrze jak... badaczy cyrku). Zanim wszakże zaczniemy się zastanawiać, czy w wierszu nie zachodzi szersza refleksja nad dialektycznymi sprawami tresury – zarówno zwierząt, jak i ludzi – lub złożoną relacją ofiary z katem, władcy z poddanym, po drodze może „nam” przyjść do głowy, że wiersz zahacza i o fundamentalną kwestię funkcji „naszych” widowisk, którą najostrzej ukazuje właśnie przykład cyrku tradycyjnego. Chodzi o zakwestionowanie tak zorganizowanej sprawy używania atrakcji, tańca, skoków, muzyczki, żółtej tuniki oraz ręki uzbrojonej w bat do wywoływania hucznych oklasków, wspólnych wrażeń i przekonań (takich jak kwestia dominacji człowieka nad zwierzęciem). Wiersz stawia sprawę jasno, być może ze smutkiem, a być może i z gniewem, tak jakby szczególnie bolesne było oglądanie ręki uzbrojonej w bat nie na co dzień, ale od święta, podczas spektaklu dążącego do obezwładnienia widowni mieszaniną

2 Wiersz zapowiada całą serię liryków „o ambicjach ontologicznych”, poświęconych istotom, rzeczom, faktom spoza kręgu antropologicznego i przyznających im suwerenność: S. Balbus, *Piękna niepojęta (Epistemologia jabłoni)*, „Przestrzenie Teorii” 6, Poznań 2006, s. 143–146.

3 E. Balcerzan, *W szkole świata*, „Teksty Drugie” 1991, nr 4 (10), s. 30 i n.

niepokoju, podniecenia i zachwytu. Czy użyte takie właśnie środki prowadzą do celu uświęconego czymkolwiek innym poza dreszczem emocji? Szymborska odpowiada stanowczo – nie! (Zaryzykuję nawet stwierdzenie, że nie tak znowu daleko *Zwierzętom cyrkowym* do skądinąd znanych strof rozpoczynających się od słów „Który skrzywdziłeś człowieka prostego, śmiechem nad jego krzywdą wybuchając...”. Modalność jest tożsama, gniew uruchamia słowo, *thymos* dyktuje *logos*, tylko nieco inaczej zakreślona jest przestrzeń empatii.) Jest to stanowisko wówczas nonkonformistyczne. Empatia wobec tresowanych zwierząt była w Polsce wczesnych lat pięćdziesiątych XX wieku tematem raczej marginalnym⁴, w sprawach cyrku panował zaś nastrój oficjalnej aprobaty⁵. Ale wiersz Szymborskiej wciąż jest czytany, bo wciąż nad wyraz czytelny, kolejne pokolenia nakłaniane są do jego interpretacji, do ćwiczeń interpretacyjnych z humanizmu. Do tego system prawny – to przeciwieństwo poezji – zaczyna się zgadzać ze stanowiskiem wypowiedzianym przez poetkę i coraz bardziej skłonny jest zakończyć trwający przez tysiąclecia stan akceptacji dla widowisk opartych na tresurze zwierząt. Po latach *Zwierzęta cyrkowe* można zatem czytać z poczuciem moralnej słuszności, jako *memento* dla niepotrzebnego już „nam” cyrku, obok rozprowadzanych przez organizacje ekologiczne kolorowanek dla dzieci z wierszykami przeciwko cyrkowej tresurze zwierząt⁶.

A jednak byłyby to wszystko zbyt proste. Po tym pierwszym, krótkim, ostrym i odruchowym spojrzeniu, jakiś czas później poetka dała cyrkowi jeszcze jedną szansę, sporządzając poetycką notatkę z drugiego spojrzenia na cyrk:

*Z trapezu na
na trapez, w ciszy po
po nagle zmiłkłym werblu, przez
przez zaskoczony powietrze, szybszy niż
niż ciężar ciała, które znów
znów nie zdążyło spaść.*

il. 99, str. 461

4 „Tak jak dobre słowo i nęcąca nagroda skłania nieraz nawet niechętnego ucznia do wykonania wymaganego od niego zadania, tak samo potrafi też wytrawny pogromca dobrotliwym przemawianiem zachęcić swego dzikiego ucznia do wykonania sztuki wcale mu nie odpowiadającej”. E. Rubinowicz, *Cyrk. Bawimy się i uczymy*, Warszawa 1953, s. 6. O polskim cyrku w latach pięćdziesiątych XX wieku pisze Z. Snielewska-Stempień w artykule zamieszczonym w niniejszej książce.

5 A. Łunaczarski, *O cyrkach*, przeł. P. H., „Teatr” 1983, nr 8, s. 13.

6 *Krótką bajeczką o wyprawie Mirka do cyrku i o tym, co z tego wyniknęło*, Fundacja Viva [b.d.m.w.], [online] <http://www.blog.viva.org.pl/2011/03/16/kolorowanka-anty-cyrkowa/> [dostęp: 1 listopada 2017]

*Sam. Albo jeszcze mniej niż sam,
mniej, bo ułomny, bo mu brak
brak skrzydeł, brak mu bardzo,
brak, który go zmusza
do wstydliwych przefrunąć na nieupierzonej
już tylko namiętnej uwadze.*

*Mozolnie lekko,
z cierpliwą zwinnością,
w wyrachowanym natchnieniu. Czy widzisz
jak on się czał do lotu, czy wiesz
jak on spiskuje od głowy do stóp
przeciw takiemu jakim jest, czy wiesz, czy widzisz
jak chytrze się przez dawny kształt przewleka i
żeby pochwycić w garść rozkołysany świat
nowo zrodzone z siebie wyciąga ramiona –*

*piękniejsze ponad wszystko w jednej tej
w tej jednej, która zresztą już minęła, chwili.*

Pomińmy tu czysto filologiczny zachwyt nad retardacjami ewokującymi gęstość ryzykownego widowiska, zawieszeniami na granicach wersów – które oddają krótkie, intensywne chwile lotu akrobata pomiędzy trapezami, kilkanaście metrów nad ziemią, i stężenie uwagi widowni, zaszantażowanej faktem, że artyści stawiają tu na szali najcenniejszą wartość własnego bezpieczeństwa. Pomińmy zatem analizę kunsztu tego wiersza, ustanawiającego ekwiwalencję języka i pokazu akrobatyki powietrznej, aby pomyśleć nad wywoływaną przez cyrk ambiwalencją. Czy *Zwierzęta cyrkowe* i *Akrobatę* napisała ta sama osoba? Pytanie tylko pozornie pozbawione sensu, chociaż oczywiście można argumentować, że sprzeciw wobec tresury nie równa się całościowemu potępieniu fenomenu cyrku. Ale sprawa nie jest wcale tak prosta, wymaga sięgnięcia do koncepcji rozważających spotkanie tego, co „ludzkie” ze „zwierzęcym”.

Zastanawia przede wszystkim fakt, że istnieje wiele świadectw postawy ambiwalentnej wobec cyrku, wychodzących od niezwyklego splotu zrozumienia i odrzucenia. Zapisany jest w nich z jednej strony negatywny stosunek do cyrku jako próbie ludzkiej dojrzałości, z drugiej – podejrzana i dwuznaczna

7 W. Szymborska, *Akrobata*, z tomu *Sto pociech*, Warszawa 1967 (Pierwodruk: „Życie Literackie” 1965, nr 33).

ciekawość widowisk atrakcyjnych i uwodzicielskich, obarczonych negatywnym wartościowaniem, budujących swoją moc oddziaływania na prowokowaniu sytuacji ekstremalnych, przekroczeniu, braku kontroli, niespodziance, ujawniających i obnoszących w ostrym świetle spektaklu istnienie granic etycznych i estetycznych. Na skrajnych biegunach znajdują się dwie postawy: gloryfikacja i odraza.

Jeśli przeczytamy *Akrobatę* w trybie „historii motywu” (a w katalogu znajdzie się wiele kanonicznych nazwisk, choćby Rilke i piąta z jego *Elegii diuinejskich*), ujawni się tu pogłos modernistycznej tęsknoty za „szyderczą epifanią” czy wręcz ślady identyfikacji – by posłużyć się rozpoznaniem Jeana Starobinskiego. „Katalog cyrkowy” sporządzony przez Starobinskiego, zawierający literackie i wizualne „powidoki” z XIX i XX wieku, ukazuje nowoczesny umysł, który „znajduje w skokach tancerki czy akrobaty obraz własnego «hiperbolicznego» skoku poza jakikolwiek dosłowny sens”⁸. Piękne marzenie, pełne nadziei, może nawet utopijne. Dlaczego? Cyrk zawsze oglądamy **poprzez** sens. Tak jakby dotknąć tego fenomenu można było wyłącznie za pomocą jakiejś formy reprezentacji, poprzez obraz, tekst (tak jak i w niniejszym wstępie do *Cyrku w świecie widowisk*: chcę zobaczyć cyrk, wprowadzić do cyrku, a w rezultacie – patrzę nań poprzez wiersze). Piszemy, myślimy, oceniamy cyrk, wpisując go w dostępny porządek, aktualne matryce rozumienia, w których nie do końca się mieści... Pozostaje po tych operacjach jakiś nadmiar, poczucie niedopasowania. A jeśli chcemy odrzucić wszelkie klisze, na końcu zostajemy z projekcją tęsknoty za utraconymi w postępie cywilizacyjnym wolnością i organicznością.

Szyborska, niczym wytrawny teoretyk, performatyk, cyrkolog, napisała wolnym wierszem niewielki traktat o esencji cyrku. *Akrobata* to wiersz o fundamentalnej dla widowiska cyrkowego czynności „wytwarzania” odmiennego czasu. Semiotyk cyrku Paul Bouissac określił to zjawisko jako „zawieszenie czasu linearnego”, stworzenie „konstrukcji czasu odmiennego zarówno od linearnej, jak i cyklicznej reprezentacji”, wejście w pozaczasowy czas działania (*timeless time of action*). Odwołując się do ustaleń psychologii kognitywnej, Bouissac pisze o pokazie akrobatycznym jako o złożonym procesie psychomotorycznym, włączającym pamięć i przewidywanie zdarzeń w program behawioralny, także u obserwujących widzów. „Można metaforycznie stwierdzić, że akt cyrkowy ma charakter aksjomatyczny, i że sprzęty

8 J. Starobinski, *Portret artysty jako linoskoczka. Wydrwieni zbawcy*, [w:] *Teatr dell'arte*, red. D. Sosnowska, Warszawa 2016, s. 112.

i akcesoria cyrkowe są trwałymi symbolami, konkretnym rusztowaniem dla algebry ludzkiej⁹. Oto według kognitywisty cyrk w niepodrabianej, jemu właściwej ontologii, nieukazujący na scenie reprezentacji i życiowych historii, lecz zamiast tego prezentujący esencję czystego działania i jego wykonawców. „U ludzi dorosłych przyjemność z oglądania cyrku zakorzeniona jest w unikalnej możliwości kontemplacji działania idealnego, jego syntezy, jak w przypowieści albo traktacie etycznym. Zamiary, wolna wola, sensowny cel, umiejętność dopasowania działań, perspektywa sukcesu to kamień węgielny naszej humanistycznej ideologii” – afirmacyjnie stwierdza Bouissac. „A dla dzieci to doświadczenie edukacyjne¹⁰”.

Powraca zatem owo „my – ludzie”, uwolnione tym razem od doraźnych, społecznych czy dyskursywnych obowiązków widowiska. „My”, a na arenie „on – który się czai do lotu”, „spiskujący przeciwko takiemu jakim jest”, szukający (i znajdujący na tych kilka sekund) tego, co „nowo zrodzone z siebie”. Cyrk akrobatów to nie tak znowu prosty przykład narracji na głębszym poziomie, oferującej wzniosłą tezę o konstytuującej nas agonicznej, ale przecież w końcu heroicznej naturze. Tu powracają także antropologiczne koncepcje spod znaku *homo ludens*, dostrzeżenia w żywiołach gry i zabawy najważniejszego źródła kultury¹¹. Tak zwany zwrot kognitywistyczny niepodziwianie wyposażył te tezy w nowy słownik i aparat pojęciowy, dodał do nich rodzaj puenty. Coraz bardziej popularne neuronauki, korzystające z eksperymentów percepcyjnych i badań laboratoryjnych obserwowalnych funkcji mózgu zajmują się także i cyrkiem, a raczej ciałem cyrkowca jako pewnym przypadkiem ekstremalnym. „Bawimy się, kiedy niebezpieczeństwo, które w świecie poddanym ewolucji zawsze czai się gdzieś za progiem, odsunie się na razie, pozwoli na chwilę wytchnienia. Możemy wtedy swobodnie przestrajać sieci neuronowe, powyglądać się bez obawy, że za tę głupotę zapłacimy, pobrykać, nie bacząc na każdy fałszywy krok ani też nie dbając o zapas energii na wypadek alarmu¹² – tak o roli zabawy pisał z wykorzystaniem „neuroslownika” Tomasz Kubikowski. „Teatr przyczynia się do odporności populacji, pozwalając jej ćwiczyć w nieważkiej formie warianty zachowań, rozpoznawać symptomy różnorodnych zagrożeń i reagować na nie, rozpoznawać sytuacje, w których znalazła się jednostka czy cała społeczność,

9 P. Bouissac, *Semiotics at the Circus*, Berlin–New York 2010, s. 35, tłumaczenie autora artykułu.

10 Tamże, s. 36.

11 M.in.: R. Caillois, *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Warszawa 1997; J. Huizinga: *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka i W. Wirpsza, Warszawa 1985.

12 T. Kubikowski, *Przeżyć na scenie*, Warszawa 2015, s. 150.

odpowiednio kategoryzować to wszystko i oswajać – tak jak naszej głowie pomagają kategoryzować świat przebijające się przez selekcję, najadekwatniejsze sieci połączeń neuronowych¹³. Hipotezy, poprzez przejście na poziom organiczny, poszukują nowych formuł dla tak mocno usadowionych w teorii sztuki pojęć jak mimetyzm, reprezentacja, czy dla powracającej niemal od narodzin tej gałęzi sztuki koncepcji teatru jako szkoły doświadczenia życiowego. Cyrk, owa szczególna odmiana widowiska, jest ćwiczeniem wariantów najbardziej elementarnych, sytuacji pozbawionych wszelkich subtelności – nagiej i brutalnej walki o życie. Jak pisze Paul Bouissac, odwołuje się on do zakodowanego w ciele „zestawu typowych działań o znaczeniu zasadniczym dla przetrwania człowieka w ekstremalnych sytuacjach, w czasach na tyle odległych, że w pokonywaniu wyzwań nie pośredniczyły jeszcze artefakty kultury”. Wyjaśnieniem atrakcyjności przedstawień cyrkowych jest – według Bouissaca – odwoływanie się do odziedziczonej po przodkach pamięci wizualno-motorycznej, wpisanej w nasz genom, tworzącej więzi społeczne poprzez zrównoważenie dynamicznej empatii¹⁴.

Sprowadzając rzecz całą do jednego, dobitnego stwierdzenia – cyrk można, idąc za powszechnymi opiniami, zdeprecjonować, ale nie da się tak łatwo odesłać do lamusa. Egzorcyzmowany – powraca w najmniej oczekiwanym momencie. Parafrazując słynny bon bot, wieści o śmierci cyrku są przesadzane.

2.

Cyrk, ta „pułapka na widzów”, działa następująco: wywołajmy sytuację, w której człowiek (lub zwierzę) radzi sobie z, wydawałoby się, nieprzezwycięzalnymi trudnościami. Niezbędne jest tu ryzyko zdrowia lub życia oraz pewna doza niepewności co do powodzenia całego przedsięwzięcia. Do tego należy zaprezentować umiejętności, zachowania i formy nadzwyczajne, dziwaczne, stojące w sprzeczności z codziennym doświadczeniem. Postawmy obok siebie groteskowo uformowaną istotę ludzką, odwołując się do instynktu parodii – oraz demonstrację nadzwyczajnych mocy, przekraczających ludzkie możliwości: władzy, siły, zręczności, wytrwałości, szybkości¹⁵. Są to wciąż niezmiennie zasady

13 T. Kubikowski, *Regula Nibelunga. Teatr w świetle nowych badań świadomości*, Warszawa 2004, s. 333.

14 P. Bouissac, dz. cyt., s. 177–178, tłumaczenie autora artykułu.

15 Np.: B. Danowicz, Bogdan, *Był Cyrk Olimpijski*, Warszawa 1984; R. Croft-Cooke; P. Cotes, *Świat cyrku*, przeł. Z. Dzieciolowski, Warszawa 1986; M. Sznajderman, *Błazen. Maski i metafory*, Warszawa 2014.

„wytwarzania” cyrku, jednej z najstarszych form widowisk kulturowych, stanowiących „konstytutywny element doświadczenia społecznego”¹⁶. Pomimo tendencji do wycofywania ze sceny zwierząt czy eksponowania na niej deformacji, cyrk współczesny nadal opiera się tych samych technikach prowadzenia ludzkiego ciała w sytuacji ekstremalnej (możliwych do skatalogowania w dziedzinowych słownikach i encyklopediach¹⁷). O dramaturgii i spójności występu decyduje kilka fundamentalnych reguł korzystania z tych technik, wskazywanych wspólnie przez artystów i badaczy. Są to zasady: balansu i utrzymywania równowagi; nieograniczonych możliwości; współpracy; dopuszczania błędów i porażek; obecności; zaufania; poświęcenia¹⁸. Cyrk nie może ich porzucić, ponieważ przestałby być cyrkiem, autonomicznym fenomenem społecznym i artystycznym, aktualizowanym w zmiennych kontekstach czasowych i geograficznych. Polega on na używaniu ogromnego, rozproszonego archiwum technik wykonawczych, „zdeponowanego” w ciałach artystów, bez artefaktów i możliwości trwałej fizycznej reprezentacji. To archiwum jest zachowane i przekazane w trudny do prześledzenia i udokumentowania sposób, jednocześnie zadziwiająco trwałe, jak i ulotne. Dzięki niemu przetrwała i wciąż istnieje w kolejnych aktualizacjach ta archaiczna sztuka, równie stara jak proto-teatr, śpiew czy taniec. I jeśli europejską tradycję widowisk od czasów antyku greckiego zdeterminowało napięcie pomiędzy „pismem i teatrem”, mediami konkurencyjnymi, ale i komplementarnymi (jak pisze Dobrochna Ratajczakowa¹⁹), to cyrk niewątpliwie sytuuje się po stronie teatru, ustanawiając w tej przestrzeni punkt dojścia – miejsce ekstremalne, którego istotą jest ciało bez pisma. Ale to nie teatr (w jego nowożytniej, faworyzującej *logos*, odsłonie), lecz taniec jest dziedziną bliższą cyrkowi – bo i on doskonale radzi sobie bez podstawy narracyjnej, chociaż oczywiście ją dopuszcza, nie tracąc autonomii. Cyrk może więc wchodzić (i wielokrotnie wchodził) w sojusz z innymi dziedzinami sztuki i odmianami widowisk, ale mimo to – zachowując autonomię, będąc wciąż jakością osobną, odrębną, wyrazistą.

Zbigniew Raszewski we wstępie do książki Janiny Hery *Z dziejów pantomimy, czyli Pałac zaczarowany* (z której pochodzi artykuł otwierający niniejszą publikację) pisał o zasilających teatr europejski dwóch nurtach. Obok

16 *Rytuał, dramat, święto, spektakl*, red. J.J. MacAloon, przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, Warszawa 2009, s. 13 i n.

17 Patrz dział *Encyklopedie, słowniki* – w bibliografii zamieszczonej w niniejszej książce.

18 *Documentation of CARD: Circus Artistic Research Development*, red. A. Skjönberg, C. Damkjær, Stockholm 2012, s. 19–20. Zob. także: P. Bouissac, dz. cyt., s. 154–155, 170–172.

19 D. Ratajczakowa, *Myślenie gatunkami*, [w:] tejże, *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Poznań 2015, s. 292.

teatru opartego na dramacie, tym drugim nurtem miałyby być widowiska pantomimiczne, pozbawione podstawy w postaci tekstu, gdzie mieszały się ze sobą „akrobatyka, popisy zręczności, piosenka i taniec”. Oglądając dzieje pantomimy „z lotu ptaka”, z szeroką perspektywą historyczną, sięgnął do mimu w tradycji greckiego i rzymskiego antyku i w charakterystyczny dla siebie sposób spróbował „wyłowić cechy znamienne dla teatru «drugiego nurtu» wszystkich czasów”. Wskazuje trzy takie cechy. „Po pierwsze: teatr «drugiego nurtu» wydaje się trwalszy od dramatycznego. [...] Po drugie: miewa dość płynne granice gdy chodzi o charakter i organizację przedstawień. [...] I po trzecie: w porównaniu z dramatycznym [...] bywa bardziej mimiczny, jeśli rozumieć przez to ekspresję ludzkiego ciała”. Co ważne, historyk teatru podkreśla, że „drugi nurt” jest pełnoprawnym teatrem²⁰. Za tą chęcią jego dowartościowania kryje się polemika z chyba najtrwalszym powszechnym poglądem na temat widowisk posługujących się „ciałem bez pisma”: z zarzutami o ich aintelektualizm wynikającymi z tak zwanego *body-mind „problem”* trapiącego zachodnią cywilizację²¹.

Jednak czy naprawdę „z lotu ptaka” można uchwycić istotę widowiskowego „ciała bez pisma” lub napisać o cyrku „wszystkich czasów”? Całość ta zawiera w sobie różnorodność i odmienność sztuk cyrkowych, historię ich powstawania, ewolucję i stan obecny, a także konteksty kulturowe, społeczne, polityczne... Mówiąc „cyrk” należałoby za każdym razem odpowiadać na pytanie – „no dobrze, ale jaki?”. O „cyrku” bez jakichkolwiek uściśleń trudno cokolwiek napisać w liczbie pojedynczej, tak samo jak o „teatrze”, „muzyce”, „tańcu” i tak dalej... W tej sytuacji wyjście jest właściwie jedno. Próba naszkicowania mapy tego obszaru odbywać się musi niejako od końca, idąc od zjawisk dostępnych naocznie doświadczeniu, czyli od cyrku nam współczesnego. Mamy dziś cyrk „tradycyjny” i „współczesny”, gdzie ten współczesny konstituuje się w stałym odniesieniu wobec tak zwanego cyrku tradycyjnego, czy też raczej, w liczbie mnogiej, cyrków tradycyjnych. Obszar tego, co nazywa się cyrkową tradycją, wykreślamy z naszej dzisiejszej perspektywy, wartościując od razu dziedzictwo na chciane i niechciane, wypierając praktyki

20 Z. Raszewski, *Przedmowa*, [w:] J. Hera, *Z dziejów pantomimy, czyli Pałac zaczarowany*, Warszawa 1974, s. X, XII–XIII.

21 Patronem tendencji wartościującego przeciwstawienia ciała i umysłu uczyniono, nie do końca słusznie, Kartezjusza: J.-M. Pradier, *Zachód, Wschód i dualizm: kuszące złudzenia*, [w:] tegoż, *Ciało widowiskowe. Etnoscenologia sztuk widowiskowych*, przeł. K. Bierwiazzonek, Warszawa 2012, s. 32 i n., oraz 14–24. Zob. też np.: A. Bandura, *Aisthesis. Zmysłowość i racjonalność w estetyce tradycyjnej i współczesnej*, Kraków 2013; S.L. Foster, *Choreografowanie historii*, przeł. M. Jankowski, [w:] *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, red. J. Majewska, Kraków 2013.

nie do zaakceptowania z punktu widzenia dzisiejszej etyki, niemieszczące się w systemie gatunków sztuki ani w konwencji rozrywki, niedostarczające ani estetycznych sensacji, ani przyjemności widowiska. I nie chodzi tu wyłącznie o najbardziej powszechne w świadomości współczesnego człowieka skojarzenie cyrku z występami zwierząt, ale i o teatr śmierci, inscenizowane walki z niedźwiedziami, wilkami i żubrami, stacjonarne miejskie i wędrowne jarmarczne menażerie i gabinety osobliwości. Stąd, jeśli już istnieje we współczesnej świadomości jakikolwiek „cyrk tradycyjny”, zapewne nie są to wędrowne trupy kuglarskie, szcwalnie czy gabinety – chociaż niektóre ze wskazanych linii cyrkowych tradycji były i są zadziwiająco żywotne i znał je jeszcze XX wiek²².

Tradycja cyrkowa – tak jak dziś ją rozpoznajemy – wprost lub pośrednio odwołuje się do widowisk zapoczątkowanych przez Philipa Astleya i jego konkurentów w osiemnastowiecznej Anglii²³. Cyrk konny Astleya nazywany był wówczas cyrkiem współczesnym, nowoczesnym – dla odróżnienia od tradycji jarmarcznej, kuglarskiej, od wygasającej powoli komedii komedii dell'arte. Samo określenie „cyrk” spopularyzowała moda na pantomimy konne pokazywane w murowanych budynkach cyrkowych, która rozprzestrzeniła się dzięki technologiom dostarczonym przez rewolucję przemysłową, w warunkach szybko postępującej urbanizacji.

Tak więc, choć mówimy o tradycji widowisk o niemożliwym do ustalenia początku (archeolodzy udokumentowali przedstawienia żonglerów pochodzące z epoki żelaza, a o występach „kuglarzy” bądź „akrobatów” wspomina na przykład Homer), to nazywamy je określeniem stosunkowo młodym i związanym z konkretnym okresem historycznym. Jego rodowód odsyła nas do XIX-wiecznej miejskiej rozrywki – przeznaczonej zarówno dla biednych, jak i bogatych (w murowanym Cyrku Cinisellich otwartym w roku 1883 w Warszawie, najbliższe areny usytuowane były najdroższe miejsca przeznaczone dla elity, dla której była to najmodniejsza rozrywka). Wypracowany wówczas wzorzec podlegał transformacjom, ale nie zmienił swoich najważniejszych elementów. Zmiany przychodziły z zewnątrz, wynikały

22 O warszawskiej Szczwalni, czyli tzw. Hecy pisze J. Hera w artykule zamieszczonym w niniejszym tomie. Por. W. Filler, *Cyrk, czyli emocje pradziadków*, Warszawa 1963, s. 11–22. O monstruariach i gabinetach osobliwości zob.: R. Bogdan, *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, Chicago–London 1990; A. Wiczorekiewicz, *Monstruarium*, Gdańsk 2009. Por. artykuł K. Gombina zamieszczony w niniejszym tomie.

23 B. Danowicz, dz. cyt., Warszawa 1984, s. 34 i n. Por. artykuły J. Hery i O. Cihlařa zamieszczone w niniejszym tomie.

z rozwoju techniki (np. oświetlenie w teatrach, pojawienie się rowerów czy pojazdów mechanicznych) i z możliwości funkcjonowania cyrku jako instytucji. Cyrk był zawsze domeną prywatnej przedsiębiorczości – ze wszystkimi tego stanu konsekwencjami. Dopiero po II wojnie światowej został zorganizowany jako scentralizowane przedsiębiorstwo państwowe, tak jak w całym obszarze pod politycznym wpływem ZSRR. Warto o tym pamiętać, by unikać uproszczeń i mylących porównań i utożsamień, np. współczesnych artystów cyrkowych z angielskimi czy niemieckimi ekwilibrystami i woltyżerami docierającymi do polskich miast w XVIII i XIX wieku, trupami dell'arte zapraszanimi na dwory w wieku XVI, ze średniowiecznymi błaznami królewskimi i dworskimi, liliputami, wędrownymi kuglarzami²⁴, a nawet z niewolnikami i gladiatorami występującymi w rzymskich igrzyskach i wyścigach rydwanów²⁵.

Jest natomiast pytaniem otwartym, na ile cyrk nowożytny, tworzący się na przełomie XVII i XVIII wieku, wchłonął i przetworzył te najróżniejsze odziedziczone tradycje widowisk „drugiego nurtu”, w tym najbliższą w czasie – komedii dell'arte. Oraz – czy teatr nowożytny je przyjął, czy może odrzucił.

3.

Jeden z Oświeconych, oglądając spektakl włoskiej komedii dell'arte w momencie schyłku świetności tej gałęzi sztuki, po upływie dwóch i pół stulecia ogólnoeuropejskiej kariery, próbował uchwycić i opisać różnicę pomiędzy aktorami włoskimi i francuskimi. W czasach Corneille'a i Racine'a najwyżej ceniony był kunszt francuskich retorów – za niedościgłą, sformalizowaną, precyzyjną deklamację, jako piękne narzędzie przekazu wyrafinowanej kompozycji i techniki słowa. Punktem negatywnego odniesienia była wówczas komedia dell'arte, wędrowne widowisko oparte na nieprawdopodobieństwach,

24 W polskim obszarze językowym określenia artystów uprawiających zawody dziś określane jako cyrkowe po raz pierwszy odnajdujemy w dokumentach z końca XIV wieku. Pierwsze poświadczenia użycia słowa „kuglarz” – jak podaje Wilska – pochodzi z roku 1392. Według słownika staropolskiego miało ono dwa znaczenia: 'wędrowny aktor', oraz 'sztukmistrz, magik', natomiast czasownik „kuglować” – 'oszukiwać, błaznować, żartować'. Funkcjonowały także inne, równie popularne nazwy, m.in. wiła, piszczyk, igracz, guzman. Słowo „błazen” ma swoje pierwsze poświadczenie w roku 1460 i wyparło stopniowo poprzednie określenia rodzime. Równocześnie funkcjonowały słowa łacińskie, przechowujące rzymską tradycję – *histrion*, *ioculator*, *mimus*. Zob. M. Wilska, *Błazen na dworze Jagiellonów*, Warszawa 1998, s. 28–48.

25 M. Kocur, *We władzy teatru. Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie*, Wrocław 2005. Por. uwagi na ten temat w artykule S. Siedleckiej zamieszczonym w niniejszej książce.

powtarzalnych motywach i improwizowanych lazzi, mieszająca wątki sentymentalne z trywialnym komizmem, w integralny sposób łącząca słowo, śpiew, taniec, grę na instrumentach, nadzwyczajną sprawność fizyczną i – cyrkowe umiejętności (wówczas określane ogólnie jako zdolności mimiczne)²⁶.

W roku 1758 Denis Diderot – bo o nim tu właśnie mowa – w traktacie *O poezji dramatycznej* (tym samym, w którym sformułował fundamentalną dla późniejszego teatru inscenizacji koncepcję czwartej ściany), w podrozdziale poświęconym „sztuce mimicznej” i improwizacji zanotował znamienne słowa:

Jest pewien paradoks, którego prawdę odczuje niewielu, ale który za to innych oburzy [...]. Otóż nasi włoscy komedianci grają we włoskich sztukach dużo swobodniej niż nasi komedianci francuscy, a mniej liczą się z widzem. W bardzo wielu przypadkach zapominają o nim całkowicie. Można znaleźć w ich zachowaniu coś oryginalnego i swobodnego, **co trudno nazwać** [podkreślenie moje – GK], a co mi się podoba i podobałoby się wszystkim, gdyby go nie szpeciła absurdalna intryga i niesmaczne dialogi. W szalonych aktorach dostrzegam ludzi wesołych, spragnionych zabawy i opętanych niczym nieskrępowaną fantazją. Wolę ich zapamiętanie niż sztywność, ciężkość i pozę²⁷.

Mądrzejsi o stulecia, możemy zapytać encyklopedystę: podobałoby się – gdyby nie były zepsute tym, co niezależne od teorii i kodyfikacji, niestabilne, improwizowane, swobodne, proste, apelujące do niskich instynktów? A może gdyby to wszystko usunąć, przestałyby się podobać? Może „trudno nazwać”, bo widowiska te fascynują **nie pomimo**, ale **dlatego** właśnie, że to wszystko w nich jest? W tym samym traktacie Diderot kreśli zresztą projekt teatru przekraczającego klasycystyczne ograniczenia gatunkowe i wykonawcze i deklaruje się jako zwolennik pantomimy, pisząc z niechęcią o scenicznej dominacji słowa, rozumianej jako sztuczne, napuszone deklamowanie. W swojej działalności dramatopisarskiej i jako teoretyk marzy o spektaklu doskonałym, opartym na odwzorowaniu świata, postuluje obyczajowy dramat mieszczański, teatr utylitarny, apelujący do rozumu:

26 M. Dębowski, *Wstęp*, [w:] D. Diderot, *Pisma estetyczno-teatralne*, przeł. M. Dębowski, J. Kott, E. Rządowska, A. Siemek, Gdańsk 2008.

27 D. Diderot, *O poezji dramatycznej* (1758), przeł. E. Rządowska, [w:] tenże, *Pisma estetyczno-teatralne*, s. 203.

Każdy naród ma jakieś zabobony do odrzucenia, jakieś występki do napiętnowania, jakieś głupstwa do wyśmiania, a więc potrzeba mu widowisk, ale widowisk odpowiednich. Cóż to za wspaniała pomoc przy zmianie praw czy zniesieniu jakiegoś obyczaju, pod warunkiem że rząd potrafi je właściwie wykorzystać²⁸.

Ostatecznie, w napisanym kilka lat później *Paradoksie o aktorze*, opierając się na ewolucjonistycznym schemacie myślenia, wyznacza improwizowanym, jarmarcznym popisom odpowiednie, podrzędne miejsce – uważając je za twory przed-teatralne, dzieła szkicowe i pozbawione systemu: „Może i dobrze robią ci szaleńcy, że zostają tym, czym są – projektem na aktorów”. I znów – jakby ten miłośnik rozumu powstrzymywał się przed jednoznacznym zbagatelizowaniem tego, co usytuowane poza rozumem (powraca charakterystyczne określanie tego rodzaju gry jako opętania, szaleństwa) – ujmuje swój pogląd w ulubioną figurę paradoksu: „Więcej pracy nie dałoby im tego, czego im brak, a mogłoby im zabrać to, co mają”. Jednak domknięcie myśli, a zarazem jedna z ostatnich kwestii poruszonych w *Paradoksie*, nie pozostawia złudzeń: „Ceń ich za to, czym są, ale nie stawiaj ich obok skończonego obrazu”²⁹. Improwizacji, błazeństwa bez dbania o prawdopodobieństwo, ze względu na ich anarchiczną naturę, nie da się wcielić na służbę „widowisk odpowiednich” do wykorzystania „dla rządu”.

Również i polscy Oświeceni mieli w tym względzie ugruntowany pogląd, jednakowy ponad wszelkimi polemikami, opowiadając się przeciwko pantomimie. Pochwalając tak zwane „wypędzenie Arlekina” poszli dalej niż Diderot. W wypowiedziach głównie na łamach „Monitora” przekonaniach powtarzają się te same argumenty. Opozycja dawne–nowe pobrzmiewa np. u Bohomolca, gdzie jako tradycje wymagające rewizji pojawiają się teatr jezuicki i dell’arte: „Są jeszcze i tacy, którzy to wszystko ganią i gardzą, co by też najdoskonalszym teraźniejszego wieku jest dziełem [...] złe [u nich] tragedie, bo bez arlekina i diabła, najistotniejszych niegdyś aktorów, grane”³⁰. Punktem wyjścia jest rozróżnienie dobrego i złego komizmu, a tym złym są właśnie „małpiarstwa” (jak zwano pantomimę) – rozrywka staroświecka, niskiej jakości i „bezrozumna”, adresowana do nieoświeconego gminu. „Kuglarstwa” – w kontrastowym zestawianiu z komedią „do prawdy podobną”, w której charaktery

il. 28, str. 410

28 Tamże, s. 194.

29 D. Diderot, *Paradoks o aktorze* (1778), przeł. J. Kott, [w:] tenże, *Pisma estetyczno-teatralne*, s. 279.

30 N.N. [prawdop. F. Bohomolec], *Ptolomeusz, arlekin i diabeł*, „Monitor” 1768, nr 25; cyt. za: *Teatr Narodowy 1765–1794*, red. J. Kott, Warszawa 1967, s. 123.

są nieprzesadzone, a konstrukcja logiczna i przyczynowa – „trzeba z dobrej komedii wyrugować, albowiem nie tylko są one do prawdy niepodobne, ale nadto niemożliwe”, dlatego „wygnano z teatru arlekina, które tylko same plugastwa i niedorzeczności głosił zgorzenie szerząc, zamiast bawić prawdziwie i przyzwoicie”³¹ – pouczał Wawrzyniec Mitzler de Kolof w 1775 roku. Pantomima i widowiska oparte na popisach sprawności fizycznej nie mieściły się w tak wyznaczonym wzorcu, który zgodnie z maksymą *Ridendo castigat mores* miał realizować teatr³².

Artyści spod znaku Arlekina (symbolizującego nie tylko zmierzch popularności dell'arte, ale wszystkie aktualnie potępiane w myśl ideologii postępu praktyki artystyczne), zostali wypchnięci z teatru nowoczesnego, świeckiego, publicznego, narodowego. Stało się to w momencie gdy kształtowały się jego początkowe założenia, u startu długiego procesu ustanawiania misji teatru, i co się z tym wiąże – wzmacniania statusu społecznego aktora. Jego elementem było uwolnienie się od deprecjonujących przodków. Świadczy o tym choćby przechowana w aktorskiej tradycji ustnej relacja o poglądach Wojciecha Bogusławskiego na ten temat:

Oto jak w ujęciu Wincentego Rapackiego miałby się przedstawiać stosunek młodego Bogusławskiego do teatru: „Być komediantem, jak ich wówczas nazywano, na którym z pańskich dworów, gdzie ich traktowano na równi z pańską służbą, albo wędrować z garstką aktorów i grywać w budzie jarmarcznej, bo takie tylko teatra istniały, jak świadczy książę Jabłonowski w swoim pamiętniku, nie miało to ponęty dla wykształconego a niebogatego młodzieńca”. Nie interesowano się po prostu u nas przeszłością zespołów, których działalność stawiano na równi z popisami kuglarzy³³.

31 Wawrzyniec Mitzler de Kolof, *Listy warszawskiego pisarza do pana Wawrzyńca Wiedzolibskiego w Wilnie (1775–76)*, [przekł. anonimowy, b.m.w.], za: *Teatr Narodowy...*, s. 156, 157. Analogiczne ujęcie pojawia się we wzorcu świeckiej edukacji, w podręczniku dla korpusu kadetów: F. Juvenel de Carlanças, *Historia Nauk Wyzwolonych*, przeł. prawdopodobnie W. Górski, I. Nagurczewski, Warszawa [1766], s. 194, 214.

32 „Teatrum niezliczone wydać może korzyści: obyczaj w nas polepszyć, zwabić do cnoty, od niecnoty odrazić, poprawić w defektach, uczynić kogo lepszym obywatelem, człkiem lepszym w cywilnych i prywatnych względach. Czego napominania przyjacielskie, duchowne nauki, czytanie ksiąg moralnych dokazać nie mogły, często dokazały widowiska.” A.K. Czartoryski, *Przedmowa do: Panna na wydaniu. Komedja w dwóch aktach*, Warszawa 1771, cyt. za: *Teatr Narodowy...*, s. 136. O wartościowaniu gry tragicznej i rozróżnieniu komizmów na „wartościowy” i „bezwartościowy” patrz: D. Kosiński, *Wojna z Arlekinem*, [w:] *Sztuka aktorska w polskim piśmiennictwie teatralnym XIX wieku. Główne problemy*, Kraków 2003, s. 136 i n.

33 Z. Raszewski, *Jeszcze o teatrze zawodowym w dawnej Polsce*, „Pamiętnik Teatralny” 1955, z. 2, s. 153.

W ramach oświeceniowego projektu modernizacyjnego szkoła, prasa, teatr publiczny miały być filarami kształcenia nowoczesnego obywatela. W tym właśnie okresie – kiedy nowożytna Europa „wynała” wolny czas mieszkańców swoich miast, kiedy wyganiano Arlekina ze sceny, aby mógł się tam rozwinąć teatr, i kiedy definitywnie „oznaczono” cyrk, odmawiając mu większej wartości, rozpoczyna się ta zaprezentowana w niniejszej książce, fragmentaryczna i niedoskonała, pisana w wielogłosie, przeplatająca makro- i mikronarracje, historia cyrku. Problematiczne jest już nawet samo ustalenie momentu startowego – o czym mówi historyk cyrku Mieczysław Piniarz w rozmowie przedrukowanej w niniejszej książce. Historii cyrku polskiego, a raczej – cyrku w Polsce, brakuje symbolicznych momentów założycielskich, takich jak choćby powstanie cyrku Astleya. Rozważając okoliczności powstania nowożytnego cyrku na terenach Rzeczypospolitej, warto zestawić obok siebie następujące daty: otwarcie Hecy – Szczwalni w 1779 roku i jej likwidacja około roku 1848, inauguracja cyrku Cini-sellich w 1883, oraz – już w porządku symbolicznym, prekursorska, utopijna wizja wypowiedziana przez Mickiewicza w 1843 roku w wykładach paryskich³⁴.

Istniejący w XIX wieku cyrk nie nadawał się do wpisania w ideologię rozwoju, nie pasował na towarzysza triumfalnego pochodu „wspinaczki istoty ludzkiej” (by posłużyć się terminem Arnolda Toynbee). Na terenach dawnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów, wchłoniętych przez ościenne państwa, warunki komplikowała dodatkowo sytuacja polityczna. Teatr otrzymał dodatkowe obowiązki tożsamościowe – stał się domem języka polskiego. Cyrk nie miał tej szansy. Szlachetności nie przydawało mu, jak teatrowi, korzystanie z literatury, nawet tej późniejszego gatunku. Potrafił także dla teatru być skutecznym konkurentem, jeśli chodzi o frekwencję i popularność. W dodatku – był sztuką kosmopolityczną. Od czasów Jordakiego Kuparenki, który zmodernizował barbarzyńskie praktyki uprawiane w warszawskiej Hecy, po okres sukcesów włoskiej rodziny Cini-sellich cyrk był tworzony głównie przez przyjezdnych³⁵. Proces „polonizacji” cyrku przebiegał stopniowo i na dobrą skalę zakończył się w międzywojniu – o czym opowiada Mieczysław Piniarz we wspomnianej rozmowie.

il. 10, str. 397

Pomimo wskazanych powyżej problemów z wartościowaniem cyrk szybko usytuował się zarówno w życiu społecznym, jak i w polskiej opinii publicznej. Z jednej strony oferował, złudną być może, szansę na wpisanie weń jakiejś

34 A. Mickiewicz, *Wykład XVI*, [w:] tenże, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. 11, *Literatura słowiańska*, przeł. L. Płoszewski, Warszawa 1955, s. 116–126. Zob. także Z. Raszewski, *Słowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego: dwa epizody*, [w:] tegoż, *Staroświecczyzna i postęp czasu. O teatrze polskim (1765–1865)*, Warszawa, s. 223–267 oraz artykuł S. Siedleckiej zamieszczony w niniejszym tomie.

35 Patrz: artykuły J. Hery, K. Kurka, K. Gombina, A. Bińczyckiej zamieszczone w niniejszym tomie.

wersji społecznej pedagogii, z drugiej – był emanacją nieskrępowanej przedsiębiorczości i dostarczania masom pożądanej rozrywki. Pantomima i cyrk – tak jak inne rozrywki i widowiska, wodewile w teatrach ogródkowych, fotoplastikony, panoramy, katarynki, teatry marionetek, cyrki pcheł, teatry małe, menażerie, gabinety osobliwości, pokazy sztuk magicznych, wędrownie przedstawienia kuglarskie – nie dały się wyrugować z teatru przyszłości, tak jak postulowali Oświeceni. Swobodnie, w sposób nieujarzmiony rozwijały się – jako rewers „stylu wysokiego”. Wiek XIX to czas kształtowania się kultury masowej: wszelkie widowiska na dobre stały się rozrywką egalitarną, dostępną szerokim kręgom, niezależnie od statusu materialnego. O tym złożonym systemie społecznym na przykładzie Warszawy opowiedziała poprzez widowiska Ewa Partyga w książce *Wiek XIX. Przedstawienia*. Paternalistycznie nastawieni krytycy przyznawali jej wykwitom prawo bytu, pod warunkiem bezwzględnego ich uhierarchizowania. W polemikach wokół repertuaru teatrów ogródkowych kryje się „pogarda dla maluczkich, nieucywilizowanych, niekulturalnych, pozbawionych zarówno wyrobionego smaku estetycznego, jak i kompetencji kulturowych”. „Maluczkich” widzów, tłumnie uczęszczających na widowiska o podejrzanym konducie, należy edukować, z nadzieją na osiągnięcie dojrzałości – „odwołując się do kryterium smaku nacechowanego poczuciem wyższości”, ustalając „jasną i niepodważalną hierarchię kulturowo-społeczną” – pisze Partyga, powołując się na aparat pojęciowy zaproponowany przez Pierre Bourdieu³⁶. Współczesne badania nad kulturą popularną proponują wyjście z tego schematu – obiecujące także i dla badań nad cyrkiem. Widzą widowiska popularne jako część „ludycznej, radosnej i spektakularnej nowoczesności”. Ich charakter: rozproszony, nieciągły, pogrążony w chaosie, pełen nadmiaru – wpisuje się w model miejskich atrakcji oparty na nieustannym ruchu i nerwowej stymulacji, sprawiając, że „miejskie doświadczanie chaosu można przepracować w sposób pozytywny”³⁷.

Ewa Partyga próbowała opisać mechanizmy odbioru popularnych gatunków teatralnych. Warto jednak zwrócić uwagę, że teatr w jego ogródkowej, „niskiej” formie „zanieczyszczonej” tańcem i śpiewem – zajmował i tak znacznie korzystniejsze miejsce w hierarchiach posługujących się pojęciami smaku i kryteriami cywilizacyjnej ewolucji niż widowiska spod znaku Arlekina:

36 E. Partyga, *Wiek XIX. Przedstawienia*, Warszawa 2016, s. 303–304.

37 E. Partyga, dz. cyt., s. 304–306. Zob. także: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2009; *Niebezpieczne związki. Dramat, teatr i kultura popularna*, red. E. Partyga, P. Morawski, Warszawa 2010; Ł. Biskupski, *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku*, Warszawa 2013.

Pod wpływem instynktów towarzyskich człowiek stwarza coraz wyższe formy społecznego bytu; tak samo pod wpływem instynktów estetycznych stwarza coraz doskonalsze formy zabawy. [...] Istnienie dzikich plemion ludożerców nie ubliża godności społeczeństw cywilizowanych; podobnie też skoki podwórzowych hecarzy i kłownów cyrkowych nie poniżają wartości prawdziwie pięknych widowisk scenicznych³⁸.

Sytuację zmieniły dopiero idee awangard na przełomie XIX i XX wieku – o czym w niniejszym tomie pisze Paweł Stangret. Techniki cyrkowe – potraktowane nieco instrumentalnie, jako gotowy, ukształtowany zespół środków – na szeroką skalę były przechwytywane i wykorzystywane przez inne dziedziny sztuk scenicznych, a głównie przez teatr i taniec. Równocześnie cyrk wchłaniał zdobycze teatru, jego rozwiązania inscenizacyjne, sposoby modelowania widowiska, reżyserię i dramaturgię, technologię, techniki aktorskie i fizyczne. Nowoczesna sztuka europejska wiele cyrkowi zawdzięcza, i to nie tylko od początku XX wieku, nawet nie od czasów Wielkiej Reformy Teatralnej. Archaiczne techniki ciała widowiskowego – akrobatyka, clownada, pantomima – inspirowały prekursorów modernizmu w wielu dziedzinach sztuki, czasem w sposób spektakularny, czasem niezauważalnie wtapiały się w prekursorskie gesty, choćby w przypadku (by poprzestać na trzech wyrazistych przykładach) Debureau, Niżyńskiego czy Meyerholda. A w Polsce – w dynamicznie rozwijającym się tańcu artystycznym, który dzięki m.in. Feliksowi Parnellowi i Ninie Pawliszczewej czy siostrze Halamom miał zdecydowanie akrobatyczny rys³⁹. Sam cyrk – jako prywatna sfera rozrywki i sztuki – w tym czasie rozrósł się do niespotykanych wcześniej rozmiarów i przechodził ostry kryzys ekonomiczny (o czym pisze w niniejszym tomie Agnieszka Bińczyska).

W końcu cyrk trafił w objęcia prawodawców najskuteczniejszych. Oba XX-wieczne totalitaryzmy polubiły go i wiązały z nim wielkie nadzieje. Przede wszystkim – ze względu na masową publiczność. Bieg historii zdecydował, że wpływ na polski cyrk miał przede wszystkim wzorzec instytucjonalny z ZSRR, gdzie cyrk został zorganizowany jako scentralizowane

38 J. Kotarbiński, *Estetyczne i społeczne znaczenie teatru*, „Niwa” 1873, t. 3, [w:] *Mysł teatralna doby postyczniowej. Antologia*, wyb. i opr. S. Brzozowska, M. Dyziański, Opole 2016, s. 132.

39 J. Svehla, *Debureau. Pierrot nieśmiertelny*, przeł. M. Erhardt-Gronowska, Warszawa 1983; L. Kirstein, *Nijinsky dancing*, New York 1975; W. Meyerhold, *Buda jarmarczna*, [w:] tegoż, *Przed rewolucją*, przeł. A. Drawicz i J. Koenig, Warszawa 1988; F. Parnell, *Moje życie w sztuce tańca. Pamiętniki 1898–1947*, Łódź 2003; L. Halama, *Moje nogi i ja*, opr. T. Krzemień, Warszawa 1984.

il. 71, str. 440

il. 72, str. 440

przedsiębiorstwo rozbudowane na niebywałą skalę. W Polsce cyrk funkcjonował pod szyldem Zjednoczonych Przedsiębiorstw Rozrywkowych, przeżywając swój okres świetności w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych⁴⁰. Prywatyzacja Przedsiębiorstw w latach 1991–1995 oznaczała rezygnację z wspierania cyrku przez państwo i doprowadziła branżę do niemal całkowitej zapaści organizacyjnej i artystycznej. Na opuszczonym rynku pozostały cyrkowe firmy rodzinne, które odtąd radzą sobie poza państwowym mecenatem, w twardych realiach wolnego rynku rozrywki i w warunkach pełnej konkurencji. Uparcie uprawiają własną tradycję, nie rezygnując z niezbędnych, ustanawiających ją elementów – taboru, szapita, no i oczywiście występów tresowanych zwierząt. Większość polskich cyrkowców porzuciła zawód, niektórzy wyjechali, szukając szansy na pozostanie w nim za granicą. Wymownym symbolem losów polskiego cyrku i jego niechcianego dziedzictwa jest obecny stan Julinka – dawnej Bazy Cyrkowej, siedziby Studium Cyrkowego i zimowego zaplecza cyrków, zatrudniającej w latach świetności kilkaset osób⁴¹. W pełni wyposażony kompleks budynków przestał pełnić swoje funkcje i od połowy lat dziewięćdziesiątych stopniowo niszczał, a dziś wraz z otaczającym je terenem przeobraził się w komercyjny park rozrywki.

Współcześni organizatorzy i promotorzy wydarzeń, a przede wszystkim sami artyści podkreślają, że cyrk zupełnie inaczej sytuuje się w konstelacjach społecznych i artystycznych, i używają etykiety „nowy cyrk”. Jest to zarazem próba nobilitacji, ucieczka do przodu, odcięcie się od nieprzyzwoitej dziś części własnego dziedzictwa, od odium miejsca, gdzie – według powszechnego mniemania – męczy się zwierzęta, spogląda w stronę sportu zamiast ku sztuce, gdzie bez kompleksów oferuje się „niską” rozrywkę. Szyld nowości wskazuje na zmiany kontekstu społecznego i ekonomicznego: żonglerka bywa elementem szkoleń biznesowych, w szkołach pojawiła się pedagogika cyrku, a kuglarze znakomicie odnaleźli się w miejskiej przestrzeni publicznej. Nowoczesne zespoły cyrkowe, tak jak i same techniki (clownada, akrobatyka, żonglerka) uczestniczą w światowym rynku sztuki i wyrafinowanej komercyjnej rozrywki. Pomimo tego cyrk nie pozbył się (czy jest to w ogóle możliwe?) odium miejsca podrzędnego.

40 Zob. artykuł Z. Snelewskiej-Stempień zamieszczony w niniejszym tomie.

41 Zob. np. *Cyrk wczoraj, dziś... Jutro?* Z J. Sejbukiem rozmawia K. Piwońska, „Kultura Enter” 2012, nr 47/48, <http://kulturaenter.pl/article/cyrk-wczoraj-dzis-jutro/>; <http://www.juline.com.pl/>.

Cyrk współczesny niemal odciął się od tradycji tresury i pokazywania na scenie zwierząt, zaproponował ciekawą podmiannę, paradoksalną figurę kwestionującą antropocentryzm. To człowiek pełni dziś w nim funkcję *curiosum* i odgrywa rolę bestii, nad którą trzeba demonstracyjnie zapanować. Obok modelowej sytuacji pokazu ujarzmiania świata i niewolenia Innych pojawiają się działania analogiczne do *performance art*, oparte na przesuwaniu granic możliwości ciała, testowaniu aktualnej definicji ekstremum, badaniu procesów organicznych, przyglądaniu się naturalności ludzkich schematów ruchu. Człowiek i jego ucieleśniony umysł jest dziś głównym tematem cyrku: zmieścił w sobie wszystkich Innych, władców, gladiatorów i bestie przeznaczone do ujarzmienia. A jeśli już używa zwierząt, to w sposób ujawniający i kwestionujący dawne relacje władzy, odwracając znaczenia i role – jak choćby w spektaklach zespołu Zingaro, o którym piszą w tomie Ondřej Cihlár i Katarzyna Donner.

il. 92, str. 455

Dziś cyrk – a raczej bardzo różne cyrki oparte na jednym fundamencie technik – koegzystują w kulturze, nakładają się na siebie w aktywnej, bogatej, heteronomicznej przestrzeni współczesnego świata form sztuki, gatunków i hybryd gatunkowych. To jednocześnie ucieczka i powrót – ucieczka od tradycji i zarazem stałe do niej powroty, dokonywane jednak już z innego miejsca, ze świadomością zmiany w jej obrębie. Zanurzenie w tradycji, a równocześnie stała aktualizacja – choćby poprzez cyfrową rewolucję, która od lat dziewięćdziesiątych XX wieku technologizuje cyrk i niebywale go zarazem rozpowszechnia. Temu najnowszemu rozdziałowi historii poświęcone są artykuły Ondřeja Cihlářa, Artura Dudy, Katarzyny Donner, Joanny Szymajdy, Marty Kuczyńskiej, Moniki Kalinowskiej i Mirosława Urbana oraz Agaty Zapasy i Katarzyny Dąbrowskiej-Żmudy – opowiadające o powstaniu i przeobrażeniach nowego cyrku w Europie i w Polsce. Jednak mówienie o „nowości”, szczególnie w przypadku korzystania z technik ciała – jest obarczone dwuznacznością. Im większa presja zmiany, ukazywania „starego” jako „nowe”, tym silniejsze wychodzi z tego starcia rzemiosło. Jeśli przeobrażenia w estetyce teatru XX wieku przebiegały pod znakiem dekonstrukcji tradycji teatru psychologicznego, a w obrębie tańca – pod znakiem dekonstrukcji baletu i tańca *modern* – to trudno byłoby wyobrazić sobie cyrk XXI wieku w analogiczny sposób dekonstruujący techniki fizyczne. Cyrk jest stary, nigdy nie będzie czymś naprawdę nowym, bo opiera się o metody dziedziczone pokoleniowo, z archaicznym rodowodem i koniecznością przestrzegania rygorystycznej techniki wykonania. Dlatego dziś czasem mówi się i pisze o „nowym cyrku”, ale najczęściej – po prostu o cyrku współczesnym.

4.

Tytułową formułę pożyczam od historyka teatru, Zbigniewa Raszewskiego. Z decyzją o wyborze takiego właśnie szyldu – oprócz konsekwencji terminologicznych (z których najważniejsza jest rezygnacja z używania w stosunku do historycznych i współczesnych spektakli cyrkowych określenia „performans”) wiąże się następujący paradoks. W polskim dyskursie naukowym na szerszą skalę nie zaistniał jak dotąd temat historii cyrku. Tymczasem *Teatr w świecie widowisk*, książka proponująca autorską systematykę obszaru badań i poparta jeszcze autorytetem jej autora – nie tylko badania cyrku dopuszcza, ale nawet do nich zdecydowanie zachęca. Pośród kilku skal, z których Raszewski skonstruował swoją wizję podziału widowisk (czyli Układ S), znajduje się i taka stworzona poprzez pytanie – co w danym widowisku ważniejsze: wynik czy przebieg? Na lewym końcu skali znajdują się różne formy rywalizacji (w tym zawody sportowe), pośrodku popisy (i tu umieszcza m.in. cyrk), na prawym zaś – różne formy przedstawień, z najważniejszym fenomenem – z punktu widzenia koncepcji Raszewskiego – postacią teatralną i powracającą kategorią wartościującą – „artyzmu”⁴². Ale badacz „bytów wypędzonych” odnajdzie tutaj wcale nieoczywiste sformułowania, znamionujące otwartość: „Nigdzie nie napisałem, że problem artyzmu w widowiskach zaczyna się dopiero w teatrze. Myślę, że jest to problem dwóch grup, środkowej i prawej (popisów i przedstawień). [...] z naciskiem powinienem podkreślić, że widzę artyzm w obu grupach, [...] także w widowiskach, które miewają w historii chwiejną reputację, jak np. kabaret”⁴³. Po prawie trzydziestu latach od wydania *Teatru w świecie widowisk*, kiedy kategoria artyzmu bywa egzorcyzmowana, trudno może z takiej postawy uczynić program. Chciałbym jednak przypomnieć o słowach i postawie jednego z twórców polskiej historii teatru, aby zadać pytanie – dlaczego w sytuacji absolutnej, wydawałoby się, otwartości na wszelkiego typu paradygmaty, po wszystkich możliwych zwrotach (performatywnym, wizualnym, afektywnym itd.), wciąż nie patrzymy na cyrk?⁴⁴

42 Z. Raszewski, *Teatr w świecie widowisk: dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*, Warszawa 1991, s. 43–49.

43 Tamże, s. 63.

44 Momentem startowym do pracy nad książką *Cyrk w świecie widowisk* była interdyscyplinarna konferencja naukowa *Nowy Cyrk i Sztuka w Przestrzeni Publicznej* (Lublin, 23–25 lipca 2014), zorganizowana przez KEJOS (Wrocław), Warsztaty Kultury w Lublinie, Carnaval Sztukmistrzów i Zakład Teatrolologii Uniwersytetu Marii-Curie Skłodowskiej: [online] <http://kejos.org/nauka/konferencja/> [dostęp: 1 listopada 2017].

VARIÉTÉS
CYRK –
HISTORIE

GR
KH
EP

Janina Hera

Pałac zaczarowany – na krańcach Europy

„Trudno sobie wyobrazić bardziej przygnębiający i smutny widok... ruiny wsi i dworów – jedne zniszczone całkowicie, inne walące się, wiele spalonych... Cały kraj przedstawia widok spustoszenia i wyludnienia” – pisał niejaki Joseph Marshall¹, który w czasach konfederacji radomskiej i barskiej, na parę lat przed pierwszym rozbiorem Polski, jechał z Warszawy na Śląsk. Podróż, którą odbył przedtem z Gdańska do Warszawy, zakończyła się szczęśliwie tylko dlatego, iż towarzyszył mu oddział żołnierzy. Kilkakrotnie napadały go partie zbrojne i bandyci. I w tej części kraju widać było ślady wojen, które od lat kilkudziesięciu na terenach Rzeczypospolitej toczyli ze sobą Szwedzi, Sasi i Rosjanie. Warszawa zrobiła na Angliku wrażenie prowincjonalnego miasta. Jak inne osady, była bowiem wyludniona. Przez lata całe stolicą była przecież tylko na papierze. August III, który do niedawna przez lat trzydzieści sprawował rządy, większość czasu spędzał poza jej granicami. Stołeczne rezydencje magnatów i szlachty świeciły pustkami, właściciele ich zjeżdżali tylko na okres Sejmu. Dopiero od niedawna miasto ożywiać zaczął Stanisław August Poniatowski. Zaledwie na parę lat przed wizytą angielskiego podróżnika powstał w Warszawie pierwszy zawodowy teatr polski.

¹ J. Marshall, *Travels through Holland, Flanders, Germany, Sweden, Prussia, Russia and Poland in the years 1768, 1769, 1770, t. 3*, London 1772.

W tym samym czasie we Francji panuje powszechny dobrobyt, przeciętna ludzkiego życia zbliża się do trzydziestki, rozwijają się miasta, coraz więcej ich mieszkańców jest w stanie otoczyć się zbytkiem i komfortem. Styl życia narzuca Paryż i Wersal Ludwika XV. Towarzyskie życie francuskie wtedy właśnie staje się wzorem dla Europy. W Anglii lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte są okresem gwałtownego rozwoju handlu i zaczątków wielkiego przemysłu. Wtedy właśnie powstają w Paryżu pierwsze teatry na Bulwarze i zaczyna karierę Nicolet i Audinot. W Londynie dyrektorem Drury Lane jest Garrick. Widownie Drury Lane i Covent Garden mają razem blisko 4000 miejsc, mimo tego często zdarza się, iż widzowie walczyć muszą o miejsce. Londyńskie jarmarki przyciągają tłumy. Z Londynu i Paryża wyruszają w świat aktorzy, sztukmistrze, berejterzy, czyli objeżdżacze koni, linoskoczkowie i magicy. Mimo wojen, odległości, niebezpiecznych dróg i dokuczliwego klimatu, docierają również do Polski.

Przybywają tam też aktorzy komedii dell'arte. Pierwsze zespoły dotarły do Polski jeszcze w XVII w. W czasach panowania Jana Sobieskiego występy ich na dworze cieszyły się szczególnym powodzeniem. „Przedstawienia na Zamku – donosił z niesmakiem francuski ksiądz bawiący w Polsce w latach 1688–1689 – przypominają bardziej widowiska komików z Pont Neuf niż przedstawienia królewskiego dworu”². W 1699 roku, w dwa lata po objęciu tronu polskiego przez Augusta II, występował na Zamku w Warszawie podczas karnawału zespół Angelo Costantiniego, który po zamknięciu teatru włoskiego w Paryżu został agentem do spraw teatru króla saskiego³. W latach 1715–1718, 1725–1727 i 1729 występowała trupa Tommaso Ristoriego⁴. Na przełomie 1739–1740, podczas pobytu w Warszawie Augusta III, wystąpił w Opernhausie królewski zespół komedii dell'arte Andreo Bertoldiego, w którym znaleźli się m.in. słynny Pantalón Cesare d'Arbes, Marta Bastona i Antonio Costantini⁵. Włoscy aktorzy Augusta III tworzyli jeden z najlepszych zespołów komedii dell'arte w ówczesnej Europie. W 1754 Cesare d'Arbes i Marta Bastona raz jeszcze wystąpili w Warszawie z kilkoma innymi aktorami zespołu Bertoldiego⁶. Pod koniec 1783 roku aktorzy włoscy ponownie zawitali do Warszawy. 1 grudnia odegrali „komedię z machinami i wcale

2 *Relation d'un voyage de Pologne fait dans les années 1688 et 1689 par Mons-r l'Abbe F.D.S.*, Paris 1858, [w:] M. Brahmer, *Les comédiens étrangers en Pologne aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris 1967.

3 Zob. K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr warszawski za Sasów*, Wrocław 1964.

4 Tamże.

5 Tamże.

6 Tamże.

nową, z przebieraniami na osobę Arlekina skomponowaną pod tytułem *Arlekin, czarownik z miłosierdzia*⁷. Zespół ten występował w Warszawie jeszcze w marcu 1784⁸, zapewniając widzów, iż przedstawienia bogato będą „ozdobione różnymi machinami, apparencyami, przebieraniami i transformacyami nowemi, jeszcze tu nie widzianemi”⁹.

Pociąg do niezwykłego i nieznanego, jaki żywili mieszkańcy Paryża i Londynu, a jaki zaspokajały jarmarki, nieobcy był też Warszawie. Rolę jarmarków pełniły w Warszawie ulice, place, ogrody, hotele i mieszkania prywatne. W 1768 roku otwarto dla publiczności Ogród Krasińskich. Odbýwały się tam odtąd wszystkie publiczne uroczystości, iluminacje, pokazy ogni sztucznych i zabawy. Tu także występowali przyjezdni sztukmistrze, linoskoczkowie i akrobaci. Od 1835 roku „na wybrukowanym i upiększonym placu zaczęły się odbywać świętojańskie jarmarki na wełnę i igrzyska wielkanocne dla ludu”¹⁰. Zjeżdżały tam wówczas z prowincji całe rodziny ze służbą. W początkach XIX wieku popisywano się także w Łasku Powązkowskim. Okoliczne pagórki i przyległe błonia zdolne były pomieścić kilkadziesiąt tysięcy ludzi¹¹. Częstym miejscem spotkań spragnionych oglądania fajerwerków, sztuk gimnastycznych, pokazów konnych i tańców był ogród na Czystem, Izabelin i łąki Saskiej Kępy. Od 1776 roku jednym z najulubieńszych miejsc zabaw w Warszawie, uczęszczanym nawet przez „najdostojniejsze osoby w kraju”¹², był ogród na Foksal. Wznosił się tam budynek z salami, w których dawano przedstawienia sceniczne, pokazy fajerwerków i ekwilibrystyki. W czterech rogach ogrodu grywały orkiestry. W początkach XIX wieku popisywali się tam często linoskoczkowie i gimnastycy.

il. 28, str. 410

Niezwykły ruch na dni kilka objawiał się zawsze w murach Warszawy przed Zielonymi Świątkami. Tysiące fur, ze wszystkich okolic ciągnęły naładowane ogromnymi gałęziami brzeziny rozwiniętej i wiązkami tataraku, które mieszkańcy rozchwytywali skwapliwie. Przed każdymi drzwiami wchodowymi od ulicy największe gałęzie lub drzewka brzozone wkopywano, a tatarakiem wyścielano okna...

7 „Annonces et Avis Divers” z 29 XI 1783, nr 22, [w:] *Teatr Narodowy 1765–1794*, red. J. Kott, Warszawa 1967.

8 „Gazeta Warszawska” z 13, 20 i 27 III 1784.

9 „Gazeta Warszawska” z 20 III 1784, suplement.

10 F.M. Sobieszczański, *Przewodnik po Warszawie*, Warszawa 1857.

11 „Kurier Warszawski” z 26 VII i 6 VIII 1822.

12 F.M. Sobieszczański, *Warszawa. Wybór publikacji*, Warszawa 1967.

Na obchód Zielonych Świątek zwykle pojawiały się gromady Cyganów z uczonymi niedźwiedziami, które często odwiedzały Warszawę... Nagle brzmi huczna kapela, tłum się zbiera – bo jedzie Heca. Tak zwano sztukmistrzów konnych, którzy na tę porę roku właśnie zjeżdżali do Warszawy, dla dawania widowisk, w budowlu zwanej Heca... Było zwyczajem, że dla zwabienia liczniejszych widzów grono tych sztukmistrzów płci obojej, przystrojone w kostiumy jaskrawe, objeżdżało główne ulice miasta z własną muzyką. Na ten odgłos wszystko, co żyło w domach, stawało w oknach lub wybiegało na ulicę; a gromada uliczników towarzyszyła temu pochodowi w rzeźwych podskokach, pogwizdując i śpiewając ochoczo a wesoło. Objazdy te odbywały się w porze południowej, a przed wieczorem rozpoczynało się na Hecy widowisko¹³.

Sztukmistrze konni obchodzili czasem miasto na szczudłach, „a afiszerowie szlusujący za tą kawalkadą rozrzucali afisze”¹⁴.

il. 9, str. 396

Hecą, zwaną także niekiedy Szczwalnią¹⁵, zarządzał od 1808 roku szlachcic mołdawski Jordaki Kuparenko. Do Warszawy przybył w roku 1801 z trupą wędrownych linoskoczków¹⁶. Zadomowił się tu i służył nawet w polskim wojsku, w 1814 był porucznikiem artylerii Księstwa Warszawskiego. Zainteresowania miał rozległe. Latał balonem, dawał widowiska mechaniczno-optyczne na Marywili¹⁷, „okazywał” wynaleziony przez siebie „Instrument muzyczny nazwany Buzuton, składający się z Trąb i Puzonów”¹⁸, był właścicielem stojącej przy Kolumnie Zygmunta *camera obscura*, „przedstawiającej w naturze wszelkie przedmioty z okolicznych ulic”¹⁹, a także wynalazł „Broń, która

il. 10, str. 397

13 K.W. Wójcicki, *Przed pół wiekiem. Zielone Świątki w Warszawie*, „Kłoso” z 8/20 VI 1878.

14 „Kurier Warszawski” z 22 X/3 XI 1859.

15 Heca, z niem. *die Hetze*, kilkupiętrowy, drewniany amfiteatr bez dachu przy ulicy Chmielnej, zbudowany (ok. 1785?) na wzór Hecy wiedeńskiej. (Wiedeńska Heca zbudowana została w 1755 roku przez Francuza Defraîne.) „Pierwotnie szczuto w nim dzikie zwierzęta i stąd otrzymał nazwę swoją (Szczwalnia), którą przez czas swego istnienia utrzymał” (cyt. z *Encyklopedii Powszechnej Orgelbranda*, 1862). W późniejszym okresie odbywały się tam popisy zręczności, występy jeźdźców konnych, fajerwerki. Jedynym miejscem akcji była arena, nie istniała blokownia ani zapadnia – z konieczności więc widowiska były mniej wymyślne niż w Amfiteatrze Astleya czy Cyrku Franconich. Kuparenko sprzedawał Hecę po upadku powstania listopadowego. Zburzono ją w połowie stulecia.

16 Zob. F.M. Sobieszczański, *Warszawa*.

17 „Kurier Warszawski” z 25 IV 1821.

18 „Kurier Warszawski” z 23 III 1828.

19 „Kurier Warszawski” z 16 IV 1822.

za jednym nabiciem 10 razy wystrzela”²⁰. Do Hecy sprowadzał towarzystwa woltyżerów, dawał pokazy sztuk gimnastycznych i pokazywał „Wielkie Brylantowe Fajerwerki”.

Już w czasach saskich i stanisławowskich była Warszawa „miejszem zborym dla wędrowców różnego rodzaju i pragnących zyskać dla siebie profit przez różnego rodzaju sztuki, które ciekawość zwykła opłacać”²¹. Sztukmistrze i magicy mogli też liczyć na powodzenie jeszcze pod koniec ubiegłego stulecia.

I nie dziwić się tej ochocie do zabaw i rozrywek, nie dziwić się powodzeniu kuglarzy i czarnoksiężników. Wszak dzierżyli oni klucz złoty do krainy bajki i złudy, kiedy rzeczywistość jeszcze niedawno tak sroga była i okrutna. Nad światem przeleciała upiornym widmem wojna, co wprzęgła w swój rydwan miażdżący całe narody i państwa. Od progów domowych uleciał spokój, zadymiały zgliszcza, zaciążył opar krwi. Gdy zmora straszna ustąpiła, zmęczone serca ku radości bieć poczęły byle prędeży, byle prędeży. Zapomnieć, śmiechem świat napełnić i tak klaskać bezceremonialnie i naiwnie w dłonie, jak to dzieci w godzinie radości czynić potrafią²².

Sztukmistrze i magicy pokazywali sztuczki i cudowne przemiany, których gdzie indziej dostarczał teatr.

Najsławniejszym był chyba magik Bartholomeo Bosco z Turynu, który Warszawę odwiedzał kilkakrotnie²³, pokazując sztuki magiczno-fizyczne i dając widowiska magii egipskiej. W namiocie za Ogrodem Krasińskich lub w budynku Hecy, przy pomocy różnych „ciekawych machin”, dokonywał podobnych sztuczek, jak Arlekin wyposażony w swą czarodziejską pałeczkę. Gdy dwunastu grenadierów strzelało do niego, Bosco „otrząsał się tylko z kurzu”²⁴. Potrafił też wskrzeszać martwe gołębie i sprawiać, że potłuczone zegarki zrastały się i wskazywały czas²⁵. Podczas swego pobytu w 1843 roku dokonywał cudownych przemian. Przyszedł kiedyś na targ za Żelazną Bramą i

20 „Kurier Warszawski” z 18 V 1822.

21 Cyt. z „Thornische Wochentliche Nachrichten und Anzeigen” z 21 XI 1765, [w:] *Teatr Narodowy*.

22 M. Opalek, *Gdy Alkar kochał Eminę. Obrazki z epoki biedermeierowskiej*, Lwów 1924.

23 W latach 1822, 1827, 1829, 1843 i 1858. Bosco był również w Krakowie w latach 1825 i 1847, i w 1826 we Lwowie.

24 „Kurier Warszawski” z 7 VIII 1843.

25 Występy w Teatrze Narodowym 30 IX, 19 X 1829.

przystąpił do przekupki celem kupienia jajek. Przekupka, jak to zwykle bywa, zachwalała świeżość towaru, taniość itp. „Muszę też przekonać się, czy jaja istotnie świeże?” – rzekł sztukmistrz i dla próby rozbił jedno. Przekupka stała jakby wryta, z jaja bowiem wypadł dukat. „Aha! – zawołał p. Bosko do zmieszanej kobiety – patrz, ten dukat ma datę 1841, zatem chciałeś stare jaja przedawać za świeże, obaczmy dalej”. Rozbija drugie i trzecie jajko, z każdego wypada po jednym dukacie! Przekupka zapomina teraz o targu i sama zaczyna rozbijać inne jaja, aby wydobyć z nich dukaty; bardzo naturalnie pod jej ręką rozlała się tylko mazanina żółtek, ale ani odrobiny złota... W innym miejscu p. Bosko znajdował się w gronie wesołych biesiadników, grzeczność jest mu wrodzoną, dlatego uprzejmie dawał swoim sąsiadom zastawione na deser truskawki, lecz w mgnieniu oka truskawki zmieniały się pod jego ręką w czerwone rzodkiewki²⁶.

Sztukmistrze zdumiewali też zręcznością i wygimnastykowaniem. W 1781 roku w trupie JMci Pana Antonio Brambilli, Maystra Faierwerkowego NKJ Danyi i Norwegii, występowała sławna Kurlandka Dama. „Formowała ona z swojego Ciała naytrudniejsze Equilibrium intytułowane: Punkt prawdziwy”. Na stole leżała kolumna, „a na tej kolumnie kopia żelazna kończysta i ciężka... a na tejże moneta”. Dama Kurlandka „głową na dół stała nogami do góry, bez dotknięcia się ręką od nikogo tej kopii”²⁷. Angielskiego sztukmistrza Stuarta, który występował w Warszawie z żoną na przełomie 1765–1766, wspominano jeszcze po latach.

Widząc kilka czasów temu sławnego sztukmistrza Stuarta musiałem razem zastanowić się nad niewymownymi trudami, których zażywać musiał do zgięcia i wykrzywienia ciała tak wymuszonym sposobem. Bardziej się jeszcze zdziwiłem, gdym widział, iak ten Sztukmistrz, przywiązawszy po dwa dzwonki u każdej nogi y tyleż u rąk, nie rachuiąc tych, które miał na głowie, różne sztuki tak powoli iak prętko wygrywał, y tak dokładnie czynił, iak najlepsze sztucznie układne w zegarach dzwonki. Cała iego sprawność zależała na podnoszeniu w potrzebie rąk y nóg y na wczesnym w przód y w tył głową ruszaniu. Gdyby ten człowiek chciał był sobie

26 „Kurier Warszawski” z 2 VII 1843 (Rozmaitości).

27 Afisz z 26 VIII 1781, własność Biblioteki Jagiellońskiej, fotokopię udostępnił mi Z. Raszewski.

tylże trudności w innym gatunku zadać, byłby podobno głębokim rachmistrzem lub wyborynym wierszopisem, lub wielkim fircykiem, a teraz jest tylko hieroglifikiem.

– pisał w 1777 roku „Monitor”²⁸.

W 1786 roku przybył do Warszawy pan Kolpi, ten sam, który niegdyś popisywał się u Astleya. Pokazywał „prawdziwą siłę Herkulesa”, podnosząc na rękach i nogach „dziwne Pyramidy z kilku osób składające się”²⁹. Francuska Pani z trzema Dziećmi, należąca do zespołu Kunst-Spielera Romoalda, skakała zaś „na powietrzu Przez stoły, Ławy, Ludzi z Wielką prętkością”³⁰, a Welz Ferdynand z towarzystwa Michała Awerina, które w 1841 roku występowało w Krakowie, „przechodząc nogami po suficie, a głowę na dół przez wysokość sceny, jadł i pił”³¹.

Zjeżdżali też do Polski sztukmistrze chodzący po linie, zwani niekiedy powrozobiegunami. Czasem przebierali się oni w kostium Poliszynela, Arlekina lub Pajaca. W kompanii J. Pani Rozalii Szpanioletty, która zawitała do Warszawy pod koniec 1784 roku³², „Pajaczcz” „okazywał moc Herkulesa”³³. A pani Szpanioletta, „obracając się na stole” i mając „przyłożone do oczów dwie szpady”, prezentowała m.in. „Taniec nazwany Lagranturnus”³⁴. W trupie Sztukmistrzów Powrozobiegunów, Kortyzanów, na drucie Taneczników, Ekwilibrystów i Włoskich Marionetek, która w lecie 1784 popisywała się w ogrodzie przy Zakroczymskiej, znajdował się także Polcinello³⁵. Na jesieni 1788 w Teatrze Narodowym Włoski Paiazo „na linie z drabiną” tańczył solo, a także zabawiał przytomnych „komicznymi gestami”³⁶. W XIX wieku sztukmistrzów-linoskoczków chrzczono niekiedy mianem skoczków lub Grotesków Powietrznych. Tak chętnie ich w Stolicy oglądano, iż cierpiała na tym frekwencja na innych przedstawieniach. „Skoczkowie zjadają nam

il. 2, str. 390

il. 3, str. 391

28 „Monitor” z 29 III 1777, nr 26.

29 Afisz z 11 V 1786 w Bibliotece Narodowej w Warszawie.

30 Afisz z 1780 r., Biblioteka Jagiellońska. Fotokopię udostępnił mi Z. Raszewski.

31 K. Estreicher, *Teatra w Polsce*, t. 1, Warszawa 1953.

32 „Gazeta Warszawska” z 26 XII 1784. W 1785 roku trupa ta występowała w Krakowie.

33 Afisz z 1785 r., własność Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie. Fotokopię zechciał mi udostępnić Z. Raszewski.

34 Afisz z Biblioteki Jagiellońskiej.

35 „Gazeta Warszawska” z 5 VI 1784.

36 Afisz z 27 X 1788, [w:] L. Bernacki, *Teatr, dramaty i muzyka za Stanisława Augusta*, Lwów 1925.

teatr” – narzekał w roku 1816 Gerard Witowski³⁷. „Smutną jest rzeczą – pisała w 1817 „Gazeta Warszawska”³⁸ – kiedy publiczność tłumem się ciśnie na skoczki i tym podobne kuglarstwa, a zaniedbuje teatr”. Skoczek Furjozo, który w 1810 roku „przeprowadzał na linie z parteru na paradyz taczki z osobą w niej siedzącą”³⁹, miał być groźnym rywalem samego Żółkowskiego-ojca⁴⁰.

W 1822 „na powszechną uwagę przez swą szczególną zręczność” zasłużył sobie Félix Mahier⁴¹. Występował w Teatrze Narodowym, Amfiteatrze na Wypie i w Obozie na Powązkach. Szczególnie podobał się w jego wykonaniu *Tremplin podwójny, czyli dwa rzuty w powietrzu*⁴². „W czasie swych skoków nic nie mówił, a jednak miał jakiś rodzaj wymowy mimicznej, jakiś oryginalny sposób tłumaczenia się jasno przez poruszenia ciała”⁴³. Występy Mahiera zwabiały stokroć więcej publiczności niż „wzorowe dzieła Melpomeny i Talii”. W lecie 1822, szczególnie nieprzyjemnym i gorącym, teatry świeciły pustkami. „Jeden tylko Pan Mahier zdołał wzbudzić ciekawość i upodobanie, że ilekroć afisz ogłosił widowisko sztuk jego, tylekroć teatr był liczny”⁴⁴.

Na podobne przyjęcie mogły w Warszawie liczyć wędrowne trupy zawsze.

Czternaste przedstawienie Opery *Wolny Strzelec* wczoraj równie jak poprzednie licznych ściągnęło lubowników – pisał w 1826 roku „Kurier Warszawski”⁴⁵. – Przybyłoby ich może jeszcze więcej, lecz ciekawy afisz *Zdobycia Kinastu* zwabił tylu amatorów na Amfiteatr przy ulicy Chmielnej, że drugie tyle nie znalazłszy miejsca wrócić musiało.

37 G. Witowski, „Pustelnik z Krakowskiego Przedmieścia czyli Charaktery Ludzi i Obyczajów”, t. 1: nr 1–22 (15 marca–24 grudnia 1816), Warszawa 1828 (*Tyran posiedzeł*).

38 „Gazeta Warszawska” z 8 VII 1817, dodatek.

39 „Kurier Warszawski” z 1 VII 1846.

40 Znany aktor zażartował sobie kiedyś z upodobań publiczności. „Wyzwał o zakład, że również po linie pójdzie ze Sceny na Paradyż, nikt temu nie chciał wierzyć i wielu przyłączyło się do zakładu, przegrali wszyscy... zjadł on Lina (Rybę) i natychmiast ze sceny poszedł na Paradyż, a tak, poszedł po Linie”. „Kurier Warszawski” z 22 VI 1824.

41 „Kurier Warszawski” z 28 VI 1822.

42 „Gazeta Warszawska” z 9 VII 1822.

43 „Kurier Warszawski” z 18 VI 1822.

44 „Gazeta Warszawska” z 16 VII 1822.

45 „Kurier Warszawski” z 2 X 1826.

W połowie stulecia

obywatel warszawski nowej daty uczęszcza do teatru i na koncerta, ale największym jest lubownikiem sztuk gimnastycznych, akrobacyjnych, hecarskich, czarodziejskich itd. W ogóle co się tyczy widowisk publicznych, zasadą jego jest, iż lepiej śmiać się niż płakać, bo życie ludzkie mieści i tak trosk i smutków niemało, po cóż więc jeszcze przysparzać je sztucznymi sposobami A w śmiechu niewybredny, zadowolni go kompletnie lada farsa, byleby tam pobłaznowano trochę, o resztę mu nie idzie⁴⁶.

Groteskowe tańce komicznych postaci, które tak często wystawiały jarmarki w Londynie i Paryżu, znajdowały się także niekiedy w repertuarze wędrownych aktorów, którzy przybywali do Polski. Jeszcze za panowania Augusta II oglądano w Warszawie groteskowe tańce Arlekina, Pierrota i Poliszynela w wykonaniu zespołu francuskiego⁴⁷. W Towarzystwie zaś Michała Awerina pijany Poliszynel tańczył na szczudłach⁴⁸.

Chętnie też oglądano w Warszawie panoramy, cykloramy i kosmoramy. Pozwalały bowiem spojrzeć w przeszłość i poznać teraźniejszość. W 1825 roku, na przykład, w pałacu Szymanowskich oglądać można było cienie Xcia J. Poniatowskiego i Kopernika⁴⁹. W rok później niejaki Angelo Principe „wystawiał” bitwy z lat 1807, 1809 i 1813. W 1858 Cyklorama na placu Krasińskich pokazywała *Nową i ostatnią wielką wystawę Wojny Indyjskiej i Krymskiej, zdobycie Twierdzy Delhi przez Anglików, bombardowanie Odesy i Bitwę morską pod Synopą*⁵⁰. Podobnych widowisk nie brakło przez całe stulecie. Zaspokajały one przecież odwieczną ciekawość i pociąg do silnych wrażeń. Gdy nie było jeszcze panoram i kosmoram, bitwy i szturmury odgrywano dla wysoko urodzonych „na żywo”. I tak, podczas „Podróży Litewskiej Króla JMci” w 1784 roku „reprezentowano” dla niego w Nieświeżu

il. 27, str. 409

na izeirze pod Zamkiem Attak Gibraltaru przez Flotę Hiszpańską, któremu N.Pan przypatrywał się przez dwie godziny z Apartamentu J.X. Naruszewicza. Forteca Gibraltarska wystawiona była

46 „Szkice i Obrazki” 1851.

47 K. Wierzbicka-Michalska, dz. cyt.

48 K. Estreicher, *Teatra w Polsce*, t. 1.

49 Tamże.

50 „Kurier Warszawski” 29 III/10 IV 1858.

na brzegu jeziora przy kościele Po-Jezuickim; atakujących statków z zbrojnymi żołnierzami y z żaglami było około 30 do atakowania Fortecy; było także kilka Bateryi Pływających⁵¹.

Niezapomnianych wrażeń dostarczały też fajerwerki. W czasie swego pobytu w Krakowie w roku 1781 JMć Pan Brambillo puszczał „na powietrze Cztery Bumby”, które szły „jako wielka Raca”. Dwie z nich wyrzucały „wszystkie Gwiazdy Planet, drugie dwie różnych Ognistych w kolorach igrzysk, piękny widok, Wspaniałego Miasta Krakowa wielki prospekt, tak naturalnie w Ogniu, że ani Geometra lub Malarz farbami go lepiej wyrazić nie potrafi”⁵².

Pokazy fajerwerków należały do stałego repertuaru Sztucznych Jeźdźców. Trupa Zofii Stefani pokazywała na przykład w 1826 roku „Górę Wezewiusza w brylantowym ogniu, tak jak ją w Neapolu podług Natury widzieć można”⁵³, a Emilia Walter z domu Beranek nieodmiennie kończyła swe widowisko pokazem brylantowych fajerwerków przedstawiających sceny bitewne – m. in. oswobodzenie Alcesty i zdobycie Algieru – lub też widoki ze świata i obrazki z historii – *Ostatnie dni Pompei* i *Wybuch Wezuwiusza*.

Niekiedy antreprenerzy łączyli w swych przedstawieniach efekty widowiskowe ze sztukami akrobatycznymi i magicznymi. Jak „JMć Pan Fabro rodem Włoch, sławny Mechanik”, który „Ciekawemu Spektatorowi i lubującemu sobie w naukach i kunsztach” okazywał w Krakowie w 1792 roku „Budowlę Mechaniczną Ciekawą Chińską pod tytułem *Cienie Chińskie* reprezentujące Przyjemne Lato”⁵⁴. Poszczególne akty niewiele miały, jak się wydaje, z sobą wspólnego. Pierwszy na przykład pokazywał „Wschód Słońca po Gwiazdzie Jutrzence, jak się podnosi Słońce swoimi naturalnymi ognistemi Kolorami... różne skaliste drogi i rozboyników przy wodach...” Drugi zaś „Fabrykę Murującego Domostwa Mularzów” i „Batalię śmieszną naturalną z Psem i Kotem”. Każdy akt kończyły tańce na linie. „Na ostatek” zaś Kurlandka Dama tańczyła na drabinie, którą ogarniał potem „ogień gorejący konsztowny”.

Cuda, których dokonywał Bosco, panoramy i cykloramy, fajerwerki i wschody słońca „po Gwieździe Jutrzence” oglądano w Warszawie zachłannie. Nie znano bowiem wówczas w teatrze

51 Widowisko odbyło się 19 IX w Nieświeżu. „Gazeta Warszawska” z 20 X 1784.

52 Afisz z 1781 roku w Bibliotece Jagiellońskiej. Fotokopię zechciał udostępnić mi Z. Raszewski.

53 „Kurier Warszawski” z 28 IX 1826.

54 Afisz z Biblioteki Jagiellońskiej. Fotokopię udostępnił mi Z. Raszewski.

owych cudów maszynierii, dekoratorstwa albo pirotechniki. Często, pomimo gwizdania maszynisty, jakaś bogini nie ukazywała się na czas, bo się kółka maszynierii popsuły. Głowa kominiarza wyglądała z obłoku spoza oblicza Jowisza, przedstawienie burzy przejmowało śmiechem, nie trwogą, a raz przedstawiający pod płótnem poruszenie fal morza chłopak wyrżał niedyskretnie na scenę⁵⁵.

Przyjezdni magicy i sztukmistrze stwarzać więc musieli namiastkę tego, czym w Londynie i w Paryżu żyli bywalcy teatralni.

W końcu XVIII stulecia odwiedzać zaczęły Polskę trupy konnych jeźdźców. Jako jedni z pierwszych zawędrowali tutaj Hyam i Price. Hyam⁵⁶ uchodził za groźnego rywala samego Astleya. Do Warszawy przybył w końcu października 1779⁵⁷. Popisywał się na galopujących koniach i, być może, pokazał nieśmiertelną scenkę opowiadającą o przygodach krawca. Miał ją w każdym razie w swoim repertuarze i w 1775 roku popisywał się w niej w Paryżu⁵⁸. Podbił też zapewne serca pań. W Wiedniu podobał się tak bardzo, iż Maria Teresa musiała wydać specjalne zarządzenie zabraniające damom dworu wstępu do Hecy. Damy dworu z kolei skarżyły się, iż przystojny Berejter zawraca w głowach ich pokojówkom⁵⁹. W lutym 1781 Hyam znowu zawitał do Warszawy. Tym razem pokazał na scenie Teatru Narodowego dwie pantomimy angielskie: *Przez Czarnoksiężstwo nieśmiertelnym uczyniony Arlekin, czyli Trup Arlekiński*, „wiele nowemi, komicznemi dodatkami poprawioną”⁶⁰, oraz *Gospodynię przemysłną, czyli Trzech Amantów oszukanych*⁶¹. Drugie widowisko publiczność wygwizdała⁶². Pierwsze też chyba oglądano bez entuzjazmu. Hyam zapowiadał bowiem, iż „ile możliwości krótkość tejsze pantomimy zachowana będzie”⁶³.

55 Cyt. z „Bluszczu” z 15 XI 1876, *Wieczory piątkowe, wspomnienia literackiego świata Warszawy*.

56 Hyam (1750–1845) występował w 1774 roku w Paryżu w teatrze Colisée. W rok później przeniósł się do ogrodu Café Armand na Boulevard du Temple, a potem wyjechał na występy do Hetz-Theater w Wiedniu. Pozostał tam z przerwami do końca życia. Zob.: É. Campardon, *Les Spectacles de la Foire. Documents inédits recueillis aux Archives Nationales*, Paris 1877, H. Théard, *Histoire Merveilleuse du Cirque*, Paris 1947.

57 „Gazeta Warszawska” z 27 X 1779.

58 É. Campardon, dz. cyt.

59 H. Théard, *La Merveilleuse Histoire du Cirque*, Paris 1978.

60 „Gazeta Warszawska” z 24 III 1781, suplement.

61 „Gazeta Warszawska” z 28 III 1781.

62 J. Jackel, *Teatr stanisławowski w prasie współczesnej polskiej i obcej*, „Pamiętnik Teatralny” 1967, z. 1.

63 „Gazeta Warszawska” z 24 III 1781, suplement.

Price⁶⁴ zawiątał po raz pierwszy do Polski w listopadzie 1779⁶⁵. Sztuka jego zachwycała niegdyś Astleya tak bardzo, iż sam postanowił pokazywać „sztuki w jeźdźeniu na koniach”⁶⁶. W październiku⁶⁷ Kompania Price’a popisывała się na Mazowieckiej w dworku JMć pana Zacharyaszewicza. W rok później na Bielańskiej ulicy⁶⁸, a potem na końskim targu Otwockim „na świeżo na ten koniec wystawionej Reitszuli”. Dawał wówczas Price „nowe y nadzwyczajne w jeźdźeniu na koniach, balansowaniu na drabinie y inne w skakaniu i łamaniu się sztuki”⁶⁹. Występy jego cieszyły się najpewniej dużą popularnością. W Wilnie, gdzie bawił jeszcze w tym samym roku, żalono się, iż „znaczne pieniądze” z kraju wyprowadza⁷⁰. W 1792 roku Price znowu zawiątał do Polski. Pokazywał wraz z żoną „rozmaite Ekwilibrya na drucie”, skoki, żonglowania i tańce⁷¹. W kompanii znalazł się tym razem Paiazo, a „każdego dnia reprezentacyi” dawano pantomimę komiczną⁷².

Gazety milczą i nie wiadomo, jak wyglądały owe pantomimy Price’a i Hyama. Czy układali je sami, czy też pomysłów dostarczały im widowiska oglądane w Anglii? Przypuszczać można, że niewiele różniły się od pantomim, które Astley i Hughes pokazywali w Londynie. Były tylko zapewne uboższe w dekoracje i kostiumy, i krótsze. Znalazła się jednak wśród nich jedna z najpopularniejszych osiemnastowiecznych londyńskich pantomim. W kwietniu 1792 wystawił Price pantomimę komiczną pod tytułem *Arlekin Szkielet*⁷³. Jeszcze w 1788 roku miał ją w stałym repertuarze Covent Garden⁷⁴. Dzieje Arlekina Szkieleta będzie też za trzydzieści parę lat wystawiać w Polsce towarzystwo pana Rabba⁷⁵, popisujące się „w sposobie okazywanym przez

64 W 1776 roku pokazywał sztuki konne w Islington. Zob. M.W. Disher, *Greatest Show on Earth*, London 1937.

65 „Gazeta Warszawska” z 18 X 1780.

66 H. Thétard, dz. cyt.

67 „Gazeta Warszawska” z 18 X 1780.

68 „Gazeta Warszawska” z 18 XI 1780.

69 Gazeta Warszawska” z 25 XI. Targ Otwocki znajdował się naprzeciwko Operalni.

70 „Gazety pisane z Wilna”, 8 Junii 1780, [w:] *Teatr Narodowy*.

71 Gazeta Warszawska”, dodatek do nr 21 z 1792 r.

72 „Gazeta Narodowa y Obca” z 28 IV 1792.

73 „Gazeta Narodowa y Obca” z 7 IV 1792.

74 W maju 1788 Arlekina grał nieznanzy Dzentelmen, a Pierrota Blanchard. Wg *The London Stage. A Calendar of Plays, Entertainments, Afterpieces together with Casts, Box Receipts and Contemporary Comment*, Illinois 1961.

75 „Kurier Warszawski” z 9 XII 1826.

pana Maie”⁷⁶, a w roku 1841 pokażą je akrobaci Michała Awerina⁷⁷. W połowie XIX wieku pantomima *Arlekin Szkielet* znajdzie się na stałe w repertuarze Towarzystw Sztucznych Jeźdźców. W 1841 wystawiali ją na przykład w Krakowie jeźdźcy Elizy Tourniaire⁷⁸.

Na krótko przed pierwszym przedstawieniem *Arlekina Szkieleta* oglądano w Warszawie widowisko, które dać mogło wyobrażenie o sztuce Arlekina. „Teatrum tamtejsze” dało reprezentację komedii *Arlekin rodzący się z iayka*. Wystawili ją aktorzy włoscy, może jednak znali słynną scenę wykluwania się Arlekina z jajka, w której sukcesy odnosił niegdyś Rich.

W pierwszym akcie – głosiła zapowiedź⁷⁹ – pokaże się wschód słońca, za którego przyczyną Arlekin z iayka wychodzi y poleci na powietrze. W drugim Akcie nastąpią siedmiorakie przebierania Arlekina, nieustanne, w których będzie śpiewał piosneczki śmieszne y Arye z muzyką, będzie wywiał chorągiewką, będzie tańczył taniec angielski. W trzecim akcie będzie wielka transformacja, w której pokaże się Teatr cały illuminowany nowym y dziwnym sposobem⁸⁰.

W 1786 roku trupa pana Kolpiego wystawiła w Warszawie pantomimę pod tytułem *Arlekin posąg*⁸¹. Grano ją w Londynie przez przeszło dwadzieścia lat i w niej właśnie m.in. Arlekin Phillips uciekał do Butelki⁸². W roli Arlekina występował w Londynie także Woodward⁸³, a Pierrotem bywał Lalauze. Warszawski *Arlekin posąg* przypominał zapewne widowisko londyńskie – zwykłą osiemnastowieczną pantomimę londyńską. Afisze zapowiadały tylko „rozmaite nowe wynalazki”.

il. 4, str. 392

76 „Kurier Warszawski” z 10 XI 1826. Chodziło zapewne o Mahiera.

77 K. Estreicher, dz. cyt.

78 Tamże.

79 „Gazeta Warszawska” z 28 II 1784, suplement.

80 Czyżby i pan Heinrich, który bawił w Warszawie w 1826 r., „ogłaszając rzadkie zjawisko”, gdyż „Jaje miało się w Człowieka przemienić”, słyszał coś o sztuce Richa? „Kurier Warszawski” z 14 IX 1826.

81 Afisz z 11 V 1786 w Bibliotece Narodowej.

82 Po raz pierwszy pantomimę *Trick upon Trick; or, Harlequin Statue* wystawił Phillips na jarmarku Southwark w 1747, po raz ostatni grana była w teatrze Haymarket w 1771 roku. Zob. *The London Stage*.... Autorem pantomimy był Joseph Yarrow.

83 14 II 1770 w Haymarket, 31 IV 1770 w Covent Garden, 11 III 1771 w Haymarket.

Pantomimy wystawiał też Antonio Brambilla. W 1776 roku wraz z Nomorą, który przed laty popisywał się w Londynie⁸⁴, reprezentował sztuki w Pałacu Radziwiłłowskim w Warszawie. Pan Nomora „przez wstążkę skakał”, a na zakończenie pokazana została „mała śmieszna pantomima pod tytułem *Pierścień Czarownicy albo Arlekin straszycło i Pierrot Błazen*”. W ostatnim akcie pantomimy, jak zapowiadały gazety, „całe miasto Warszawa będzie reprezentowane, tak że można wszystko dokładnie poznać”⁸⁵. W 1785 roku Sławne Włoskie Towarzystwo Gimnastyczne JMć Pana Romano i Jmci Panny Rozalii⁸⁶ okazywało „różne kapryoli na wyprostowanym powrozie, a potem Pantomimę z osobiwym przyozdobień i odmian stroiu”, spodziewając się „patrzących ukontentować przez reprezentowanie jej przy różnych rozmowach iako li też przebranych osób okazania scen swoich ciekawych”. Towarzystwo pana Rabba poza *Arlekinem Szkieletem* pokazywało jeszcze pantomimy *Arlekin Pasztetnik*⁸⁷ i *Uczeń Czarnoksiężki*⁸⁸. Zespół składał się z żonglerów i akrobatów, wszystkie więc trzy pantomimy były zapewne pretekstem do popisów nadzwyczajnej zręczności.

Za sprawą angielskich sztukmistrzów Krofta i Attenbury’ego oraz Towarzystwa Sztukmistrzów Akrobatyczno-Mimicznych i Bioplastycznych Willardta i Szultza poznała także Warszawa sztukę pokrewną zapewne tej, którą uprawiał Ducrow. Kroft i Attenbury bawili w Warszawie w 1837 roku „Bardzo trafnie” naśladowali różne postacie starożytnych⁸⁹, a także przedstawiali *Afrykańskie postacie*⁹⁰. „Oko widza ma się za złudzone i ostateczności się chwytając nie wie, czy sztukmistrzów za istoty powietrza, czy za piekielne uważać!” – pisał „Kurier Warszawski”⁹¹. We wszystkich tych zadziwiających ułożeniach ciała przez nich wykonywanych nie widać najmniejszego natężenia, co większe, że w mgnieniu oka z jednej trudnej do wyobrażenia sobie figury do drugiej, jeszcze więcej zadziwiającej, przechodzą”. Trupa Willardta i Szultza występowała w 1858 roku. Pani Emma Willardt wchodziła wówczas

il. 12, str. 399

84 W 1768 roku popisywał się wraz z Signorą Rossi. Zob. T. Frost, *Circus Life and Circus Celebrities*, London 1881.

85 „Gazeta Warszawska” z 23 III 1776, suplement.

86 Afisz Biblioteki Jagiellońskiej. Fotokopię udostępnił mi Z. Raszewski.

87 „Kurier Warszawski” z 5 XII 1826.

88 „Kurier Warszawski” z 2 XII 1826.

89 „Kurier Warszawski” z 30 III 1837.

90 „Kurier Warszawski” z 1 IV 1837.

91 „Kurier Warszawski” z 3 II 1837.

po linie jako Flora⁹² i jako Pielgrzym⁹³. W roku 1842 w Rajtszuli Saskiego Ogrodu panna Leopoldyna Laseńska okazała w czasie widowiska „sztucznego jeżdżenia” ćwiczenie na sześciu koniach pod nazwą *Pocztą Królewską*⁹⁴. Być może pomysłu dostarczył jej słynny *Kurier z Petersburga* Ducrowa? „Tak zwana pocztą królewską” w wykonaniu pana Peterka, który w trupie Emanuela Beranka popisywał się w 1847 roku we Lwowie, także przypominała scenkę Ducrowa. „Na dwóch nie osiodłanych koniach stojąc”, kierował naraz „sześciu koni, a siódmego z jeźdźcem puszczał przed siebie”⁹⁵.

il. 14, str. 401

Towarzystwo Elizy Tourniaire i Eugenii Schuman posiadało także w swym repertuarze sceny, które przypominały zapewne pantomimy Ducrowa. Podczas występów w Krakowie w 1841 roku Eliza Tourniaire pokazywała na przykład „postawy gracyonalne” *Zefir*, *Flora* i *Kapido*, jeźdźcy Liebhard i Horyczowski odegrali na koniach scenę pt. *Turek i Grek*, Jan Gaertner zaś przeistaczał się w afrykańskiego leśnego diabła⁹⁶. W czasie występów we Lwowie młody Polak Konstanty Viligans, który należał do towarzystwa, wystąpił jako gladiator rzymski⁹⁷. Obrazy mitologiczne pokazywał również podczas występów w Krakowie Józef Schier z Wiednia. Brał udział w scenie mimicznej *Castor i Pollux*, a także w *Bitwie Herkulesa*⁹⁸. Henryk Cottrely i jego czterej bracia dający w 1854 roku w Teatrze Wielkim przedstawienia ćwiczeń pantomimiczno-powietrznych pokazywali *Gruppy Mitologiczne*⁹⁹. Towarzystwo P. Krosso z Łowicza, które w lecie 1857 występowało na Foksal, okazywało prócz sztuk magii i zręczności żywe obrazy mitologiczne „przy świeżych przebraniach, najdokładniejszym przerysie i wykonaniu”¹⁰⁰.

Naśladowanie rzeczywistości, przeistaczanie się z jednej postaci w drugą, było celem wielu widowisk cieszących się w XIX wieku niemałą popularnością. W 1835 roku zapowiadał w Warszawie swe występy mimik i brzucho-mówca z Wiednia Jan Szejber, „który sam jeden grywał komedie z pięciu do

92 „Kurier Warszawski” z 9/21 VII 1858.

93 „Kurier Warszawski” z 12/24 VII 1858.

94 „Kurier Warszawski” z 16 XII 1842.

95 Cyt. z „Gazety Lwowskiej” z 25 XI 1847. Notatki zechciała mi udostępnić pani Barbara Lasocka.

96 K. Estreicher, *Teatra w Polsce*, t. 1.

97 „Gazeta Lwowska” z 20 IV 1841. Notatki udostępniła mi pani Barbara Lasocka.

98 K. Estreicher, *Teatra w Polsce*, t. 3.

99 Afisz z 27 III 1854 w zbiorach Instytutu Sztuki PAN w Warszawie.

100 „Kurier Warszawski” z 24 V 1857.

sześciu osób złożone i zachwycał swym talentem”¹⁰¹. W 1828 roku występował w Teatrze Narodowym Felix Saubert, „[m]imik i Brzuchomówca, który nadawał swojej osobie rozmaite postacie, tak iż w przedstawianych scenach mimicznych w oczach widzów zmieniał swą postać 12 razy”¹⁰². Dokazywał tego przy pomocy „przeistoczeń twarzy”, co było „zabawne”¹⁰³. Szczególnie podobał się jako Przekupka paryska¹⁰⁴. Jeździec konny Alexander Robba, który występował w Krakowie w 1843 roku, specjalizował się w odtwarzaniu konno pijanego dragona¹⁰⁵. Mimik Edward Klischnig grywał role małp¹⁰⁶, a tancerz Chapman z teatru Astleya pokazywał w Krakowie *Mimikę Bajadera Chińskiego*¹⁰⁷. Podczas występów Towarzystwa Sztucznych Jeźdźców Benedykta Turnjer (Tourniaire) w Warszawie „szczególniej podobał się młody Turnjer przepięknej postaci”. „Nader trudną okazywał scenę” – stojąc na koniu, który pędził w galopie, „udawał pijanego przechylając się aż ku ziemi, a nie tracąc równowagi”¹⁰⁸. Zespół akrobatyczno-gimnastyczny Karola Price, który popisywał się w 1844 roku w Krakowie, pokazywał m.in. grupy plastycznych obrazów, a Gustaw Kuhn „pięknie z ich grona przedstawił Szkielet ludzki”¹⁰⁹.

Towarzystwa sztucznych jeźdźców odgrywały też pantomimy zbliżone zapewne do pantomim, w których celował paryski Cyrk Franconich. Jako jedna z pierwszych pokazała je we Lwowie i Warszawie Zofia Stefani. W jej zespole znajdowali się „najlepiej wyuczeni jeźdźcy ze szkoły jeźdźstwa P. Astley z Londynu, jako też p. Frankoniego z Paryża”¹¹⁰. We wrześniu 1826 towarzystwo pokazywało w Amfiteatrze Szczwalni „zupełnie nowe pantomimiczne wystawienie pod tytułem *Przygody Białego Rycerza, Don Kiszota z Manszy, z swoim wiernym Giermkciem Szansopansa*”¹¹¹. Dawano także „wielkie pantomimiczne wystawienie” pod tytułem *Bitwa w górach Czeskich, czyli*

il. 5, str. 392

101 „Kurier Warszawski” z 15 II 1835.

102 „Kurier Warszawski” z 12 I 1828.

103 „Kurier Warszawski” z 26 I 1828.

104 Tamże.

105 K. Estreicher, *Teatra w Polsce*, t. 1 (zespół J. Robby).

106 Tamże.

107 Tamże.

108 „Kurier Warszawski” z 2 X 1823.

109 K. Estreicher, *Teatra w Polsce*, t. 2.

110 „Kurier Warszawski” z 24 VI 1826.

111 „Kurier Warszawski” z 17 IX 1826.

*Wzięcie w niewolę nieprzyjacielskiego Dowódcę*¹¹² oraz *Bitwa Tatarów, czyli Zdobycie twierdzy Kinast*¹¹³. Bitwa Tatarów „przyozdobiona była rozmaitymi ewolucjami i obrotami wojskowymi tak kawalerii jak i piechoty”¹¹⁴.

W latach czterdziestych zawędrowały do Polski dwa najsłynniejsze chyba w dziejach dramatów konnych widowiska. W 1843 roku oglądano w Krakowie kolejną wersję opowieści o Krawcu. Pajazzo Klon, jeździec z towarzystwa J. Robby, „pokazał najzręczniejszego modnego krawca z swoim wesołym koniem”. Wjechał do Cyrku na koniu, „wprowadził konia na linę w karykaturze, a potem pajac i koń jego stojący na linie byli w ogniu brylantowym”¹¹⁵.

Parę lat przedtem, także w Krakowie, ujrzano po raz pierwszy pantomimę opowiadającą dzieje Mazepy¹¹⁶. Pokazało ją towarzystwo jeźdźców konnych pod dyktando Emanuela Beranka z Pragi, które grywało w „budynku własnym płóciennym zajmującym połowę Szczepańskiego placu”¹¹⁷. Postać Mazepy jako romantycznego kochanka spopularyzował w swym poemacie Byron¹¹⁸, opowiadając, jak miłość do żony Wojewody sprowadziła na niego zemstę zdradzonego męża – przywiązany do dzikiego konia, przez dwie doby wleczony był przez lasy, rzeki i dzikie ostępy napotykał wilki, sępy i stado dzikich koni. Ratowali go Kozacy. Mazepa zostawał ich hetmanem i wiódł ich z zemsty na wyprawę przeciwko Wojewodzie.

Teatr zainteresował się Mazepą po raz pierwszy w 1823 roku. Londyński Royal Coburg wystawił wówczas „hippodramatyczne, romantyczne widowisko” *Mazepa, czyli Dzikie Koń Ukraiński*¹¹⁹. Podobnie jak we wszystkich następnych wersjach dramatu opowiadających dzieje ukaranego kochanka,

112 „Kurier Warszawski” z 10 X 1826.

113 „Kurier Warszawski” z 29 IX 1826.

114 Tamże.

115 K. Estreicher, *Teatra w Polsce*, t. 1.

116 Iwan Mazepa (1644–1709, właśc. Jan Kołodyński) pochodził z rodziny szlacheckiej. Był paziem Jana Kazimierza. Ukarany za udział w rokoszu Jana Lubomirskiego zbiegł w 1665 na Zadnieprze. W 1687 został hetmanem kozackim Ukrainy. W 1705 wspomagał z polecenia Piotra Wielkiego Augusta II w walce ze Szwedami. Dążąc do niepodległości Ukrainy sprzymierzył się w 1708 z Karolem XII, który walczył wówczas z Rosją. Po klęsce pod Połtawą zbiegł do Turcji. Literatura i teatr epoki romantycznej interesowały się jego przygodami miłosnymi.

117 W roku 1839. Zob. K. Estreicher, *Teatra w Polsce*, t. 1.

118 *Mazepa* Byrona ukazał się drukiem w 1819 r.

119 *Mazepa; or, the Wild Horse of Ukraine, „a romantic drama”* H.M. Milnera. Wystawiono go wg „The Times” 3 XI 1823.

największe wrażenie wywoływała scena, w której dziki koń unosił go na swym grzbiecie¹²⁰. W rok później Cyrk Olimpijski Franconich wystawił mimodram Cuveliera de Trie i Leopolda Chandezona *Mazepa, czyli Koń tatarski*¹²¹. Oparty na poemacie Byrona mimodram zmieniał nieco i rozbudowywał opowieść¹²².

il. 15, str. 402

Osiemnastoletni Tatar Kazimierz, przygarnięty jako dziecko przez Kasztelana Laurinskiego, kochał się potajemnie w jego pięknej córce Olinskiej. Widowisko rozpoczynał turniej rycerski, w którym Kazimierz wyróżniał się odwagą i zręcznością, a potem przybywał wspaniały orszak Premislasa, za którego Kasztelan pragnął wydać córkę. Kazimierz wyzywał Premislasa na pojedynek, ranił go, a rozgniewany Kasztelan kazał wówczas przywiązać wychowanka do nieujeżdżonego konia. Koń zniknął szybko jak błyskawica, by po chwili pokazać się na zboczu urwistej skały, potem w spienionym nurcie potoku i wreszcie pogrążyć się w otchłani. W następnym akcie król Tatarów Abder Khan przychodził do jaskini wieszczki Korelli, pragnąc przy jej pomocy wyznaczyć swego następcę. Niebiosa dawały Korelli znak, iż przyszłego władcę objawi duch pustyni. Nadciągała burza, niebo zaciemniało się, rozlegały się pioruny, horyzont przecinały błyskawice. Korella wydawała okrzyk przerażenia, a przy jeziorze pojawiał się galopujący rumak. Po chwili znajdował się na skale zwisającej nad wodą. Na grzbiecie jego rysowała się postać leżącego człowieka. Widząc to, z jaskini wybiegali pasterze. W tym momencie uderzał piorun rozłupując drzewo, a koń zniknął w falach jeziora. Pasterze ratowali jednak Kazimierza, Abder Khan poznawał w nim swego wnuka, odczytując na ramieniu wyryte imię: Mazepa. Mazepa zostawał królem i wyruszał przeciwko zniechęconym Polakom. Tatarzy w przebraniu tanecarzy dostawali się do zamku, tuż przed ślubem Olinskiej z Premislasem. Na dany przez nich znak wojsko podpalało las otaczający zamek i rozpoczynało szturm. Premislas ginął w walce, Olinska wyjednywała zawieszenie broń, a Kasztelan błogosławił związek córki z Mazepą.

W sześć lat później opowieścią o Mazepie zainteresował się Ducrow. Zaadaptował scenariusz Milnera, ten sam, którego inscenizacja w 1823 roku nie wywołała większego wrażenia. Talent Ducrowa-reżysera uczynił z *Mazepy* zapierające oddech widowisko, które przez dziesiątki lat ściągać będzie do

120 „Drama or Theatrical Pocket Magazine”, XI 1823.

121 *Mazeppa ou le Cheval tartare*, 11 I 1825, wznowienie w listopadzie. A.H. Saxon, *Enter Foot and Horse*, New Haven–London 1968.

122 Utwór Cuveliera i Chandezona *Mazeppa, ou le Cheval tartare* nosił podtytuł „mimodrame en trois actes” i ukazał się drukiem w Paryżu w 1825 r.

Amfiteatru Astleya tłumy zachwyconych widzów. Premiera *Mazepy* – „nowej dramatycznej opowieści” opartej na poemacie Byrona – odbyła się 4 kwietnia 1831¹²³. Ani w Londynie, ani w Paryżu widowisko nigdy nie było nazwane pantomimą. W Anglii nie odpowiadało definicji gatunku. Nazwę tę, jak się zdaje, nadawać mu zaczęły dopiero cyrki wędrowne, które od późnych lat trzydziestych będą miały *Mazepę* stale w repertuarze.

Widowisko Ducrowa było bez porównania atrakcyjniejsze niż mimodram Cyрку Olimpijskiego. Wędrowce konia poprzez bezludne ostępy, wzgórza, skaliste góry i ścieżki poprzecinane wodospadami poświęcona była w Amfiteatrze Astleya cała niemal pierwsza część przedstawienia¹²⁴. Rozbudowano ją przy pomocy teatralnych maszynistów i dekoratora Danson. Ruchoma panorama przedstawiała bieg Dniepru, stwarzając iluzję ruchu, pozwalając na przedstawienie burzy i przebywanie spienionych fal. Wilki imitowali doskonale statysty, którym teatralni stolarze zręcznie wyrzeźbili drewniane pyski. Liczne pomosty skryte elementami dekoracji spełniały doskonale rolę wąskich górskich ścieżek. Droga, którą przebywał koń, była tak niebezpieczna, iż aktora (grał *Mazepę* John Cartlich, niegdyś gwiazda w jarmarczonym teatrze Richardsona¹²⁵) zastępował na grzbiecie końskim manekin. Widzom nie żałowano silnych wrażeń. Nad *Mazepą* unosiły się sępy i „rwały części ciała jego”¹²⁶.

Już chwila, w której koń dźwigający ofiarę przywiązaną do grzbietu ruszał z miejsca, miała w sobie coś przerażającego, a potem sposób, w jaki poruszał się przebywając kolejne platformy... Najznakomitsza była scena, w której widać go było pogrążonego w falach Dniepru, uciekającego przed wlokącymi się jego tropem wilkami¹²⁷.

Pasterze odnajdujący *Mazepę* dosiadali koni i wśród odgłosów potężniejącej burzy wspinali się konno na skałę. Tuż obok nich piorun rozłupywał drzewo. Również z udziałem koni odbywał się szturm zamku Kasztelana. W jego górnych partiach ścierała się z sobą polska i tatarska kawaleria.

123 „The Times” z 4 IV 1831. Tekst scenariusza określony został jako *romantic drama* (druk: Londyn 1831). W późniejszych zapowiedziach widowiska dodawano podtytuł: *Mazepa, czyli Dzikie konie* (*Mazepa; or, the Wild Horse*).

124 Opis wg tekstu scenariusza i M.W. Dishera, *Greatest Show on Earth*.

125 Cartlich grał *Mazepę* ponad 1500 razy.

126 J.U. Niemcewicz, *Pamiętniki*, t. 1, Poznań 1876 (wpis z 3 IX 1831).

127 „Morning Chronicle” z 5 IV 1831, [w:] A.H. Saxon, dz. cyt.

Kolejne wznowienia *Mazepy* „napełniały po brzegi Amfiteatr Astleya” także w tych czasach, „gdy popularność jego przechodziła poważny kryzys”¹²⁸. Nawet Julian Ursyn Niemcewicz, który wiele miał *Mazepie* do zarzucenia, wyszedł z Amfiteatru pod wrażeniem widowiska.

Nie znał, widzę, historii polskiej – pisał w swych *Pamiętnikach* o Byronie¹²⁹ – opisując Jana Kazimierza jako zniewieściałego króla. Dyrektor teatru jeszcze bardziej odstąpił od historii, czyniąc Mazepę synem Tatarów. Jest to melodrama bez sensu, lecz widowisko rzadkie. Bitwy na koniach, dekoracje, osobiwie ostatnia, pożaru, przerażająca.

Średniowieczny turniej rycerski w czasach Karola XII i scena, która zdaje się sugerować, że Polskę około roku 1700 zajęli Tatarzy, wydają się dziwnym pomysłem – pisał „The Times”¹³⁰. – Nie szkodzi. Gdy jednemu z francuskich historyków zarzucono podobne nieścisłości, odpowiedział po prostu: *tant pis pour les faits*.

„Tym gorzej dla faktów” – mogło stanowić motto dla większości widowisk, które zwano w XVIII i XIX wieku pantomimami. I nie przeszkadzało to nikomu poza garstką pełnych powagi ówczesnych intelektualistów.

il. 31, str. 414

W 1864 roku¹³¹ w roli Mazepy wystąpiła w Londynie Adah Isaacs Menken¹³². Nie zsiadła z konia ani na chwilę, nie pozwalając zastąpić się manekinowi nawet w najniebezpieczniejszych scenach, a afisze zapowiadały, iż do konia przywiązana zostanie nago (w rzeczywistości ubrana była w obcisły trykot). I tylu było chętnych obejrzenia widowiska, że sam Dickens przez miesiąc nie mógł dostać biletu. Cyrki wędrowne wystawiały zapewne widowiska mniej barwne. W jednej z cyrkowych wersji dziejów Mazepy zabrakło w ogóle turnieju, zdobycia

128 „The Times” z 7 X 1864.

129 J.U. Niemcewicz, dz. cyt.

130 „The Times” z 3 X 1864.

131 *Mazeppa*, 3 X.

132 Adah Isaacs Menken (1835–1868) była córką Irlandczyka i Kreolki z Luizjany. Uznano ją za cudowne dziecko – mając 12 lat przetłumaczyła *Iliadę* na francuski. Karierę aktorki rozpoczęła w Hawanie jako primabalerina, potem zaangażowana do wędrownego cyrku Victora Franconiego. W Nowym Orleanie była następnie dziennikarką i aktorką teatralną – grała męskie role, m.in. Roberta Macaire i Rob Roya. Wielokrotnie wychodziła za mąż. Nazwisko Menken zostało jej z pierwszego małżeństwa (przed ślubem przeszła na judaizm). Mazepę grała także w Nowym Jorku w 1866 roku (E. Sherson, *London's Lost Theatres of the Nineteenth Century*, London 1925). Od końca grudnia 1866 do wiosny 1867 występowała w Paryżu w *Les Pirates de la Sauane*. Do wielbicieli jej należeli Dumas, Dante Gabriel Rossetti i Swinburne. Zmarła w Paryżu na suchoty. Zob. M.W. Disher, *La Merveilleuse Histoire du Cirque*, Paris 1978.

zamku, bitew, burz i pożarów. Kozak Mazepa porwany zostawał przez werbowników do wojska. Oddawał wielkie usługi, o czym widzowie nie mieli okazji się przekonać na scenie, i dostawał stopień oficera. Nagradzał go sam książę. Tego jednak samego wieczora Mazepa wyznawał swą miłość księżniczce, zazdrosny oficer donosił o tym księciu, i Mazepę przywiązywano do konia. Skrwawionego i nieprzytomnego odnajdowali Kozacy z rodzinnej wsi i pantomimę kończyło radosne powitanie Mazepy z ojcem¹³³.

Towarzystwo Beranka pokazało w Polsce Mazepę raz jeszcze w 1847 roku. Podczas występów we Lwowie w głównej roli popisywał się pan Martiny, „który na nie osiodłanym i co tchu goniącym koniu własną tylko zgrabnością utrzymywał się w położeniu Mazepy”¹³⁴. W 1840 roku pantomimę *Mazepa* grało w Krakowie towarzystwo Elizy Tourniaire i Eugenii Schuman¹³⁵. W rok później Eliza Tourniaire wystawiła tam *Mazepę, czyli Wdzięcznego konia Tatarskiego*. „Pantomima ta, ani treścią, ani osobami nie czerpana z dziejów naszych – pisał Karol Estreicher¹³⁶. Wchodzą tu i książę Edmund i książęna Elwira, Mazepa, Paż itd.” Dzieje Mazepy wystawiał też w Polsce Alessandro Guerra. W 1842 roku towarzystwo jego wystąpiło w *Ucieczce Mazepy*¹³⁷. W latach 1856–1857 Cyrk Renza pokazywał w Warszawie wielką konną scenę przedstawioną przez wszystkich członków towarzystwa pt. *Hetman Mazepa i przybycie jego pomiędzy stada dzikich koni na Ukrainie*¹³⁸.

Pantomimami kończyło swe występy każde Towarzystwo Sztucznych Jeźdźców. Szczególnie wystawne i pełne rozmachu, jak na stosunki warszawskie, były w połowie stulecia pantomimy Alessandro Guerri¹³⁹. Guerra był doskonałym jeźdźcem i karierę swą rozpoczynał jako woltyżer. Przebrany za rzymskiego wojownika pokazywał się też w pozach plastycznych do złudzenia przypominających pantomimy Ducrowa. Podczas swych występów, stojąc na galopującym koniu, grał często na flecie, gitarze lub skrzypcach¹⁴⁰. W 1842

il. 11, str. 398

133 Scenariusz w: *Pantomimes du Vieux Cirque, recueillies et publiés par R. Donval*, Saint-Valery-en-Caux 1896. Pantomima ta prawie nie posługiwała się słowami. I tak zazdrosny oficer odgrywał mimi-ką przed księciem scenę oświadczyn Mazepy.

134 Cyt. z „Gazety Lwowskiej” z 25 XI 1847. Notatki zechciała mi udostępnić pani Barbara Lasocka.

135 K. Estreicher, *Teatra w Polsce*, t. 1.

136 Tamże.

137 „Kurier Warszawski” z 31 VII i 2 IX 1842.

138 „Kurier Warszawski” z 21, 27 i 28 VII 1856 oraz 3, 5, 18 i 26 VI 1857.

139 Alessandro Guerra żył w latach 1790–1856.

140 Własny zespół założył Guerra w 1826 roku. Wędrował z nim po Europie do 1849. Występowali u niego najwybitniejsi artyści cyrkowi epoki: Herkulesi Depuis i Rappo, jeźdźcy Antonio Bottari,

roku Guerra występował z zespołem we Lwowie¹⁴¹, a potem zjechał do Warszawy. Do końca stycznia 1843 występował w Rajszuli Saskiego Ogrodu i w Hecy, a następnie w Krakowie. Miał w repertuarze pantomimy wojskowe, historyczne i awanturnicze. Dbał, by tematy ich były na czasie, a wystawa wspaniała. Od listopada grał czarodziejską pantomimę *Robert diabeł*, konkurując z Teatrem Wielkim, który wystawiał wówczas operę pod tym samym tytułem. Zapowiadając swą pantomimę Guerra zapewniał, iż nie szczędził kosztów ani pracy, że nowe ubiory, maszynerie i dekoracje nie pozostawiają nic do życzenia, „nadto grupy i bitwy są bardzo zajmujące”¹⁴². W miesiąc później za temat posłużyło mu wzięcie Konstantyny przez Francuzów. Panoramiczne widowisko pod tym tytułem wystawiała już w maju Buda na placu Krasińskich¹⁴³. Wielka Pantomima *Zdobycie Konstantyny* ułożona została przez Cocchio i Coldiego. „Znanymi ewolucjami, tańcami, kawalerią i artylerią wyłomem wpadnie do Fortecy – głosiła zapowiedź”¹⁴⁴ – i tamże wielki nieład sprawi. Całe to widowisko upiękaszonym zostanie stosownym obrazem połączonym z fajerwerkiem”. „Napasło” się też wtedy „oko widza do syta egzotycznymi dziwami Orientu”. Oglądano bowiem „Minarety, półksiężycy, krzywe szable, turbany, ociężałego baszę, eunuchów, taneczne wiry kuszących odalisek”¹⁴⁵.

Guerra ilustrował też inne współczesne mu wydarzenia. Przy udziale artylerii, piechoty i kawalerii pokazał na przykład *Wzięcie i spalenie Algieru*¹⁴⁶, a także *Zdobycie Erywanu*¹⁴⁷. Wystawił też komiczno-czarodziejską pantomimę *Flet zaczarowany* ułożoną przez Fideliusa Coldiego¹⁴⁸. Pantomima ta należała do repertuaru wielu innych cyrków. Wróżka ofiarowywała młodemu chłopcu zaczarowany flet, który miał mu pomóc w zdobyciu ręki ukochanej. Gdy rozlegały się jego dźwięki, wszyscy dokoła zaczynali tańczyć. Tańczyli więc rodzice dziewczyny sprzeciwiający się małżeństwu, a także

Anton Brand, Ciniselli, Joseph Verdier; Joseph Chiarini (dwaj ostatni w 1847 r.), a także Victor Francini z żoną Virginią Kenebel. Zob. H. Thétard, dz. cyt.

141 B. Lasocka, *O czarodziejach, akrobatach, panoramach. Lwów 1800–1850*, „Pamiętnik Teatralny” 1969, Z. 1–2.

142 „Kurier Warszawski” z 14 XI 1843.

143 „Kurier Warszawski” z 24 V 1843.

144 „Kurier Warszawski” z 16 XII 1842.

145 M. Opalek, dz. cyt.

146 „Kurier Warszawski” z 10 XII 1842.

147 „Kurier Warszawski” z 26 XII 1842.

148 „Kurier Warszawski” z 31 X 1842.

sędzia i świadkowie, ławki i stoły na sali sądowej podczas rozprawy – rodzice wytoczyli chłopcu proces za to, iż zmuszał ich do tańca. Sędzia nie był w stanie sądzić i chłopak odchodził z dziewczyną¹⁴⁹. W repertuarze Guerry podczas pobytu jego towarzystwa w Warszawie znalazła się też historyczno-komiczna pantomima *Przygody Donquiszota de la Manscha i jego wiernego Giermka Sanscho Panscho*¹⁵⁰ oraz *Gościnność, Podejście i Zdradę, czyli Rozbójników z Gór Alpejskich*¹⁵¹. Tuż przed wyjazdem do Krakowa Jeźdźcy Sztuczni Guerry zagrali w pantomimie *Ostatnie dni Pompei*¹⁵². Dekoracje malował malarz teatrów warszawskich Sacchetti. Odegrano ją także po przybyciu do Krakowa jako *Ostatni dzień zburzenia Pompei w 1043*. Jednakże „prócz udania się wybuchu Wezuwiusza i zburzenia Pompei nie zadowolnił Guerra resztą reprezentacji”. W widowisku bowiem „oprócz dekoracji i prócz tableau bezładnego nic nie działano, a więc pantomimy nie było”¹⁵³. Ponadto widowisko trwało niewiele dłużej niż godzinę. Wszystko to do tego stopnia oburzyło krakowian, iż na sali wybuchły rozruchy¹⁵⁴.

Na ogół jednak widowiska sztucznych jeźdźców, akrobatów i sztukmistrzów wywoływały niekłamany zachwyt. Towarzystwo Tourniaire'ów ściągnęło na swoje występy w 1821 roku „tłumy widzów, którzy sprzeniewierzyli się teatrowi... Wskutek pobytu Cyrku teatr niemal zamknęto”¹⁵⁵. W roku 1841 Towarzystwo Elizy Tourniaire i Eugenii Schuman „znakomitą zręcznością, pięknnością kobiet i mnogimi odmianami widowisk wzbudzało podziwienie... Zręczność kilkudziesięciu sztukmistrzów... dobór koni, tańce na linie, koncepty klowców wabiły tysiące widzów; teatr cierpiał na tym”¹⁵⁶. Cyrk Hüttemana, który bawił w Krakowie w 1868 r., „sprawił teatrowi znaczny uszczerbek w dochodach... Gdy na 21 kwietnia na benefis Henryki Bendówny ogłoszono przedstawienie tragedii Syrokomli *Kasper Karliński*, wypadło przedstawienia zaniechać z powodu małej rozprzedaży biletów... Dla niemieckiej heczy nie mieli szczęścia najulubieńszy poeta polski i najpiękniejsza z aktorek polskich”¹⁵⁷.

149 *La Flute Enchantee*, scenariusz [w:] *Pantomimes du Vieux Cirque...*

150 „Kurier Warszawski” z 5 XI 1842.

151 „Kurier Warszawski” z 20 X 1842.

152 *Kurier Warszawski* z 13 I 1843. Pantomimę opowiadającą o ostatnim dniu Pompei grała też w Krakowie w 1841 roku trupa Awerina. Zob. K. Estreicher, *Teatra w Polsce*, t. 1.

153 Tamże.

154 Tamże.

155 Tamże.

156 Tamże.

157 Tamże.

Pantomimy zaś grywane w Krakowie przez Cyrk Olimpijski pod dyрекcją Antenora Marteau także „więcej bawiły niż nowość personelu teatru, który jednocześnie wzmocniono”¹⁵⁸.

Antreprenerzy zabiegali jeszcze o zwiększenie swej popularności. Podczas przedstawień w Cyrku Carrego losowano na przykład bezpłatnie wśród widzów srebrne pudełko „z wszelkimi porządkami do szycia”, zegarki i konia Parysa¹⁵⁹. W reklamie tego typu celował Alessandro Guerra. Rozdawał „jako premium” szkockie koniki, konie powozowe, „obuczone” neapolitańskie wierzchowce, wałachy, konie gniade i siwojabłkowate, srebrne ostrogi, kolorowe szklanki, srebrne filiżanki i kubły¹⁶⁰. „Pustki były okropne w teatrze – narzekał Gerard Witowski – bo publiczność oświecona i wyrokująca stanowczo o dziełach teatralnych i słowie Aktorów dramatycznych pośpieszyła «na hecę», ażeby dać zdanie o «skoczkach»”¹⁶¹.

Nastała i utrzymuje się dotąd krytyka widowisk narodowych – pisał do redaktora «Gazety Warszawskiej» „X”¹⁶². – Obwieszcza ją nam co tydzień «Gazeta», a nie uczęszczający nawet na teatr ma sobie zdana sprawę z upłynionych reprezentacji... Dzisiaj wykwinna jakaś i bardziej udana gustowność nowy nam narzuca morał: tam, gdzie my już po pracy oddychać mieli, zasiedziały biuralista, urzędnik znudniony, wolny od łokcia i szali kupiec, w tej wieczornej i spoczynkowej chwili do nowych jeszcze wezwani trudów. Muszą dociekać prawdziwego dążenia sztuki, wad w jej prowadzeniu, nienaturalności jej rozwiązania... Wszakże nic mnie nie obchodzą te nowe wymysły dramatycznych naszych zoilów. Mieszkający na Nowym Świecie, w samych ostatkach zwieśnionego już miasta, daleki jestem od widowisk średziny [środką – przyp. red.]. Kiedy mieszkańce Miodowej, Długiej i Senatorskiej ulicy zbiegają się do głównej Thalii świątyni, my nowoświatni, my Amerykanie Warszawy, w pięknej porze letniej schadzamy się do naszego Colyseum [gdzie] Pan Kuparenko z kubitnym orszakem *otia publica et domestica* nam ośladza.

I dlatego warszawskie Colyseum i poszczególni antreprenerzy zarabiali pieniądze, a teatrowi groziło nieraz bankructwo. Teatr warszawski, krakowski,

158 Tamże.

159 „Kurier Warszawski” z 19/31 XII 1859, 27 XII/8 I 1859/60 i 31 XII/12 I 1859/60.

160 „Kurier Warszawski” z XI 1842 i I 1843.

161 G. Witowski, *Pustelnik*..., t. 1 (7 IX 1816).

162 „Gazeta Warszawska”, dodatek do nr 62 z 5 VIII 1815.

wileński i lwowski użyczał więc nieraz gościny swoim rywalom. Będąc uboższy niż oni, podreperować w ten sposób pragnął swe finanse.

W 1827 roku w Teatrze Narodowym wystąpiła słynna rodzina Chiarinich. Sztuka Deburau i Paula Legrand na zawsze pozostała w Warszawie nieznana. Widowiska Chiarinich stwarzały jednak namiastkę pantomim grywanych w Funambules. Włoska dynastia Chiarinich była przy tym jedną z najstarszych i najsławniejszych rodzin linoskoczków, akrobatów i tancerzy. Pierwsi Chiarini występowali na Jarmarku Św. Wawrzyńca ok. 1580 roku, pokazując marionetki i tańcząc na linie¹⁶³. W lutym 1795 zawitał do Krakowa Luigi Chiarini podpisujący się „Englischer Kunstbereiter”¹⁶⁴. Słynna woltyżerka Angélique Chiarini występowała w 1784 w Amfiteatrze Astleya, a od 1793 roku w Cyrku Olimpijskim Franconich. Trafiła w końcu do Warszawy, wtedy gdy okupowali ją Prusacy.

Młodzież nadto, gdy lud był pogrążony w niedoli i płakał, suszyła sobie głowy, jakim sposobem można by było zdobyć serce prześlizanej Angeliki Chiarini, Włoszki należącej do trupy konnych heców – wspominał w *Pamiętnikach* Józef hrabia Krasiński¹⁶⁵. Wzdychali do jej pięknych oczu Antoni i Franciszek bracia Ostrowscy, Michał Bursztówka-Potocki, Białopiotrowicz Jerzy, ten się naprawdę niby zakochał – i Roztworowski przylepka, co mu na serio powodzenia zazdrościł. Smalili też cholewki i biedniejsi, jak Friebe i Rautenstrauch, adiutanci – nawet starzy kawalerowie i żonaci, jak: Gedrojc Józef, pułkownik francuski, jenerał w 1831, Jan i Stanisław bracia Dębowscy, tudzież ogromnie bogaty Józef Kossowski. Nie dawała się przecież podejść w sidła stawiane przezorna Angelika, aczkolwiek nań amatorowie garściami sypali złoto i klejnoty – wyszła ona za siłacza Rappa, któremu narodziła kupę dzieci, pod starość zaś sprzedawała bilety w kasie Wielkiego teatru.

Podbijała też Angelika swą grą. Szczególnie podobała się w krótkiej scenie pantomimicznej jako „dzielna wolontariuszka broniąca pułkowego sztandaru” w pełnym rynsztunku bojowym¹⁶⁶.

163 H. Thétard, dz. cyt.

164 Informacja z akt austriackiej policji. Wypisy sporządził J. Got, a zapoznał mnie z nimi Z. Raszewski.

165 *Pamiętnik Józefa Hrabiego Krasińskiego*, Poznań 1877.

166 W. Filler, *Cyrk, czyli emocje pradiadków*, Warszawa 1963. Nie udało mi się niestety odnaleźć źródła, z którego W. Filler cytował.

Chiarini, którzy występowali w Funambules, odeszli stamtąd wkrótce po pierwszych sukcesach Deburau. Nowy Pierrot usunął ich bowiem w cień. Zanim odeszli, dochodziło do kłótni i awantur. Pewnego wieczoru Jean Gaspard opuścił scenę z pokrwawioną twarzą. To jeden z Chiarinich wymierzył mu prawdziwy policzek. Po przedstawieniu wywiązała się bójka, stary Deburau stanął bowiem w obronie syna¹⁶⁷. Chiarini ruszyli więc w świat. Część klanu w 1826 roku występowała w Wilnie i „wraz z kapelmistrzem swym p. Bianco, znamienitym skrzypkiem, ściągali tłumy widzów”¹⁶⁸. W roku 1827 towarzystwo Chiarinich czy – jak ich w Polsce zwano – Kjarynich występowało w Warszawie i ponownie w Wilnie. W Teatrze Narodowym po raz pierwszy „okazali się” 19 stycznia. Wykonywali „tańce w sposobie Forjoza z nadzwyczajną mocą i śmiałością”¹⁶⁹ oraz pokazali wiele pantomim¹⁷⁰. Do zespołu należał Feliks z żoną Bianką oraz Józef, Angelo, Flora i pięcioletnia Wirginia¹⁷¹. „Dyrektorem muzyki przy Towarzystwie” był P. Bianco. Dawał on oddzielnie koncerty na skrzypcach, a muzyka, jaką zapewne komponował do tańców, podobała się publiczności bardzo. *Wybór najulubieńszych Tańców Towarzystwa Kjarynich ułożonych na Fortepjano przez Józefa Bielawskiego i Józefa Damse* można było kupować w kasie Teatru Narodowego.

30 marca 1827 Chiarini wystąpili po raz ostatni i wyruszyli do Wilna¹⁷². Występowali tam, zapewne w tym samym repertuarze, od 10 kwietnia do 10 maja¹⁷³.

Bywanie w teatrze stanowiło rzadkość dla nas, poprzedzoną niepewnością, niepokojem, gorączką, radością nieopisaną! Ale jakże ten niepokój i ta gorączka wzmagaly się jeszcze za przybyciem do Wilna trupy Chiarinich, których taniec na linie zachwycał całe miasto, tak że w ciągu zimy 1827 roku w salonach mówiono tylko o zręczności Feliksa, o gracji

167 L. Péricaud, *Le Theatre des Funambules*, Paris 1897.

168 F. Hösick, *Życie Juliusza Słowackiego*, t. 1, Kraków 1896.

169 „Kurier Warszawski” z 21 I 1827.

170 22 I i 10 II 1827 *Arlekin Brytan*, 24 I i 21 II *Arlekin Lekarz*, czyli *Pierre w Balonie*, 26 I i 4 III *Olbrzym*, czyli *Arlekin*, *Uczeń Czarnoksiężnika*, 30 I *Dwie Dorotki*, czyli *Trzech Rywali*, 3 II *Arlekin kucharz*, czyli *Pierrot Posąg*, 5 II *Bednarz*, 10 i 12 II i 10 III *Wieszczka Jeziora*, czyli *Arlekin niewidzialny*, 24 i 29 II *Opiekun zakochany*, czyli *Laska czarnoksiężka*, 14 i 23 III *Czarownice*, czyli *Narodzenie Arlekina* (pantomima *Czarownik*, czyli *Narodzenie Arlekina* grana była 15, 17 i 19 II), 19 i 12 III *Rozbójnicy*, 27 III *Arlekin w piekle*, 28 III 1827 *Arlekin cyrulik*. Dane z „Kuriera Warszawskiego” i „Gazety Polskiej”.

171 Giuseppe zwany Pépé, który przewodził klanowi podczas występów w Funambules, nie występował w Polsce. Ok. 1847 r. miał założyć własny cyrk i udał się z nim do Ameryki.

172 „Kurier Warszawski” z 29 III 1827.

173 A. Miller, *Teatr i muzyka na Litwie*, Wilno 1936.

jego żony, o wdziękach panny Flory i brata Anioła, a pięcioletnia Wirginia była beniaminką całej publiczności. Pantomima następująca po tych skokach, dziwna zręczność Arlekina i dowcipna naiwność Pierrota tak się nam podobały, że długo potem z ubieloną twarzą w szlafmycy ojca i kaftaniku mamy odegrywałam rolę pierrota w domowym kółku, śmiejąc rodziców moich w długie jesienne wieczory w Dobrowolanach.

– wspominała Gabriela z Güntherów Puzynina¹⁷⁴.

Chiarini urzekli też młodego Słowackiego. „Dzieci znowu były na sztukach, zachwycone nimi” – pisała pani Słowacka-Bécu do Antoniego Edwarda Odyńca¹⁷⁵. „Julek panną Florą, Olesia jakimś wysmukłym i lekkim, co tylko same *entrechat* na linie robi, Hersylia panią Wirginią”. Pannę Florę podziwiała także warszawska publiczność. Odbierała ona wraz z Józefem szczególnie gorące oklaski¹⁷⁶. W 1829 roku Słowacki oglądał Chiarinich znowu. Tym razem w Warszawie, gdzie trupa linoskoczków występowała w tym samym okresie co sztukmistrz Bosco. „Oba te widowiska bardzo mi Wilno przypominają – pisał we wrześniu¹⁷⁷ – i miłe czynią wrażenie”. Jak zwykle, wykonywali Chiarini tańce akrobatyczne, „doświadczenie ekwilibryczne”, a pan Felix i pani Bianka, podobnie jak w 1827, „po wyprężonej linie wchodzili ze sceny na paradyż”¹⁷⁸. Wówczas, gdy Słowacki oglądał ich, grali zapewne w jednej z pantomim ze starego repertuaru – w *Złotym Śnie*¹⁷⁹ lub *Arlekinie Brytanie*¹⁸⁰. Tym razem Chiarini krótko zabawili w Warszawie¹⁸¹. W czasie swego pobytu

174 Gabriela z Güntherów Puzynina, *W Wilnie i w dworach litewskich*, Wilno 1926.

175 J. Starnawski, *Słowacki we wspomnieniach współczesnych*, Wrocław 1956.

176 „Kurier Warszawski” z 21 I 1827.

177 List do Aleksandry Bécu z 8 IX 1829, [w:] J. Słowacki, *Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych. Dzieła*, t. 4, Warszawa 1952.

178 „Kurier Warszawski” z 16 IX 1829, 20 II 1827.

179 *Złoty sen* grali Chiarini 5 i 22 IX 1829 („Kurier Warszawski” z 21 IX). Theatre des Funambules wystawił *Złoty sen* Nodiera w wiele miesięcy po pierwszych występach Chiarinich w Warszawie. Czyżby Nodier udostępnił im swój scenariusz, zanim jeszcze zainteresował się nim Bertrand? Wydaje się to mało prawdopodobne, zważywszy chociażby fakt, iż dopiero *Rozszalały wół*, którego Funambules wystawiły w 1827 r., a więc wówczas, gdy Chiarini odbywali już swoją wędrowkę, miał zwrócić uwagę Nodiera na ten teatr i zachęcić go do napisania scenariusza. Zaadaptował go na scenę Laurent, stając się co najmniej równorzędnym autorem widowiska. Gdyby więc nawet Chiarini posłużyli się scenariuszem Nodiera, Warszawa oglądałaby wówczas zapewne jego *Złoty sen* w innym kształcie niż bywalcy Funambules.

180 *Arlekina Brytania* grali 7 IX 1829, „Kurier Warszawski” z 6 IX, a potem 22 IX.

181 Przybyli do Warszawy 21 VIII 1829. 29 IX „Kurier Warszawski” oznajmił o ich wyjeździe do Kalisza i Wrocławia. Z widowisk danych w Warszawie mieli dochodu 19 000 zip.

pokazali dwie tylko nowe pantomimy¹⁸²: *Arlekin w bombie, czyli Flet czarnoksiężski*¹⁸³ i *Chory zawistny*¹⁸⁴. Zbiór ich tańców ukazał się znowu, sprzedawano go w składzie muzyki Magnussa. W sześć lat później Felix, już jako osiemdziesięcioletni starszy pan, popisywać się będzie z Józefem i Wirginią w Amfiteatrze Astleya. Zwać ich wówczas będą Wielkimi Rosyjskimi Linoskoczkami¹⁸⁵.

Sztukę Chiarinich, choć w zniekształconej formie, poznała też prowincja za sprawą Stanisława Krześcińskiego – aktora występującego w wędrownych zespołach teatralnych. W rok po pierwszej wizycie towarzystwa Kjarynich w Warszawie zespół Brzezińskiego, w którym Krześciński właśnie występował, znalazł się w Krasnymstawie. Teatr stale odwiedzali ułani z Łęcznej, generał brygady książę Wirtemberski i pułkownik Dwernicki, i wkrótce, jak wspominał Krześciński, „na nasze szczupłe towarzystwo zaczęło już brakować sztuczek”¹⁸⁶.

Zaproponowałem memu dyrektorowi pantomimy czarodziejskie, jakie grywaliśmy i w moim teatrze amatorskim w Warszawie naśladowując baleta warszawskie, przeważnie wówczas dawane, składające się z arlekinów i pierrotów. A że w tych rolach ja i Łapiński już byliśmy gotowi, więc największa trudność się usuwała... Ułożyłem więc pantomimę *Narodziny Arlekina*, parę przystawek czarodziejskich, zmieniających się niepostrzeżenie. Zwinność moja w Arlekinie i gamoniowata ociężałość Łapińskiego w Pierrocie, komiczne sytuacje oszukanego Opiekuna, przedstawionego przez Dymaczewskiego, straszna postawa Czarnoksiężnika (Archimowicz) i dowcipna, lekka panna Choińska w roli Kolombiny – sprawiły publiczności wielkie zadowolenie... Odtąd sam już Brzeziński prosił mnie, abym częściej coś podobnego układał, więc prawie na każdą niedzielę wyszykowałem albo taką pantomimę, albo obrazy z żywych osób w kilkunastu lub kilkudziesięciu poruszeniach.

182 Ze starego repertuaru grali *Łaskę czarnoksiężnika* (24 IX) i *Czarownice, czyli Narodzenie Arlekina* (19 IX). Wg „Kuriera Warszawskiego”.

183 „Kurier Warszawski” z 10, 16 i 17 IX 1829.

184 „Kurier Warszawski” z 28 IX 1829.

185 „The Times” z 31 VIII, 7 i 16 IX 1835. W 1837 r. popisywał się u Astleya Karl i Charlotta Chiarini. Wykonywali m.in. *African Crackatoo and Cocoa Nut Ballet* w pantomimie *Earth, Air, Fire, Water* („The Times” z 22 V 1837). Występowali u Astleya od połowy maja. W październiku 1840 Virginia Chiarini wraz z signorem Chiarini popisywała się ponownie w Amfiteatrze Astleya, zwanym wówczas Ducrow’s National London Establishment (wg *Theatrical Cuttings*, 50, *Circus*, w British Museum). W 1868 r. w Holborn Amphitheatre występowała Beatrice Chiarini. Zob. T. Frost, dz. cyt.

186 S. Krześciński, *Koleje życia, czyli Materiały do historii teatrów prowincjonalnych*, Warszawa 1957.

W 1829 roku przybył Krzesiński z zespołem Kajetana Nowińskiego do Lublina.

Do szeregu widowisk wprowadziłem i tu pantomimy – wspominał¹⁸⁷ – które, jako na większej scenie, lepiej się jeszcze wydały, bo i maszyneria była dogodniejszą, i głębsza scena bardziej czyniła nie-dostrzeżonymi wszystkie metamorfozy, i pani Nowińska, doskonała mimiczka, a chętna do wszystkiego, wiele się przyczyniła do podniesienia tego rodzaju widowisk. Więc na mój benefis... ułożyłem pantomimę w dwóch aktach, *Rozbójnicy*. Na ten cel użyłem prócz artystów dwudziestu czterech wojskowych, o przyzwolenie których zawczasu postarawszy się u komendanta, wybrałem sobie zgrabnych i ponętnych chłopaków, połowę z pułku, a połowę z muzyki, i tych wyuczyłem w ciągu dwóch tygodni rozmaitych ewolucji i bitew wojska z rozbójnikami. Najwięcej był mi dogodnym muzykus trzeciego pułku Wąsowski, zgrabny, dobrego wzrostu i pięknej postawy. Jemu powierzyłem rolę Dowódcy bandytów i oddał ją też z powszechnym zadowoleniem... Publiczność też zadowolona po trzykroć żądała powtórzenia tej pantomimy, za każdym razem przybywając bardzo licznie. Bo też i na efekta wysadziłem się, o ile mi tylko konceptu starczyło. Zręczne ewolucje wojska z karabinami, dziwne ewolucje rozbójników z pałaszami, fuzjami i pistoletami, a nadto bitwy pojedyncze i zbiorowe, mianowicie pani Nowińskiej z Hersztem zbójców, chcącym ją porwać, a później na dwie ręce z dwoma rozbójnikami, i moja bitwa jako oficera, a kochanka pani Nowińskiej, naprzód z jednym rozbójnikiem, potem z dwoma, na koniec na dwie ręce z czterema, coraz to przybywającymi pierwszemu na i pomoc, wielkie na patrzących robiły wrażenie. Dziwiono się też, skąd ta siła pani Nowińskiej, iż z taką zręcznością władała na raz dwoma pałaszami.

Narodziny Arlekina wzorował zapewne Krzesiński na pantomimie *Narodziny Arlekina*, którą Chiarini wielokrotnie grali w Teatrze Narodowym¹⁸⁸. *Rozbójnicy* zaś byli zapewne adaptacją pantomimy Chiarinich pod tym samym tytułem¹⁸⁹. W 1833 roku Krzesiński raz jeszcze wystąpił w pantomimie Chiarinich. *Arlekina w bombie* wystawił tym razem w warszawskim teatrze Rozmaitości Chełkowski. „Wszelką maszynerię do tej mimy potrzebną urządził

187 Tamże.

188 15, 17 i 19 II oraz 14 23 III 1827.

189 Grana w Teatrze Narodowym 12 i 19 III 1827. Na zapożyczenie, którego dokonał Krzesiński, zwracał uwagę w przypisach do *Kolei życia* Stanisław Dąbrowski.

Molduano”, sławny magik i mechanik¹⁹⁰. A w 1837 Familja Pris (Price), „składająca się z dzieci od 3 do 10 lat mających”, okazywała w Rajtszuli Brtihlowskiego Pałacu „widowisko sztuk akrobatycznych i gimnastycznych z pantomimami (a la Chiarini)”¹⁹¹. „Publiczność wielce była zadowolona... Dzieteczki przewybornie przedstawiały role w pantomimach”¹⁹². „Podziwienia godnym” było, „jak dzieci od 5 do 10 lat wieku mogą z taką zręcznością i mimiką przeszło dwie godziny w jednostajnym niejako trzymać zachwyceniu”¹⁹³. Na pochwałę zasługiwały też „staranne urządzenie sceny jako też całego lokalu, zmiany dekoracji i doborowa muzyka”¹⁹⁴.

Sukcesy, jakie odnosił koń-aktor, zwróciły uwagę antreprenerów na inne zwierzęta. Do pantomim wprowadził je po raz pierwszy Cyrk Olimpijski w 1831 roku. W mimodramie H. Vilmota, Nezela i Ferdynanda Laloue *Lwy z Mysory*¹⁹⁵ „między świetnymi dekoracjami wyszczególniał się las indyjski, na którego każdym drzewie małpa, na każdej gałęzi papuga się znajduje, a mnóstwo czołga się węzów. W jednej scenie dziecię dwakroć wokoło sceny przez tygrysa jest prześladowane”. Poskramiacz Henri Martin w roli głównego bohatera ujarzmił też lwicę. *Lwy z Mysory* miały niebywałe powodzenie, i Martin znalazł wkrótce licznych następców. Towarzystwa Sztucznych Jeźdźców przekształcać się więc zaczęły w cyrki, w których obok koni występowały lwy i niedźwiedzie, i których pantomimy rozrastać się zaczęły do wielkich widowisk. Przez pewien jednak jeszcze czas będą one wystawiać także scenki pantomimiczne, niektóre stworzone pod wyraźnym wpływem Ducrowa. W 1841 roku na przykład w Cyrku Bridgesa występował niejaki pan Macintosh, który na grzbiecie galopującego konia odgrywał radości i smutki związane z posiadaniem ukochanej Valentine¹⁹⁶. W tym samym Cyrku pan Wilkinson przeistaczał się, także na grzbiecie końskim, w bohaterów szekspirowskich – Johna Falstaffa, Shylocka i Ryszarda III¹⁹⁷.

190 S. Krzesiński, dz. cyt. Jak przypuszczał Stanisław Dąbrowski, Krzesiński przekreślił nazwisko Mekolda, zmieniając je na Molduano.

191 „Kurier Warszawski” z 14 III 1837.

192 „Kurier Warszawski” z 15 III 1837.

193 „Kurier Warszawski” z 17 III 1837.

194 „Kurier Warszawski” z 15 III 1837.

195 *Les Lions de Mysore*, 21 IV 1831, reżyseria Adolphe’a Franconiego, [w:] B. Lasocka, *O czarodziejach, akrobatach, panoramach*, „Pamiętnik Teatralny” 1969, s. 127–149.

196 Zob. *Theatrical Cuttings*, 50, Circus, w British Museum.

197 Tamże.

Scenki pantomimiczne pokazywały też cyrki, które docierały do Warszawy, najczęściej w drodze do Petersburga i Moskwy. Od 1856 roku występowały w Cyrku na placu Zielonym przy ulicy Nowej, obok Marszałkowskiej. Budynek był z drzewa, „suto gazem oświetlony”, i mieścił 1700 osób¹⁹⁸. „W średnicy miał 70 łokci, w arenie 23, a w wysokości przeszło 40”¹⁹⁹. Zbudował go dyrektor Cyrku Olimpijskiego, Ernest Renz z Berlina²⁰⁰. Pierwsze przedstawienie dał 24 maja. W programie znalazł się m.in. wielki kadryl z czasów średniowiecznych i występy osiemnastoletniego Toma Pouca mającego 1 stopę i 10 cali wzrostu, który „popisywał się z pantomimami”²⁰¹. W rok później Cyrk Renza zjechał do Warszawy znowu. W zespole były m.in. panny Liza i Klotylda Guerra, Luiza i Baptysta Loisset, pan Loisset, „wyborny jeździec, gimnastyk i mimik”²⁰², pan Letard, nauczyciel mimiki, i Anglik pan Karol Stonnet, komik, który „oryginalnością twarzy, głosu, wybornym udawaniem koguta, chwytaniem muchy, produkowaniem psów uczonych wywoływał ciągle śmiechy”²⁰³. Obok występów tresowanych zwierząt, popisów wołyżerki i wyczynów akrobatycznych w programie znalazły się sceny mimiczne. Dyrektor, jak się zdaje, interesował się szczególnie tą gałęzią sztuki. W 1836 roku jako jeździec w zespole Brilloffa występował w pantomimicznych pozach plastycznych w stylu Ducrowa²⁰⁴. W roku 1867 organizował nawet w Królewcu teatr mimiczny, do którego poszukiwał tancerzy²⁰⁵. W czasie pobytu w Warszawie²⁰⁶ wystawił „scenę mimiczną z ewolucjami” *Katarzyna, Narzeczona Bandyty* (może opartą na popularnym wówczas balecie *Katarzyna, córka bandyty?*²⁰⁷), „wielką scenę” z dwunastu tresowanymi końmi, *Ośmiu Rzymian*²⁰⁸, i wielką scenę mimiczną, „nowo wyuczoną” przez mimika pana Letard, *Uroczystość Bachusa*²⁰⁹.

198 F.M. Sobieszczański, *Przewodnik po Warszawie*. 3 V 1857 „Kurier Warszawski” donosił: „12 ognisk, z których każde po 5 obejmuje płomieni, oraz dwa nad orkiestrą, czyli razem 70 płomieni, powiększone zostało wielkim żyrandolem o 130 płomieniach.”

199 „Kurier Warszawski” z 6 IV 1856.

200 Ernest Renz (1815–1892) własny cyrk prowadził od 1843 r.

201 „Kurier Warszawski” z 24 V 1856.

202 „Kurier Warszawski” z 28 VI 1857.

203 Tamże.

204 H. Thétard, dz. cyt.

205 „Kurier Warszawski” z 3 V 1867.

206 W sierpniu 1857 Cyrk Renza wyjechał na występy do Krakowa.

207 „Kurier Warszawski” z 6 VI 1856.

208 „Kurier Warszawski” z 12 V 1857.

209 „Kurier Warszawski” z 28 V 1857.

Pokazywał też Renz „wielką scenę komiczną” *Niedźwiedź szyldwach, czyli Niebezpieczny posterunek*²¹⁰, która ochrzczona mianem pantomimy znajdowała się wówczas w repertuarze wielu cyrków. Szyldwach stał na warcie, z trwogą rozglądając się dokoła. Niejeden bowiem z jego poprzedników stracił życie z rąk kozaków lub w paszczy niedźwiedzia. Gdy nadchodził niedźwiedź, szyldwach krył się na dachu budki strażniczej, pozostając tam do chwili, gdy przychodził mu do głowy szczęśliwy pomysł. Rzucał niedźwiedziowi kawałek słoniny, a gdy ten podbiegał do przynęty, zwałał na niego budkę. Po chwili słychać było strzały, i wpadał kozak na galopującym koniu. Myśląc, że jest sam, szperał w plecaku szyldwacha, a ten podbiegał do niego z tyłu i zarzucał mu płaszcz na głowę, a potem wrzucał go do budki niedźwiedziowi na pożarcie. Drugiego kozaka spotykał podobny los, a szyldwach, nie czekając już na dalsze przygody, odjeżdżał konno²¹¹. Cyrk Renza przedstawiał także wielką konną scenę fantastyczną *Minotaurus, czyli Zakochany duch gór*. Odbывała się w niej „walka piesza i na koniach, niemniej obraży i grupy najwyższej tresury koni”, a na zakończenie pokazane zostało zdobycie zamku Minotaura oświetlone ogniem bengalskim i deszczem ognistym²¹².

Renz miał być jednym z ostatnich dyrektorów, którzy przedsiębiorstwo swoje prowadzili nie z wyłącznej chęci zysku. Cyrk swój nazywał „instytutem”, utrzymywał w nim żelazną dyscyplinę i dbał o jego reputację. Gdy odkrył, że Opera Berlińska podjęła temat Nibelungów, wtedy właśnie, gdy jego Cyrk wystawiał o nich pantomimę²¹³, purpurowy ze złości i oburzenia zapowiedział publicznie wytoczenie procesu tym, którzy bezwstydnie ukradli mu temat i tytuł widowiska²¹⁴.

Cyrk na placu Zielonym istniał krótko. W 1859 roku zniszczył go pożar. Wtedy właśnie, gdy rozpoczął w nim występy Cyrk Charlesa Magnusa Hinne²¹⁵. Hinne był znakomitym jeźdźcem. Terminował u Franconich i Ducrowa.

210 „Kurier Warszawski” z 20 V 1857.

211 *L'ours et la sentinelle*. Scenariusz w: *Pantomimes du Vieux Cirque*...

212 „Kurier Warszawski” z 1 VII 1856 i 21 VI 1857.

213 W pantomimie tej rolę Zygryda grał młody Albert Salamoński, Brunhildę zaś żona jego Lina Schwartz.

214 H. Thétard, dz. cyt.

215 Charles Magnus Hinne (1819–1890), syn Johanna. Po śmierci Ducrowa założył własny cyrk. Występował w nim w 1852 w Berlinie, a w 1858 r. w Królewcu. W zespole występowały jego siostry, słynne woltyżerki Minna i Paulina. W 1860 r. stworzył nowy zespół we Frankfurcie, z którym objeżdżał Turcję, Grecję i Rosję. W 1861 r. Minna zawitała ponownie do Warszawy. Wyszła za mąż za Gaetana Cinisellego. Zob. H. Thétard, dz. cyt.

W repertuarze jego oprócz zwykłych pantomim, do których „garderoba w najświeższym guście i okazała” pochodziła wprost z Paryża²¹⁶, znalazły się również scenki pantomimiczno-komiczne, podobne do tych, które dawał Renz. Grał w nich często Karol Stonnet, który znowu pojawił się w Warszawie²¹⁷. W końcu roku 1859 Cyrk na placu Zielonym został odbudowany. Istniał jednak zaledwie rok – tym razem został rozebrany. W październiku 1859 w nowo otwartym budynku wystąpił cyrk Wilhelma Carré²¹⁸. I znowu Warszawa oglądała „sceny komiczne odgrywane pantomimami”, które „wywoływały śmiech obecnych”²¹⁹. Sam dyrektor popisывał się jako podchmielony żołnierz²²⁰. Pokazywano też wielkie widowiska pantomimiczne podobne do tych, jakie w Paryżu pokazywał Cyrk Franconich. Do najokazalszych należał *Potwór leśny, czyli Zburzenie Flammenburga* – „wielka scena ułożona z sagi czeskiej w Górach Olbrzymich”, w której wykonywano „wielkie ewolucje konno i pieszo przez 60 osób i 12 wyłącznie do tego tresowanych koni”, pokazywano wielkie polowanie na niedźwiedzia i wielki ogień brylantowy. W polowaniu brały udział gnomy leśne, giermkowie i naganiacze konno i pieszo, a całość kończył wielki obraz oświetlony ogniem elektrycznym²²¹.

Taniec w drugiej połowie stulecia zawładnął nie tylko pantomimą teatrów londyńskich. Wstawki baletowe przeplatać teraz będą także pantomimy wędrownych cyrków, a dyrektorzy angażować do cyrku *corps de ballet*. Niekiedy pantomimy staną się pretekstem tylko do ukazania tańców, jak „wielka i świetna” pantomima *Karnawał na lodzie*, ułożona przez dyrektora Alberta Salamońskiego²²² i wykonana podczas pobytu jego cyrku w Warszawie w 1878 roku²²³. Począwszy od pierwszej aż do ostatniej sceny bohaterowie widowiska tańczyli. Poszczególne, niepowiązane z sobą i najpewniej zabawne scenki, jak *Fatalna jazda na łyżwach*, *Kominarz w niebezpieczeństwie*, *Nauczyciel na lodzie*, *Jazda na łyżwach w czasie śnieżnej zawiei*, łączyły w całość tańce. Pierrot i Poliszynel tańczyli kankana, zespół tańczył poloneza, ktoś

216 „Kurier Warszawski” z 28 XII 1858/9 I 1859.

217 Pariodował on m.in. słynną Kobietę-malpę – Julię Pastranę. W repertuarze Cyrku znalazł się *Niedźwiedź i szyldwach*, znany już z występów Renza.

218 Wilhelm Carre (ur. 1817) założył Cyrk w 1854 r. W Warszawie występował od 17/29 X 1859 do 3/15 I 1860.

219 „Kurier Warszawski” z 24 XI 1859.

220 „Kurier Warszawski” z 29 XII 1859/20 I 1860.

221 „Kurier Warszawski” z 30 XI/2 XII 1859.

222 Albert Salamoński (1839–1913), syn znanego niegdyś w Warszawie jeźdźca Wilhelma, współpracownika Renza. Własny cyrk założył w 1873.

223 Afisz z 18/30 V 1878 w zbiorach Instytutu Sztuki PAN w Warszawie.

wykonywał taniec na łyżwach solo, pokazywano *Schneeflockentanz*, taniec śnieżnych płatków, a wreszcie 24 pary tańczyły na łyżwach kadryla. Widowisko to nazwane zostało pantomimą zapewne przypadkowo. Nic już bowiem, poza równie przypadkowymi postaciami Poliszynela i Pierrota, nie było w nim z pantomimy – ani zapierającej oddech akcji, ani scen mimicznych, ani arlekinady. Do nazwy pantomima dyrektor Salamoński nie przykładał żadnej wagi. W parę dni po Karnawale na lodzie wystawił „wielką, świetną sztukę” *Noc w Kalkucie*, również własnego układu, nie nazywając jej pantomimą, mimo iż zdawała się bardziej przypominać widowiska obejmowane tą nazwą gdzie indziej. Przedstawiało ją 120 członków towarzystwa, 40 koni, dromadery, bawoły i antylopy. Oglądać w niej można było „balet indyjski przez 12 dam i 12 mężczyzn, polowanie na bawoły, wielbłądy, jelenie i antylopy, a także taniec uroczysty przez 24 bajaderki i 24 mężczyzn”²²⁴. W pantomimach, które wystawiał Salamoński, wstawki baletowe pełniły tę samą rolę co w pantomimach londyńskich – stwarzały nastrój, czyniły widowisko bardziej atrakcyjnym. W wielkiej czarodziejskiej pantomimie *Świtezianka*, którą Cyrk Salamońskiego pokazał w Warszawie w 1875 roku, wystąpiła angielska groteskowa tancerka Miss Esther Austin ze swym *corps de ballet*²²⁵. Widowisko przyjmowane było „wśród ciągłych oklasków”: różnokolorowe światło elektryczne, „otaczając zgrabny balet”, nadawało całości uroczy wygląd²²⁶.

il. 41, str. 419

„Nadzwyczajnie bogatą wystawę” miały pantomimy Cyrku Gaetana Cinisellego²²⁷. W każdej występowało po sto kilkadziesiąt osób, każda, jak podkreślały zapowiedzi, była z tańcami i baletem. Jak większość pantomim, pokazywały to, co publiczność w danej chwili interesowało najbardziej. Grano więc pantomimę *Nibelungi*, czyli *Nieustraszony królewicz Zygfryd*, gdyż Wagner był wówczas w modzie. Pokazywano *Stanleya w Afryce*, gdyż emocjonowano się wyprawą Stanleya. Układano pantomimy komiczne, „z życia”, jak *Ukarany kucharz*²²⁸ lub *Z życia Warszawy*²²⁹, gdyż temat był bliski sercu każdego widza. Grano wreszcie chętnie rozmaite adaptacje popularnych baletów i sztuk. Stąd w repertuarze Cinisellego *Robert i Bertrand*, czyli *Dwaj*

224 „Gazeta Polska” z 23 V 1878.

225 „Kurier Warszawski” z 31 V/12 VI 1875.

226 „Kurier Warszawski” z 15 VI 1875.

227 Gaetano Ciniselli (1815–1881) występował w Cyrku Franconich, a potem u Guerry. Żoną jego była Minna Hinne. Cyrk Cinisellego występował we Włoszech, Holandii, Szwajcarii i Niemczech. W latach 1869–1870 był w Berlinie, a w 1871 w Rosji.

228 „Kurier Warszawski” z 8 III 1896.

229 „Kurier Warszawski” z 8 III 1896.

złodzieje²³⁰ i *Rinaldo Rinaldini*, czyli *Dzwon północny*²³¹. Cyrk Cinisellego występował w Warszawie wielokrotnie²³² w specjalnie przez dyrektora zbudowanym Cyrku na Okólniku. Piętrowy budynek mieścił 3500 osób²³³ i doczekał się oświetlenia elektrycznego.

Posuwamy się wolno, mijamy ulicę Kopernika, wówczas zwaną Aleksandrią – opisywała swe wrażenia jedna z młodocianych wielbicielek Cyrku²³⁴. – W głębi rozszerzającej się odtąd nieco Ordynackiej rozpala się przed nami luna. To płoną różowym blaskiem ogromne kule zawieszonych nad wejściem lamp łukowych. Policjant usiłuje regulować ruch – na próżno. Zuchwałe dwukonki, pełne oficerów i dam w kapeluszach ze strusimi piórami i brylantowymi butonami w uszach, torują sobie bez pardonu drogę wśród skromnych «sałat». Przy akompaniamencie brzęku ostróg i pobrzękiwania szabel zajeżdżamy przed cyrk. Pod oszklonym daszkiem podjazdu rząd wyszamerowanych woźnych sprzedaje programy... [wzdłuż areny] przysiadły łoże parterowe, zajmowane zwykle przez stałych bywalców cyrku – oficerów stacjonujących w Warszawie pułków: ułanów, hużarów, dragonów, czerkiesów. Aż czerwono od generalskich lampasów i podszewek płaszczy. W łożach parterowych siadują też zwykle tzw. kapłanki lekkiej muzy i panie z półświatka. Dalej widownia wznosi się amfiteatralnie: rzędy krzeseł, rząd łóż pierwszego piętra, a w nich pełno dzieci... Wyżej galeria, wreszcie niemal pod samym pułapem ostatni pierścień miejsc stojących, tzw. paradyz. Na pierwszym piętrze mieściła się orkiestra, a naprzeciw niej łoża ówczesnego dyrektora cyrku Cinisellego. Siadywała w niej żona dyrektora, piękna blondynka, występująca na arenie jako amazonka *haute école*.

il. 42, str. 420

Cyrk na Okólniku, mimo iż okazalszy od drewnianego budynku na placu Zielonym lub ulicy Włodzimierskiej, gdzie występował Salamoński, nie mógł się jednak równać z tym, co mógł zaoferować Paryż²³⁵. A widowiska

230 „Kurier Warszawski” z 22 XI 1897.

231 „Kurier Warszawski” z 30 I 1898.

232 W latach 1883, 1895, 1896, 1897 i 1898.

233 „Kurier Warszawski” z 12 V 1883.

234 J. Waydel-Dmochowska, *Dawna Warszawa*, Warszawa 1959. Autorka, urodzona w 1893 r., chodziła do Cyrku Cinisellego jako dziecko.

235 Cyrk na Champs-Élysées, zbudowany w 1840 r. przez wnuka Antonio Franconiego, Adolfa, pomieścić mógł sześć tysięcy widzów. Był wytwornym miejscem spotkań, w którym wypadało się od czasu do czasu pokazać. Zwano go również Cyrkiem Letnim. W latach 1848–1852 nosił

pokazywane w londyńskich i paryskich cyrkach i hipodromach przyćmiewały rozmachem i wystawą wszystko, co tylko w Polsce można było oglądać. W pantomimie widowiskowej *Obóz złocistego płótna*, którą Ferdinand Laloue wystawił na otwarcie swego hipodromu, brały udział setki koni, jeźdźców i statystów. Oczom widzów ukazywały się orszaki Franciszka I i Henryka VIII – księżęta, królowie, paziowie, marszałkowie dworu, koniuszowie, rycerze, paziowie i giermkowie, ubrani we wspaniałe szaty z jedwabów, wierne naśladowujące stroje z epoki. A potem odbywał się wielki turniej rycerski, odtworzony dokładnie według przekazów historycznych²³⁶. *Oblężenie Silistry*, które wystawiono w Hipodromie w 1854 roku, wyreżyserowali oficerowie wojska francuskiego, by oblężenie i bitwa przedstawione zostały w sposób możliwie najbardziej realistyczny. W wielkiej widowiskowej pantomimie *Neron*, którą wystawił Hippodrome de l'Alma, główną atrakcją była scena ukazująca rzucanie chrześcijan lwom na pożarcie. Lwów było dziesięć i pogromca ich, Julius Seeth, zbierał gorące oklaski²³⁷. Niemały też podziw wzbudzały dwie pozostałe części widowiska, *Złoty Pałac* i *Pożar Rzymu*.

nazwę Cyrku Narodowego, a potem do 1870 r. zwany był Cyrkiem Cesarzowej. Był początkowo letnią filią Cyrku Olimpijskiego, a od r. 1852 filią Cyrku Napoleona. Do 1873 r. dyrektorem jego był Dejean, potem zastąpił go Victor Franconi, a po jego śmierci syn Charles. Cyrk Zimowy, zwany też Cyrkiem Napoleona, otwarty uroczystie w 1852 r. przez samego cesarza, mieścił blisko cztery tysiące widzów. Bogato zdobiony freskami i rzezbami, oświetlony był 21 żyrandolami gazowymi. W 1845 r. Victor Franconi zbudował przy Łuku Triumfalnym ogromny hipodrom pod gołym niebem, zdolny pomieścić 12 tysięcy widzów. (Zburzono go w 1854 r. w związku z przebudową Place d'Étoile.) Prostokątna arena o zaokrąglonych kątach miała wymiary 130x70 m. W 1877 r. otwarto najelegantszy z hipodromów paryskich przy Place du Pont de l'Alma, zbudowany z kamienia i konstrukcji stalowych, który pomieścić mógł osiem tysięcy widzów i oświetlany był elektrycznością. Arena miała wymiary 84x48 m. Zburzony został w 1892 r., właściciel terenu nie odnowił bowiem kontraktu. Specjalnością tego hipodromu były wielkie widowiskowe pantomimy, wystawiane z niezwykłym rozmachem. W 1886 r. na rue Saint Honoré powstał Le Nouveau Cirque mieszczący trzy tysiące widzów, którego główną atrakcją były pantomimy. Zwano go ósmym cudem świata – arena jego była ruchomą płaszczyzną, która opadając w dół robiła miejsce na basen wypełniany następnie wodą. Tu właśnie toczyła się akcja wodnych pantomim, które stały się specjalnością Nouveau Cirque. Dzięki specjalnemu urządzeniu wytwarzającemu elektryczność Cyrk oświetlany był silniejszym światłem niż sama Opera. Większość łóż wynajmowała stale arystokracja, znane osobistości i modnisie. Od 1889 do 1897 r. dyrektorem Nouveau Cirque był Raoul Donval (zm. 1898). W 1897 r. zastąpił go Hippolyte Houcke. Zwierzęta, które były bohaterami pantomim, bywały tak liczne i reprezentowały tak wiele gatunków, iż „zdawać się mogło, iż zstąpiły właśnie z arki Noego” – H. Frichet, *Le Cirque et les Forains*, Tours 1898. Dane o cyrkach Paryża z: Adrian, *Histoire illustrée des cirques parisiens d'hier et d'aujourd'hui*, Bourg-la-Reine 1957; H. Thétard, dz. cyt.

236 H. Thétard, dz. cyt.

237 *Le Siècle de Siliestr*. Według: M.W. Disher, G. Sanger, dz. cyt.

Londyn nie dorównywał w drugiej połowie stulecia cyrkowej stolicy świata, jaką był Paryż²³⁸. Ale i tu odbywały się wielkie widowiska z udziałem zwierząt. Największych, najokazalszych i najbardziej olśniewających przedstawień dostarczał Cyrk George'a Sangera. Pantomimy jego formą swoją nie różniły się wiele od pantomim bożonarodzeniowych innych teatrów londyńskich. Tyle że część wstępna zawierała w sobie zazwyczaj mniej elementów groteski i była wierniejszą adaptacją baśni, z których czerpała pomysły. Oprawa ich jednak zaćmiewała wszystko, co dotychczas oglądano. Za każdym razem na scenie pojawiały się, często naraz, dziesiątki dzikich i oswojonych zwierząt, setki tancerzy, aktorów i statystujących dzieci. W *Arlekinie Kopciuszku*, na przykład, grany w 1879 roku, zespół składał się z 1100 osób, 180 koni, 60 kucyków, 8 wielbłądów, a ponadto z zebra, niedźwiedzi polarnych, żyraf, 12 słoni i 18 lwów²³⁹. Nie było chyba gatunku zwierząt, który by nie występował w pantomimach Sangera. Afisze wymieniały konie, ptaki, słonie, lwiatka, wielbłądy, osiołki, psy, myszy, kucyki, bawoły, żubry, dromadery, bizony, kangury, zebry, koniki peruwiańskie i meksykańskie woły. „Można być pewnym – pisał „The Times” w 1889 roku – że w Amfiteatrze Sangera dostanie się za swoje pieniądze naprawdę wiele”²⁴⁰.

Polscy widzowie nie doczekali się w ogóle rodzimej pantomimy, choć nie brakło przecież w Polsce widowisk i aktorów, którzy sztuką swą dali początek pantomimie gdzie indziej. Teatr, który w 1765 roku król powołał do życia, z założenia miał być instrumentem polityki królewskiej, miał zmieniać obyczaje i ośmieszać wady narodowe. Oświeceni usuwać się starali z niego wszystko, co było jedynie beztróską zabawą i wywodziło się z gminnej tradycji. A publiczność zdawała się bardziej niż w innych krajach dbać o przystojność. Gdy w roku 1727 baletnicy królewscy, a był wśród nich Louis Dupré i Jean Favier, wystawili balet *Prozerpina*, wywołali swym przedstawieniem skandal. „Sposób tańczenia tak się wydawał Polakom nieprzystojnym, że

238 I Londyn miał jednak parę hipodromów. Jeden z nich zbudował Victor Franconi, drugi, Grand National Hippodrome – Wiliam Batty. A w Poniedziałek Wielkanocny 1843 r. otworzył swe podwoje nowy, czwarty z kolei Amfiteatr przy Westminster Road, odbudowany po śmierci Ducrowa przez Williama Batty i nazwany Royal Circus. Posiadał on największą w Londynie scenę (75x101 stóp). Odwiedzała go niekiedy wielka miłośniczka cyrku, królowa Wiktorja. Najświetniejsze lata nowego Cyrku przypadły na okres dyrekcji George'a Sangera, który nabył budynek w 1871 r. Podczas dyrekcji Cooke'a (od 1853) i w ostatnich latach dyrekcji Batty'ego Cyrk znacznie podupadł. Specjalnością nowego Cyrku stały się pantomimy zoologiczne. Zob.: A.H. Saxon, dz. cyt.; M.W. Disher, G. Sanger, dz. cyt.

239 M.W. Disher, G. Sanger, dz. cyt.

240 „The Times” z 27 XII 1889.

damy i starsi wiekiem mężczyźni na powtórne przedstawienie wcale nie przybyli”²⁴¹. W czterdzieści lat później *Pocziwa żona* Goldoniego spotkała się z ostrą odprawą dworskiej publiczności, oburzonej „obrażającymi przystojność obyczajów scenami utrzymanymi w guście dość wulgarnej arlekinady”²⁴². Kultura francuska, która była zawsze w tym kraju wzorem i natchnieniem, zaszczebiała przyzwyczajenia i upodobania określonego typu. A samo życie dostarczało Polakom emocji i wrażeń, które, jak się zdaje, tłumiły zainteresowania innego rodzaju i skutecznie uniemożliwiały zajęcie się sztuką, która powstać mogła tam, gdzie istniał spokój, dostatek i stabilizacja. Po trzech rozbiorach i Powstaniu Kościuszkowskim przyszła kampania 1806 i 1811 roku, która zupełnie wyniszczyła kraj. W 1809 okupowali Warszawę Austriacy, w 1813 stacjonowały tu wojska rosyjskie. A potem nadszedł okres wiekowej niewoli i powstań.

Fragment książki *Z dziejów pantomimy, czyli pałac zaczarowany*, Warszawa 1975 (rozdział *Na krańcach Europy*, s. 249–276, 349–358). Przedruk za zgodą Autorki i Państwowego Instytutu Wydawniczego.

241 J. Jackel, *Z badań nad teatrem czasów saskich*, „Pamiętnik Teatralny” 1960, z. 1.

242 M. Klimowicz, *Kształtowanie się i źródła polskiej doktryny teatralnej*, „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 3.

Krzysztof Kurek

***W ogóle powiedzieć można,
że w cyrku pana Wullfa można spędzić
wieczór bardzo przyjemnie...***
**Cyrki, menażerie i akrobatyczne popisy
w dziewiętnastowiecznym Poznaniu**

Niewielka ilość oraz rozproszenie zachowanych materiałów źródłowych sprawiły, iż problematyka związana z przedstawieniami cyrkowymi w dziewiętnastowiecznym Poznaniu jest niemal nieobecna w badaniach historyczno-teatralnych. Niniejszy artykuł, oparty przede wszystkim na doniesieniach prasowych, stanowi rodzaj wprowadzenia do tematu, rozpoznania zjawiska, które z wielu powodów zasługuje na zainteresowanie i udokumentowanie. Warto przełamać krzywdzący stereotyp, sytuujący – skierowane do szerokiego grona odbiorców – cyrkowe popisy na marginesie ówczesnego życia artystycznego i towarzyskiego. Różnorodność programów poszczególnych zespołów oraz budząca podziw aktywność cyrkowych przedsiębiorców sprawiają, że trzeba postrzegać ten rodzaj widowisk jako ważny element współtworzący obraz ówczesnej kultury masowej¹.

1 Mając na uwadze znikomy stan badań, chcąc przedstawić różnorodność prezentowanych w dziewiętnastowiecznym Poznaniu widowisk cyrkowych, odwołałem się w niektórych fragmentach rozważań do ustaleń zawartych w moich wcześniejszych monografiach (*Teatr i miasto. Historia sceny polskiej w Poznaniu w latach 1782–1849*, Poznań 2008; *Teatry polskie w Poznaniu w latach 1850–1875. Repertuary, artystyczne idee, polityczne konteksty*, Poznań 2013) oraz artykuł *Teatralna menażeria. Kilka uwag o obecności konia i małpy w sztukach widowiskowych XVI–II i XIX wieku* (opublikowanym w zbiorze *Człowiek w świecie zwierząt – zwierzęta w świecie człowieka*, pod red. K. Ilskiego, Poznań 2012, s. 63–86). W kilku przypadkach ustalenia te zostały znacząco zmodyfikowane i rozszerzone. Przywoływane w tekście przykłady widowisk z lat

Warto także zauważyć, iż niniejszych rozważań nie należy traktować tylko w kategoriach opisu wydarzeń lokalnych, związanych wyłącznie w historią widowisk w stolicy Wielkopolski. Wiele z przywołanych w tym artykule zespołów cyrkowych grało swoje przedstawienia także w Bydgoszczy, Toruniu, Inowrocławiu, Gdańsku, Krakowie i Warszawie, a postój w Poznaniu był często krótkim epizodem w trakcie wielomiesięcznych objazdów. Można postrzegać zrekonstruowane tutaj wydarzenia jako rodzaj „reprezentatywnej próby” odzwierciedlającej (z lokalnej perspektywy) działalność tych międzynarodowych grup na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej. Zestawione i omówione w niniejszym szkicu materiały prasowe być może staną się w przyszłości inspiracją do bardziej szczegółowych studiów i naukowych rozpoznania. W dotychczasowym stanie badań nad „widowskami poznania” jest to pierwsze opracowanie tematu oparte na tak szczegółowych badaniach źródłowych.

Marceli Motty (1818–1898)², wybitny felietonista i błyskotliwy kronikarz życia codziennego w dziewiętnastowiecznym Poznaniu, wspominał, iż przedstawienia zespołów cyrkowych już w latach trzydziestych i czterdziestych stanowiły stały element współtworzący panoramę ówczesnych widowisk. Występy odbywały się (najczęściej w miesiącach wiosenno-letnich) m.in. na terenie pruskiej ujeżdżalni koni kawaleryjskich usytuowanej przy ówczesnej ulicy Lipowej (dziś Nowowiejskiego). W swoich *Przechadzkach po mieście* Motty pisał, iż żołnierze

1838–1839 oraz 1877–1900 omawiam po raz pierwszy. Decyzja połączenia efektów nowych kwerend z opublikowanymi już wynikami badań wynikała z dążenia do przedstawienia w jednym artykule – w skróconej formie – możliwie kompletnego zestawienia wizyt zespołów cyrkowych odnotowanych na łamach „Gazety Wielkiego Księstwa Poznańskiego”, „Dziennika Poznańskiego” oraz „Kuriera Poznańskiego”. Należy jednak pamiętać, iż gazety nie zawsze zamieszczały informacje o przyjeździe do Poznania zespołów cyrkowych, a mieszkańcy otrzymywali podstawowe informacje za pośrednictwem doraźnie (i nieregularnie) drukowanych afiszy. Można z dużym prawdopodobieństwem założyć, iż w dziewiętnastowiecznej prasie poznańskiej została opisana nie więcej niż połowa omawianych w tym szkicu zjawisk. Świadomie pominąłem w swoich rozważaniach zastrzeżenia natury etycznej, wynikające z metod tresury oraz traktowania zwierząt w dziewiętnastowiecznym cyrku. Skrajnie antropocentryczny, przedmiotowy i nastawiony na ekonomiczny sukces sposób postrzegania żywych istot przez ówczesnych przedsiębiorców jest – z dzisiejszej perspektywy – niemożliwy do zaakceptowania.

- 2 Zob.: I. Wysowska, *Marceli Motty (1818–1898) – poznański nauczyciel, felietonista i pamiętnikarz*, Poznań 2008; Z. Grot, *Motty Jan Marceli Maciej (1818–1898)*, [hasło w:] *Wielkopolski słownik biograficzny*, red. zespół pod kier. A. Gąsiorowskiego i J. Topolskiego, Warszawa–Poznań 1981, s. 498–499; *Motty Marceli (1818–1898)*, [hasło w:] *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*. T. 8: *Romantyzm. Hasła osobowe K–O*, red. zespół pod kier. I. Śliwińskiej i S. Stupkiewicz, Warszawa 1969, s. 427–429.

[...] uczyli się w niej konnej jazdy; ale nie przeto jest dla mnie z lat młodych pamiętną owa ujeżdżalnia, tylko z powodu, iż w niej nieraz oglądałem konne widowiska, co poczytywałem wtenczas za ideał szczęścia. Władza wojskowa odstępowała jej czasami na kilka tygodni towarzystwom wędrujących skoczków. Pojawienie się którego z nich sprawiało przede wszystkim w gimnazjum niepoślednią radość, zwłaszcza iż zwykle zapowiadało się w bardzo wrażliwy sposób.

Plakaty i programy drukowane były jeszcze rzeczą podrzędną; uważano za skuteczniejsze działać ludziom bezpośrednio na oczy i nerwy. Toteż, gdy takie towarzystwo przybyło do miasta, objeżdżało główne ulice w kilkanaście koni; jeźdźcy, zwykle w strojach hiszpańskich i kapeluszach z strusimi piórami, trąbili i bębnilili, ile się zmieściło, a za nimi biegły, wrzeszcząc, gromady uliczników i gawiedzi. Byli to w owych czasach po większej części Francuzi; osobiwie odznaczała się doborem koni i ludzi trupa Turniera, którą tu ze dwa razy widziałem. Później pojawił się jakiś Wolf, także bodaj nie Francuz, przynajmniej do swych ludzi mówił tylko po francusku. W jego towarzystwie był ów Renz, który potem jako dyrektor osiadł na stałe w Berlinie, tam pobudował wspinałce cyrki i bodaj nie jeszcze żyje, dorobiwszy się, raczej pojeżdżiwszy, europejskiej renomy i wielkiego majątku. Że w swoim rodzaju jest niepospolitym, widać było już wtenczas; zadziwiał wszystkich swoją śmiałością i karkołomnymi skokami, osobiwie tak zwanymi *salto mortale*, którego sobie pozwalał na nie osiodłanym koniu³.

Z czasem (od przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych) miejscem najbardziej kojarzonym z występami cyrkowych zespołów stał się plac Działowy – usytuowany w północnej części miasta, niedaleko wylotu ul. Wilhelmowskiej (Wilhelmstrasse; dziś aleje Marcinkowskiego) i placu Sapieżyńskiego (Sapiehplatz; dziś plac Wielkopolski), na terenie ogrodu należącego w osiemnastym wieku do klasztoru Karmelitów Bosych. Wytyczony przez pruskich architektów na planie czworoboku plac powstał około 1801 roku, a jego południowa część opierała się o ul. Magazinstrasse (Magazynową; dziś Solną). Po konfiskacie zakonnego majątku, w dobie tzw. Prus Południowych (1795–1806), teren ten został zamieniony na tzw. plac paradowy służący pruskiej armii do doskonalenia musztry oraz umiejętności jeździeckich. Przeprowadzano

3 M. Motty, *Przechadzki po mieście*, t. 1, Warszawa 1957, s. 240–241. Zob. także – M. i L. Trzeciakowscy, *W dziewiętnastowiecznym Poznaniu*, Poznań 1987, s. 402.

na nim także ćwiczenia oddziałów artyleryjskich, co wpłynęło na ostateczną nazwę (Kanonenplatz – plac Działowy). Aż do 1888 roku, w okresie wiosenno-letnim, za zgodą dowództwa poznańskiego garnizonu, odbywały się tam również występy grup cyrkowych, pokazy tresury zwierząt oraz wyścigi konne⁴. Pod koniec dziewiętnastego stulecia widowiska tego typu organizowano także na placu Grollmana przy ul. Rycerskiej (Ritterstrasse; dziś część ul. Ratajczaka) oraz na terenie położonych przed Bramą Berlińską ogrodów rozrywkowo-gastronomicznych (m.in. należących do Behna oraz Bonitza). Mniej rozbudowane pokazy tresury oraz karmienia zwierząt urządzano także na terenie ogrodu zoologicznego (działającego od lutego 1874) oraz placu Sapiężyńskiego. Na podstawie prasowych ogłoszeń możemy stwierdzić, iż popisy akrobatyczne i walki zapaśnicze oraz występy siłaczy organizowane były (po 1850) także w usytuowanym przy ulicy Piekary 13c (w miejscu dzisiejszego pasażu Apollo) kompleksie ogrodowo-rozrywkowym „Odeon”, założonym przez Conrada i Jeana Lambertów w 1846 roku⁵. Widowiska akrobatyczno-cyrkowe odbywały się (w drugiej połowie stulecia) niekiedy w założeniu ogrodowo-rozrywkowym należącym do Wilhelma Hildebranda, zlokalizowanym przy ul. Królewskiej i placu Królewskim, chętnie odwiedzanym przez zamożną publiczność mieszczańską⁶.

W pierwszej połowie dziewiętnastego stulecia zespoły akrobatyczno-gimnastyczne sporadycznie występowały na scenie niemieckiego Teatru Miejskiego przy placu Wilhelmowskim (Wilhelmsplatz; dziś plac Wolności). Dla przykładu warto odnotować, iż od 18 do 28 lipca 1838 roku dyrektor Ernst Vogt udostępnił scenę Stadttheater grupie prowadzonej przez Jeana Dupuis i Katarzynę Teutsch⁷. Oprócz pokazów sprawności fizycznej zespół przedstawiał walki

4 W 1889 roku plac Działowy został w większej części zabudowany przez Prusaków. Powstał na jego terenie neorenesansowy gmach Dowództwa V Korpusu Armii (General-Kommando des V Armee-Korps). O historii placu Działowego zob. m.in. – M. Motty, dz. cyt., s. 187–189; Z. Zaleski, *Nazwy ulic w Poznaniu z planem Wielkiego Poznania*, Poznań 1926, s. 56–57; Z. Ostrowska-Kęmbłowska, *Architektura i budownictwo w Poznaniu w latach 1780–1880*, wyd. 2 poprawione, Poznań 2009, s. 119, 151, 152, 359, 411; J. Biesiadka, A. Gawlak, Sz. Kucharski, M. Wojciechowski, *Twierdza Poznań. O fortyfikacjach miasta Poznania w XIX i XX wieku*, Poznań 2006, s. 246.

5 Zob. Z. Raszewski, *Z tradycji teatralnych Pomorza, Wielkopolski i Śląska*, Wrocław 1955, s. 44–48; Z. Ostrowska-Kęmbłowska, dz. cyt., s. 418–419. O ogrodzie rozrywkowym braci Lambertów wspomina także M. Motty, dz. cyt., s. 443–444.

6 Zob. Z. Raszewski, dz. cyt., s. 48–50; Z. Ostrowska-Kęmbłowska, dz. cyt., s. 419–422 (tu m.in. plan sytuacyjny założenia Hildebranda).

7 W opublikowanej na łamach „Gazety Wielkiego Księstwa Poznańskiego” (dalej: GWKP) zapowiedzi czytamy: „Temi dniami przybył tu do Poznania i dzisiaj na scenie naszej popisywać się będzie najsławniejszy czasów naszych zapaśnik i atleta, JP Jean Dupuis, który we wszystkich stolicach Europy, wyzywając najsilniejszych ludzi do walki z sobą, głośnie zwycięstwa odnosił

zapaśnicze, w których mogli brać udział sami widzowie. Z opublikowanej na łamach „Gazety Wielkiego Księstwa Poznańskiego” zapowiedzi z występu z 21 lipca można dowiedzieć się, iż „tutejszy mieszczanin i majster blacharstwa J.P. Adam Górski z Panem Dupuis w zapasy pójdzie”⁸.

W latach trzydziestych i czterdziestych dziewiętnastego wieku mieszkańcy Poznania mogli podziwiać egzotyczne zwierzęta dzięki przybywającym w okresie letnim tzw. wędrownym menażeriom, których właściciele wystawiali klatki oraz wybiegi z często niezwykle rzadkimi gatunkami. Szczególnie oczekiwaną przez publiczność chwilą było obserwowanie – po wykupieniu odpowiedniego biletu – karmienia drapieżników świeżym mięsem, pozyskiwanym m.in. ze skupu chorych i niepełnosprawnych koni⁹. Trzeba dodać, iż przedsiębiorcy próbowali zapewnić publiczności nie tylko emocje wynikające z obserwacji lwów, tygrysów, czy panter, lecz także komfort przebywania obok ich klatek. Działający w Poznaniu na przełomie czerwca i lipca 1838 roku właściciel menażerii Zanoboni informował na łamach „Gazety Wielkiego Księstwa Poznańskiego”, iż przywiózł

godne uwagi żyjące zwierzęta z wszystkich części świata. Zwierzęta wszystkie są w klatkach i można do nich bez niebezpieczeństwa

i próby nadzwyczajnej istotnie siły i zręczności daje. Sama postawa jego i układ ciała wzorem bohatera i prawdziwym piętnem męskiej formacji, na dowód czego świadectwo uczzonego doktora z Petersburga tu po części umieszczamy: Co bajeczne podania starożytności opiewają oku naszemu w rzeczywistości się teraz przedstawia. Na widok Pana Dupuis przekonywamy się, że plody dawnego rzeźbiarstwa i malarstwa, które dotychczas za przesadne i zbyt wydatne poczytywane, w naturze i na ciele ludzkim w istocie sprawdzić się mogą. Jego tak nazywana przechadzka, podczas której na obu wyciągniętych ramionach 6 dorosłych osób i 300 funt. około szyi dźwiga, zasługuje na największą fizjologa uwagę. Okazana przy sztukach z prętem żelaznym siła grzbietu i mięśniów jego, niepojęta sprężystość mięśniów abdominalnych wprawiają anatoma w zadziwienie; zdumiewa się na tę ruchawość i herkuliczne igranie mięśniów pectoralis, scapularis, recti abdominalis i całego krzyża! – W towarzystwie Pana Dupuis znajduje się godna Herkulesa asystentka, Panna Teutsch, prawdziwie cudów siły ludzkiej dokazująca, lubo przy największym napięciu zawsze pięknej członków symetrii przyzwocie dochować umie” (1838, nr 165 ze środy 18 lipca, s. 995–996). Zob. także GWKP 1838, nr 166 z czwartku 19 lipca, s. 1004; nr 173 z piątku 27 lipca, s. 1044. Artyści występowali kilkakrotnie przed spektakłami polskiego objazdowego zespołu teatralnego kierowanego przez prowincjonalnego antreprenera Wincentego Raszewskiego (działal od 1816, zm. 1850).

- 8 GWKP 1838, nr 168 z soboty 21 lipca, s. 1015. Zob. także afisze Teatru Miejskiego przechowywane w zbiorach Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu, sygn. Rkp. 2688, k. 110–112, 115, 117.
- 9 W przypadku wielu wizyt zespołów cyrkowych i menażerii w poznańskiej prasie, obok informacji o terminach i programach kolejnych występów, pojawiały się ogłoszenia dotyczące skupu chorych koni. Można powiedzieć, że cyrkowym pokazom towarzyszyła zagłada zwierząt, które z powodu kontuzji i podeszłego wieku nie mogły już służyć człowiekowi i stawały się... poszukiwanym pokarmem dla dostarczających rozrywki drapieżników.

przystąpić. – Przez zachowanie największej czystości, wszelki odór nieprzyjemny jest oddalony. – Odwiedzać można od ranej do popołudniowej 5tej godziny: karmienie ma miejsce o godz. 6. po południu¹⁰.

Ważnym wydarzeniem w życiu miasta stały się występy cenionego w całej Europie zespołu Rudolpha Brilloffa (1788–1842/43)¹¹. Ten nazywany „ojcem cyrku niemieckiego” artysta od 2 sierpnia do 20 października 1839 roku proponował spektakle, których zasadniczym elementem były prezentacje „jeździectwa wyższego rzędu”. Pokazy wołyżerki i akrobacji oraz występy klaunów nie były jedynymi atrakcjami przedstawień. Na przykład 12 i 13 sierpnia w programie znalazła się „jeździecka pantomima z dziejów polskich” zatytułowana *Hrabia Polowski, czyli wygnanie Mazeppy i przybycie jego na Ukrainę*, która – jak zapowiadały ogłoszenia – zakończyła się „potyczką w brylantowym sztucznym ogniu”¹². Sporym wydarzeniem okazało się wystawienie „urządzonej na koniach pantomimy w 16 scenach” *Fra Diavolo, czyli gospoda w Terracina*, przygotowanej „w edle opery tego nazwania”¹³. Brilloff, dysponujący dużą ilością jeźdźców i koni, nie stronił od wystawiania rozbudowanych scen batalistycznych. Dzięki temu 20 września 1839 mieszkańcy Poznania mogli zobaczyć „biwak i odwrót Napoleona, wielką historyczną scenę wojсковą pieszo i konno”, w trakcie której ukazano „kontrmarsze i bitwy wojsk rosyjskich z francuzkami”¹⁴. Niezwykle ciekawą propozycją na zakończenie pobytu zespołu w stolicy Wielkopolski były zorganizowane „na łące

10 GWKP 1838, nr 147 ze środy 27 czerwca, s. 888; 1838, nr 148 z czwartku 28 czerwca, s. 900. Zanonboni informował: „Ceny miejsc: pierwszego 5 sgr., drugiego 2 ½ sgr. Tylko dzieci niżej lat 10 opłacają połowę. Afisze wykazują bliższe szczegóły. Właściciel menażeryi kupuje i sprzedaje wszelkie gatunki rzadkich i obcych zwierząt”. Należy dodać, iż w tym samym okresie, na placu Sapieżyńskim, niejaki C.F. Klatt prezentował nadnaturalnej wielkości samicę słońa.

11 Według Bogdana Danowicza (*Był Cyrk Olimpijski*, Warszawa 1984, s. 235–236) działalność artystyczna Brilloffa była przykładem łączenia „starego jarmarcznego kuglarstwa z elementami już prawie nowoczesnego cyrku. [...] Na początku lat trzydziestych XIX wieku cyrk jego miał już ustaloną renomę. Uchodził Brilloff za pedagoga wybornego, ale równocześnie bardzo wymagającego i surowego, przygotowywał bowiem swoich uczniów do cyrkowego zawodu gruntownie i wszechstronnie. Z jego szkoły wyszła bodaj cała późniejsza generacja dyrektorów cyrków niemieckich”. W gronie wychowanków Brilloffa znaleźli się tak wybitni, podziwiani przez europejską publiczność przedsiębiorcy i artyści cyrkowi jak Eduard Wollschläger, Wilhelm Carré, Gotthold Schumann, Karl Hinne oraz Ernst Renz. Danowicz podkreślał, iż Brilloffa słusznie nazywano „ojcem cyrku niemieckiego”. Wychowankowie i uczniowie tego niezwykłego artysty „zerwali z niewolniczym naśladownictwem cyrków romańskich i stworzyli własny, oryginalny, niemiecki wzór cyrku, jaki zapalnawać miał wszechwładnie w Europie w drugiej połowie XIX w.” (tamże, s. 237).

12 GWKP 1839, nr 186 z poniedziałku 12 sierpnia, s. 1134; nr 187 z wtorku 13 sierpnia, s. 1138.

13 GWKP 1839, nr 187 z wtorku 13 sierpnia, s. 1138.

14 GWKP 1839, nr 220 z piątku 20 września, s. 1330.

miejskiej, po lewej stronie drogi do Dębiny wiodącej” widowiska określane przez twórców mianem „wielkich wyścigów sztucznych”, które formalnie nawiązywały do tak popularnych w środowisku wielkopolskiego ziemiaństwa wyścigów konnych, jednak w istocie nie służyły wyłonieniu zwycięzcy, lecz pokazaniu niezwykłych umiejętności jeździeckich i akrobatycznych poszczególnych członków zespołu. W dniach 6 i 8 października publiczność mogła podziwiać m.in. „wielki bieg wyścigowy, wykonany przez 4ch jeźdźców stojących na koniach”, „wyścig żokejów na szlaku z zawadami”, „bieg rzymski wykonany przez 4ch jeźdźców z 8 końmi”¹⁵. Wśród licznej grupy artystów współtworzących zespół kierowany przez Rudolfa Brilloffa odnajdujemy dwudziestoczteroletniego Ernsta Renza (1815–1892), jeźdźca i akrobatę, w przyszłości (po 1842) jednego z najważniejszych artystów i przedsiębiorców cyrkowych dziewiętnastowiecznej Europy¹⁶.

il. 17, str. 404

Dzięki doniesieniom prasowym wiemy, iż niespełna dwa lata później, od 20 czerwca do 12 lipca 1841 w stolicy Wielkopolski występował zespół Carla Gaertnera. Antreprener dysponował 22 końmi oraz międzynarodową grupą jeźdźców, mimów i akrobatów, w której znaleźli się także Polacy, m.in. Jan Salomonowicz. Oprócz Gaertnera i jego niepełnoletniej córki Katarzyny skład zespołu tworzyli również artyści Weber oraz jeden z najbardziej utalentowanych uczniów Brilloffa – Wilhelm Carré. Program poszczególnych występów opierał się jednak nie tylko na pokazach wołyżerki, ujeżdżania oraz akrobatycznych i zręcznościowych popisach. Ważnym elementem programu były „pantomimiczno-plastyczne przedstawienia”, oparte na wątkach zaczerpniętych z historii. Pierwszy występ odbył się 22 czerwca. W „królewskiej ujeżdżalni huzarów” pokazano wtedy choćby „dwóch Chińczyków na dwóch koniach bez siodeł. Turecki ogier Ali apportować będzie po raz pierwszy żywego koguta”. W środę 23 czerwca, oprócz „Kadryla i manewru, wykonanego na koniach przez trzy damy i trzech mężczyzn”, zaprezentowana była „walka i pogoń za Grekiem Turka”, oparta na „historii greckiej”, wykonana przez „Pana Salomońskiego i Webera”. Program następnego pokazu „Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego” streściła jako ukazanie „pikiniera w obronie swej chorągwi, przez Pana Salomońskiego; – ogier turecki Ali jako koń bojowy; – trzech gladiatorów na 6 nie osiodłanych koniach”¹⁷. Dwukrotnie, 3 i 6 lipca, oprócz scen „z wojskowemi

15 GWKP 1839, nr 231 z czwartku 3 października, s. 1408.

16 W dniu 4 września 1839 zespół zaprezentował spektakl „na benefis Pana Renza” – zob. GWKP, 1839 nr 206 ze środy 4 września, s. 1250.

17 GWKP 1841, nr 142 z wtorku 22 czerwca, s. 864; nr 143 ze środy 23 czerwca, s. 868; nr 144 z czwartku 24 czerwca, s. 876.

obrotami konno i pieszo”, pokazano „wielkie pantomimiczne widowisko” zatytułowane *Straż przednia pod Ostrołęką, czyli Dwaj przyjaciele*¹⁸. W dniu 5 lipca poznańska publiczność mogła zobaczyć przedstawienie inspirowane dramatem Szekspira. Salomoński wystąpił w „wielkiej scenie” zatytułowanej *Otello, murzyn z Wenecyi*. W drugiej części omawianego wieczoru zainscenizowana została „wielka królewska poczta podwójna na 10 koniach, wykonana przez JPanów Carré i Weber”¹⁹.

il. 18, str. 404

Uczestnicy świętojańskich kontraktów w 1842 roku mogli ponownie podziwiać organizowane z niezwykłym rozmachem pokazy woltyżerki wykonywane przez grupę Rudolpha Brilloffa – prowadzącego „od Najjaśniejszego Króla Pruskiego generalnie koncesjonowaną kompanię kunsztjeźdźców”, dysponującego ponad 40 jeźdźcami i akrobatami oraz 60 końmi²⁰. W gronie występujących artystów, podobnie jak w 1839 roku, był Ernst Renz, którego wysoka pozycja w zespole została potwierdzona specjalnym przedstawieniem benefisowym zorganizowanym w dniu 11 lipca. W prasowej zapowiedzi tego wydarzenia informowano, iż

18 Zob. GWKP 1841, nr 152 z soboty 3 lipca, s. 928; nr 154 z wtorku 6 lipca, s. 940. Dzięki opatrzonym tytułom *Igrzyska olimpijskie* zapowiedziom prasowym znany repertuar pozostałych występów: 26 czerwca – „Na korzyść Kasi Gaertner. Po raz pierwszy – *Sztandar, czyli Dziewica Aureliańska*; wielka scena wystawiona na 4 nie osiodłanych koniach, wystawiona przez beneficjentkę. Po raz pierwszy – *Bracia Wesołowscy młynarze* – widowisko wykonane przez wszystkich członków towarzystwa. Po raz pierwszy – *Turecki ogier Ali jako dzwoniarz*. Reprezentacja rozpocznie się manewrem kawalerii hiszpańskiej”; 29 czerwca – „*Tryumf Herkulesa, czyli Dziwiy na wyspie Otaheiti* – wielka reprezentacja. Poprzedzi – nowa produkcja jeździectwa wyższego rzędu”; 30 czerwca – „manewr kawalerii 6 jeźdźców pod dowództwem C. Gaertnera; *Turecki ogier Ali jako dzwoniarz*; pikinier w obronie swej chorągwi – scena wojskowa w zupełnym pędzie konia, wykonana przez JPana Salomońskiego”; 1 lipca – „wielka nowa reprezentacja jeździectwa wyższego rzędu na dochód JPana Salomońskiego, po raz pierwszy – *Cours de Sabins* na 9 nie osiodłanych koniach wykonany przez beneficjanta”; 7 lipca – „*Turek i niewolnik* – wielkie widowisko wykonane przez JPanów Salomońskiego i Carré. Potem – *Sztandar, czyli Dziewica z Orleanu* na 5ciu nie osiodłanych koniach wykonane przez JPanę Kasię Gaertner”; 8 lipca – „*Czterech oblubieńców i jedna oblubienica*, pantomima komiczna”; 9 lipca – „*Angielski Hundor jako koń skoczny*, sadzący przez wysokie i szerokie przedmioty. Potem – *Cours de Sabine* na 9ciu nieosiodłanych koniach, wykonany przez JPana Salomońskiego”; 10 lipca – „widowisko na dochód Wilhelma Carré” – „*Dwaj Indianie na 2ch nieosiodłanych koniach* wykonają PP. Salomoński i beneficjent. Potem po raz pierwszy – *Ogier arabski Bijer zwany*; wielka królewska podwójna poczta na 10ciu nieosiodłanych koniach [...]. Widowisko otworzone będzie manewrem damskim”; 12 lipca – „widowisko wyższego rzędu jeździectwa”. Zob. GWKP 1841, nr 145 z piątku 25 czerwca, s. 880; nr 148 z wtorku 29 czerwca, s. 900; nr 149 ze środy 30 czerwca, s. 904; nr 150 z czwartku 1 lipca, s. 912; nr 157 z piątku 9 lipca, s. 956; nr 158 z soboty 10 lipca, s. 964; nr 159 z poniedziałku 12 lipca, s. 972.

19 GWKP 1841, nr 153 z poniedziałku 5 lipca, s. 936.

20 Zob. GWKP 1842, nr 135 z wtorku 14 czerwca, s. 840.

przedstawienie odznaczać się będzie różnorodnością scen nie widzianych tu jeszcze, najtrudniejszą jazdą na koniu; mianowicie wykona Pan Renz po raz pierwszy sławny skok, tak nazwany *Salto mortale*, niemniej przeskoczy przez 24 żołnierzy, mających wzniesione nad sobą bagnety, oraz prześcignie kadryla w towarzystwie 8miu najpierwszych jeźdźców – podług zdania znawców najtrudniejszą rzecz, którą na koniu wykonać się da²¹.

Występy grupy Brilloffa trwały od 14 czerwca do 15 lipca, nie były jednak jedyną propozycją skierowaną do mieszkańców Poznania. Na jednym z miejskich placów („na placu kamlaryjnym”), w tym samym czasie, Amand Thullier prezentował *Bożyszcze indyjskie czyli wąż cesarski, tak nazwany Boa Constrictor, 20 stóp długi i 150 funtów ważący*²². Najważniejszym elementem pokazu było publiczne karmienie węża... żywym kozłem²³. Przedsiębiorca Thullier zapraszał także do obejrzenia – przebywającego w pozbawionym bocznej ściany domu na platformie – karła, którym był „maleńki Włoch, mający lat 46, wzrostu 36 cali miary francuskiej, z wielkiem wykształceniem, w nośnym kolosalnym domu podróżnym, w którym widzieć kuchnię, sypialnię i pokój odwiedzinny”²⁴.

Trwające od 16 kwietnia do 28 czerwca 1843 roku „wielkie reprezentacje sztuki jeźdźstwa i tresury koni” w wykonaniu zespołu *Gymnase equestre* prowadzonego przez Edwarda Wollschlägera (1811–1875)²⁵ gromadziły tłumy publiczności. Przedsiębiorca trzykrotnie przedłużał swój pobyt w mieście, co świadczyć musi o ekonomicznym sukcesie przedsięwzięcia. Poszczególne przedstawienia składały się nie tylko z popisów jeździecko-akrobatycznych, lecz także żywych obrazów oraz rozbudowanych scen pantomimicznych. W programie występów z 31 maja oraz 4 i 5 czerwca 1843 znalazła się m.in. „wielka pantomima jeździecka” zatytułowana *Awantury rycerza Donkiszota de la Mancha i jego giermka Sancho Pansa*, w której „mężczyźni popisować się będą rolami kobiecemi, walcząc pieszo i na koniach, karuzelem i kontredansem w cztery pary mężczyzn i dam, w nowych i umyślnie nań zrobionych kostiumach”²⁶.

il. 20, str. 405

21 GWKP 1842, nr 158 z poniedziałku 11 lipca, s. 984.

22 GWKP 1842, nr 150 z piątku 1 lipca, s. 932.

23 GWKP 1842, nr 152 z poniedziałku 4 lipca, s. 947.

24 GWKP 1842, nr 150 z piątku 1 lipca, s. 932.

25 Ten wychowanek Rudolpha Brilloffa był często określany mianem „dramaturga na koniu”. Według Bogdana Danowicza podchodził Wollschläger „z niespotykaną wprost sumiennością i wszechstronnością do swych scenek pantomimicznych na koniu: studiował odpowiednią epokę historyczną, powiązane z nią elementy kostiumów, oglądał sztuki bliskie tematycznie jego inscenizacjom, a nawet ścigał do cyrku reżyserów teatralnych, aby zasięgnąć ich fachowej porady” (dz. cyt., s. 237).

26 GWKP 1843, nr 125 ze środy 31 maja, s. 1004.

W kwietniu Wollschläger zaproponował poznańskiej publiczności program, na który złożył się „taniec z szalem Panny Rozalindy, zabawa kulami działowemi i zarazem jajami, wykonana przez Pana Lorenz i obudwóch Herkulesów, tudzież kilka innych sztuk, zdziałanych przez dobrze dresowane konie”²⁷. Należy także odnotować, iż kilka tygodni wcześniej, w marcu 1843, poznańska publiczność oglądała występy zespołu Karla Price – „Dyrektora gimnastycznego towarzystwa tańczących dzieci”, któremu dyrektor niemieckiej sceny Ernst Vogt zezwolił na cykl występów na scenie poznańskiego Stadttheater. W krótkiej charakterystyce grupy, jaką opublikowała „Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego”, można było przeczytać, iż

Pan Price nie tylko swych wychowalców do wielkiej wprawy w tańcach na linie, po ziemi i w różnych, po części bardzo trudnych skokach doprowadził, ale wiele daje pięknie ułożonych treściwych baletów, które już nie samemu oku, ale rozumowi podobać się mogą. Głównym tego towarzystwa członkiem jest mały John Price, który swym skokiem w zegar, w okienko u pielgrzyma, swym biegiem w górę po kortynie, swą żwawością w przedstawach mimicznych jako główną rolę prowadzący Polichinele, publiczność ubawia²⁸.

Dzięki zachowanym afiszom znany jest program kilku występów tej grupy. Na jednym z nich, datowanym 7 marca 1843 roku, umieszczono informacje o „trzynastym mimiczno-akrobatycznym przedstawieniu Pana K. Price”, w trakcie którego zaprezentowano „tańce na wyprężonej linie – na tejsze linie John Price odegrał na skrzypcach temat Rodego”. Kulminacyjnym momentem spektaklu był „mazurek na dwóch wyprężonych linach, który zakończyło allegro, wykonane przez Wiktora i Annę Price”. Na występ zaplanowany na 9 marca złożyły się m.in. „tańce na wyprężonej linie”, „taniec styryjski, wykonany przez Klarę i Rozalię Price” oraz przygotowany przez Johna Price „taniec na drabinie”²⁹.

27 GWKP 1843, nr 92 z czwartku 20 kwietnia, s. 736. W programie benefisowego przedstawienia (24 maja 1843) dedykowanego jednemu z członków zespołu o pseudonimie Rudolphe umieszczono m.in. „forpoczty, czyli spotkanie się dwóch przyjaciół po bitwie, ustęp z 1831; dalej: skok przez tarczę i akademiczne postawy wyobrażające zgon Juliusza Cezara przez Wollschlaeger; les caricatures du Mayeux i podwójny skok przez beczkę na nieosiodłanym koniu przez beneficjanta; la jeune Circassienne przez Pannę Frank; pas de flore przez Pannę Rozalindę; produkcye sztuki jeździectwa wyższego rzędu przez Panów Brand et Lorentz i małą Samuelinę; arabski manewr z 8 jeźdźców i kilku tresowanych koni” (GWKP 1843, nr 120 ze środy 24 maja, s. 964).

28 GWKP 1843, nr 60 z soboty 11 marca, s. 479.

29 Zob. afisze teatralne z 1843 roku w zbiorach Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu, sygn. Rkp. 2691, k. 33–35, 37, 39, 40, 41, 43, 47–48, 51, 52, 55.

Wydarzeniem przyciągającym tłumy widzów były odbywające się od połowy maja do końca czerwca 1853 roku występy legendarnego zespołu cyrkowego, prowadzonego przez znanego już wielkopolskiej publiczności Ernsta Renza – jednego z najbardziej znanych i podziwianych artystów oraz przedsiębiorców cyrkowych ówczesnej Europy. Od 1842 roku miał regularne występy m.in. w Berlinie, Wiedniu, Hamburgu, Wrocławiu, a nawet Petersburgu³⁰. Przedsiębiorstwo Renza było w późniejszych czasach, na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dziewiętnastego stulecia, postrzegane w Niemczech niemal jak „narodowa instytucja”, którą należało wspierać i chronić. Rozmach i różnorodność stylistyczna widowisk prezentowanych przez ten zespół wywoływały zachwyt najbardziej wymagających widzów. Notatka zamieszczona w „Gazecie Wielkiego Księstwa Poznańskiego” zawiera nie tylko informację o niepowtarzalnych przedstawieniach, lecz także wyrażony wprost podziw dla – charakterystycznej dla Renza – umiejętności zarabiania pieniędzy połączonej z zawodową perfekcją:

Pan Renz opuszczając Poznań, nie zdejmie za miastem swoich koturnów i nie otrząsie z nich piasku na znak niewdzięcznej ziemi. Owszem ziemia nasza wydała dla niego wyborne żniwo, około 130 000 złp. przez półtora miesiąca przepłynęło przez kasę jego, za to przedstawiał rzeczy u nas dotąd niewidziane, za pomocą koni dziwnie ułożonych i pięknych, tudzież artystów europejskich. Jeżeliśmy o nich wspominali, nie mieliśmy celu sztuki dla sztuki, bo tak nie jesteśmy jeszcze zidealizowani, ale chcieliśmy pokazać do jakiego stopnia dojść może człowiek w każdym zawodzie, jeżeli z taką pracą, z taką znajomością rzeczy, i z takim nareszcie poświęceniem własnego życia odda się jakiejś rzeczy. Pomyśleliśmy patrząc na p. Leona w sztukach perskich, wchodzącego po drążu dwunastołokciowym na koniec jego i tam przewracającego koziołka, patrząc na młodziuchnego chłopca Jules, jak na rozpuszczonym w cwał koniu przewracał podobne koziołki i przebijał na obręczach rozklejone papiery, pomyśleliśmy co by to każdy z nas dokazał na świecie, gdyby z równą pracowitością i poświęceniem oddawał się pożytecznemu drugim i sobie zawodowi³¹.

30 Zob. Ch.W. Allers, *Hinter den Coulissen des Circus Renz*, Hamburg 1887; A.H. Kober, *Zirkus Renz*, Wien 1948; B. Danowicz, dz. cyt., s. 235–262; A. Rieke-Müller, *Renz, Ernst Jakob*, [w:] *Neue Deutsche Biographie*. Band 21, Berlin 2003, s. 439 f. Zob. także informacje zawarte na <http://stiftung-historische-friedhofe.de/ernst-jakob-renz-1815-1892/> [dostęp: 2 listopada 2016]; http://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_R/Renz_Ernst-Jakob_1815_1892.xml [dostęp: 1 grudnia 2016]; <https://www.deutsche-biographie.de/gnd136234518.html#ndbcontent> [dostęp: 4 listopada 2016].

31 GWKP 1853, nr 151 z soboty 2 lipca, s. 3. Afisz zawierający szczegółowy program występu cyrku E. Renza w Poznaniu w dniu 24 czerwca 1853 roku dostępny jest na stronach Elbląskiej Biblioteki Cyfrowej (dlibra.bibliotekaelblaska.pl). Zob. tamże, *Pozycja nr 1 z kolekcji Henryka Nitzschmana: Circus von E. Renz: Programm*. Rps 294/V.

il. 19, str. 405

Od 28 lipca do 28 sierpnia 1859 roku, na placu Działowym występował Cyrk van der Goudsmit'a, prezentując codziennie „przedstawienia w sztuce wyższej jazdy i ułożenia koni” oraz „akrobatyczno-gimnastyczne sztuki” w wykonaniu m.in. „panny Tourniaire i pp. Rocré, Jeunet, Vahlié i Halvorsen”³². W składzie zespołu znajdował się także komik Ludwik Goldkette, który – według prasowej relacji – przedstawiał „na perskim drągu [...] zadziwiające i dotąd niewidziane rzeczy”³³. Zapowiedź przedstawienia zaplanowanego na 24 sierpnia zawierała informację, iż jeźdźcy Halvorsen i Gera „wykonają zupełnie nowe przedstawienia na dwóch koniach, przyczem na przemian wyprawiać będą skoki *Salto mortale*”³⁴. W ostatnim dniu występów odbyły się, zorganizowane przez van der Goudsmit'a, wyścigi konne, w których mogli brać udział mieszkańcy miasta. Zbudowany został „plac wyścigowy na 500 stóp w średnicy szeroki; miejsca krzesłowe i siedzenia pierwszego rzędu urządzone najczciwiej; dobra muzyka orkiestrowa zamówioną”³⁵. Rywalizacja jeźdźców zakończyła się tragicznie. Spłoszone zwierzęta, stłoczone na zbyt małej powierzchni, stratały publiczność. W „Dzienniku Poznańskim” można było przeczytać:

Towarzystwo konnych jeźdźców van der Goudsmita wyprawiało w ostatni dzień swego tu pobytu, w zeszłą niedzielę, wielkie wyścigi na placu Działowym. Nieszczęściem przy tem przedstawieniu potratowały konie kilku widzów, a mianowicie [...] złamały obywatelowi p. Z. dwa żebra, pewnej pani z Magdeburga zgmiotły brzuch, a chłopcu piersi tak, że go odniesiono stężałego i nie wydającego znaku życia. Prócz szczupłości miejsca, na którem wyścigi te się odbywały, zapewne nie mało i nieostrożność do tak smutnego przypadku się przyczyniła³⁶.

Od 16 marca do 21 kwietnia 1861 roku swoje przedstawienia prezentował w Poznaniu zespół cyrkowy prowadzony przez legendarną rodzinę Carré. Artyści współtworzący Cyrk Carrego specjalizowali się przede wszystkim w pokazach woltyżerki i akrobacji z wykorzystaniem koni, przedstawiali także „żywe obrazy” i pantomimy o tematyce historycznej. Istotnym

32 Zob. „Dziennik Poznański” (dalej: DP) 1859, nr 170 z czwartku 28 lipca, s. 4; nr 176 z czwartku 4 sierpnia, s. 4; nr 182 z czwartku 11 sierpnia, s. 4; nr 190 z niedzieli 21 sierpnia, s. 4.

33 DP 1859, nr 195 z soboty 27 sierpnia, s. 4; nr 196 z niedzieli 28 sierpnia, s. 3.

34 DP 1859, nr 193 z czwartku 25 sierpnia, s. 4.

35 DP 1859, nr 190 z niedzieli 21 sierpnia, s. 4. Wyścigi planowane były początkowo na dzień 21 sierpnia, z powodu silnych opadów przeniesiono je na 28 sierpnia 1859 roku.

36 DP 1859, nr 199 z czwartku 1 września, s. 3.

elementem programu kolejnych występów były popisy „muzykalnych clownów” o pseudonimach Forest i Morlau. Gromadząca się na placu Sapieżyńskim publiczność mogła zobaczyć m.in. „La Noire chinoise, czyli Uroczystość Pekingu, wielką akrobatyczną scenę uskuteczniłą przez całość towarzystwa” (3 kwietnia), „wielki kadryl paryski jeżdżony w świetnym kostiumie przez 4 damy i 4 panów” (10 kwietnia), „Steeple-chasse, czyli angielskie gonitwy z przeszkodami” (13 kwietnia), „żywy obraz” zatytułowany „współbieganie się o chorągiew” (16 kwietnia), „komiczną pantomimę” pt. *Piękna praczka* (19 kwietnia) oraz „wielki manewr jeżdżony przez 12 osób, 6 dam i 6 mężczyzn a dowodzony przez W. Carrégo” (20 kwietnia)³⁷.

W maju i czerwcu 1861 roku uwagę mieszkańców Poznania przyciągnęły, „ustawione przy ulicy Małej Rycerskiej”, występy Menażeryi Kreutzberga, w trakcie których „poskramiacz zwierząt [...] najtrudniejsze przedstawienia z lwami, hyenami, niedźwiedziami wykonał”. Niewątpliwą atrakcją były pokazy tresury słoni, a także karmienia dzikich zwierząt³⁸. Afisze zapowiadały na finał kilku prezentacji popisowy numer G. Kreutzberga, w trakcie którego „poskramiacz wpuści 12 zwierząt drapieżnych do kupy i będzie jadł z nimi przy jednym stole”³⁹.

Na przełomie czerwca i lipca 1862 roku wystąpił międzynarodowy zespół zapowiadany jako *Circus gymnasticus*, specjalizujący się w pokazach jeździeckich i akrobatycznych. Zespół kierowany przez holenderskiego przedsiębiorcę L. Soissmanna grał w namiocie rozstawionym na placu Działowym

37 W zespole prezentowali swoje umiejętności m.in. William, Wilhelm i Oskar Carré. Zob. DP 1861, nr 61 ze środy 13 marca, s. 4; nr 63 z piątku 15 marca, s. 4; nr 78 ze środy 3 kwietnia, s. 3; nr 79 z czwartku 4 kwietnia, s. 4; nr 80 z piątku 5 kwietnia, s. 4; nr 81 z soboty 6 kwietnia, s. 4; nr 83 ze środy 10 kwietnia, s. 3; nr 84 z czwartku 11 kwietnia, s. 4; nr 86 z soboty 13 kwietnia, s. 4; nr 87 z niedzieli 14 kwietnia, s. 4; nr 89 ze środy 17 kwietnia, s. 4; nr 90 z czwartku 18 kwietnia, s. 4; nr 91 z piątku 19 kwietnia, s. 4; nr 92 z soboty 20 kwietnia, s. 4; nr 93 z niedzieli 21 kwietnia, s. 3; nr 94 z wtorku 23 kwietnia, s. 3. Cały dochód z występu, jaki odbył się w dniu 19 kwietnia, zespół przeznaczył na rzecz „miejskich ubogich”.

38 Zob. DP 1861, nr 121 z wtorku 28 maja, s. 5, 6; nr 122 ze środy 29 maja, s. 4; nr 123 z czwartku 30 maja, s. 6; nr 124 z soboty 1 czerwca, s. 4; nr 125 z niedzieli 2 czerwca, s. 5.

39 DP 1861, nr 119 z soboty 25 maja, s. 4. W tym samym miejscu, „przy Rycerskiej ulicy”, w lipcu 1868, usytuował swoją menażerię przedsiębiorca J. Scholz, który w anonsie prasowym informował, iż „posiada lwy i lwice z lwiatami, kilka dni mającemi, kaguary, lwa srebrnego, tygrysy centkowane, leopardy, olbrzymie niedźwiedzie białe, młode niedźwiedzie brunatne, centkowane i pasiate hyeny, wilki, familią Dingów z Nowej Australii, pierwsze jakie tu pokazywano. Olbrzymie kangury, jelenia Axis, wielkiego jeża i rozmaite inne zwierzęta, jako też małpy i ptaki, węże i familie krokodyłów. Główne karmienie i tresura o 6 godzinie po południu” – zob. DP 1868, nr 158 z czwartku 12 lipca, s. 6.

dwa razy dziennie⁴⁰. We wrześniu tego samego roku, w ogrodzie rozrykowym Odeon, spektakle prezentowało „północnoamerykańskie towarzystwo sztukmistrzów”. Pokazy akrobacji na linie oraz występy siłaczy przyciągały liczną publiczność. W programie umieszczono także „wielkie zapaskowanie się atlety p. Schneidera z parą najsilniejszych koni roboczych”. „Dziennik Poznański” informował, iż „Pan Schneider wyznacza 250 tal. nagrody temu właścicielowi koni, którego konie byłyby w stanie atletem z miejsca poruszyć”⁴¹.

Także w kwietniu 1863 roku jedną z największych atrakcji Cyrku Suhra i Hüttemanna były występy siłaczy, wśród których największą ciekawość budził „atleta Jean Luettchens, zwany dębem ziemi nadreńskiej” zapowiadany jako „człowiek najmocniejszy czasu teraźniejszego”⁴². Występujący (od 5 do 25 kwietnia) „koło bramy Berlińskiej” zespół proponował m.in. popisy „Pani Liny Suhr, damy najdokładniej według reguł szkoły jeżdżącej, występującej z rosyjskim ogierem Solimann”⁴³. 14 kwietnia miało miejsce pierwsze z całej serii „wystąpienie angielsko-amerykańskich komików, panów Cristensen, Bokré i Pikardi”⁴⁴.

Wartym odnotowania wydarzeniem były występy renomowanego zespołu cyrkowego prowadzonego przez Augusta Blennow, które odbywały się od połowy listopada 1865 do 4 lutego 1866 roku w pawilonie usytuowanym w „Hildebranda latowym teatrze”, przy ulicy Królewskiej. Rozmach widowisk Cyrku Blennowa mógł wywołać zachwyt nawet najbardziej wymagających widzów, którzy... mogli w niektórych sytuacjach współtworzyć dramaturgię występów. W programie występu zaplanowanego na 22 listopada 1865 roku znalazło się

wystąpienie sybirskiego niedźwiedzia zwanego Lupka w walce ze swoim kierownikiem Konradem i brytanem Struvi. Niedźwiedź ukaże się bez kagańca, przywiązany na linie wśród maneżu tak, że będzie

40 DP 1862, nr 146 z soboty 28 czerwca, s. 4; nr 148 z wtorku 1 lipca, s. 4. W zapowiedzi przyjazdu do Poznania, opublikowanej na łamach „Dziennika Poznańskiego”, L. Soissmann pisał: „w ciągu tego miesiąca rozpocznę z chlubnie znanym mem towarzystwem jeźdźców, składającym się z Marokanów, Arabów, Północnych Amerykanów, Anglików i Holendrów, w cyrkusie wyłącznie na ten cel zbudowanym przy placu Działowym przedstawienia tu jeszcze niewidziane” – zob. DP 1862, nr 138 ze środy 18 czerwca, s. 4.

41 DP 1862, nr 216 z soboty 20 września, s. 4. Zob. także DP 1862, nr 213 ze środy 17 września, s. 4; nr 217 z niedzieli 21 września, s. 4. Ostatnie przedstawienie zespołu odbyło się w dniu 21 września 1862.

42 DP 1863, nr 79 ze środy 8 kwietnia, s. 4.

43 DP 1863, nr 80 z czwartku 9 kwietnia, s. 4.

44 DP 1863, nr 84 z wtorku 14 kwietnia, s. 4.

mogł obejść w około cyrk. Kto się odważy puścić w zapasy z niedźwiedziem i zdoła go pokonać otrzyma nagrody 25 tal.⁴⁵

W trakcie kolejnych prezentacji, oprócz „przedstawień wyższej sztuki konnej, gimnastyki i dresury koni i psów”, wystawiano „komiczne pantomimy” (np. *Trzej zawiedzeni kochankowie* – 24 i 25 listopada) oraz „komiczne sceny z dyalogiem”. Przykładem wykorzystania ostatniej z wymienionych form był punkt programu (z 26 listopada) zatytułowany *Anglicy uczący się jeździć w ujeżdżalni niemieckiej*, pod względem formalnym usytuowany na granicy teatru dramatycznego i cyrkowego występu. Zorganizowany na początku grudnia 1865 spektakl „na benefis” Blennowa świadczy nie tylko o rozmachu kolejnych prezentacji, lecz również o niezwyklej inwencji i umiejętnościach dyrektora cyrkowego zespołu:

We wtorek, 3 grudnia 1865 wielkie nadzwyczajne przedstawienie na benefis pana Augusta Blennowa, tresującego pudle z podwójnie obsadzoną orkiestrą 52 pułku piechoty i huzarów. Po raz pierwszy wystąpi od miesiąca tresowany pudel nazwiskiem Fuchs. Po pierwszy raz ewolucje na koniu przed kilku dniami tutaj kupionym przez beneficjenta. Po pierwszy raz *wielka poczta czikasów* o 9 koniach prowadzonych przez p. Augusta Blennowa. Po pierwszy raz podwójne Salto mortales przez beneficjenta, który dwa razy się w powietrzu obróci, dotknąwszy się tylko raz ziemi⁴⁶.

W składzie zespołu Blennowa znajdował się clown Pantzer, który prezentował m.in. „taniec na drutowej linie”. Afisze zapowiadały także „wystąpienie pierwszych w Niemczech gimnastyków panów Rocre, Bekker i Engel”⁴⁷. Niemiecki przedsiębiorca w trakcie pobytu w Poznaniu wykorzystywał swoje nieprzeciętne umiejętności również poza cyrkową areną. „Dziennik Poznański” informował, iż „p. Blennow podejmuje się także ujeżdżania koni osób prywatnych za pomірną cenę, również można psy pokojowe oddawać na naukę”⁴⁸.

W żadnym z dotychczasowych opracowań poświęconych dziejom „wido-wisk poznańskich” nie odnotowano, iż od 31 maja do 22 czerwca 1876 roku, na Placu Działowym, występował wybitny zespół cyrkowy Ernsta Renza.

45 DP 1865, nr 267 ze środy 22 listopada, s. 4.

46 DP 1865, nr 278 z wtorku 5 grudnia, s. 6.

47 DP 1865, nr 290 ze środy 20 grudnia, s. 6.

48 DP 1865, nr 276 z soboty 2 grudnia, s. 3.

Najprawdopodobniej był to pierwszy od 1853 roku pobyt tego cyrku w Poznaniu. W związku z planowanymi prezentacjami w stolicy Wielkopolski w 1876 roku wybudowano na placu Działowym specjalny pawilon, którego specyfikę poznajemy za pośrednictwem anonsu opublikowanego na łamach „Kuriera Poznańskiego”:

Cyrk Renza, który obecnie budują na Działowym placu, jest bardzo wysokich rozmiarów, zawiera bowiem 130 stóp średnicy, w których 41 przypada na miejsce przedstawień. 2500 widzów będzie mogło w cyrku tym się pomieścić. W wielkiej stajni z cyrkiem graniczącej umieszczonych będzie 86 koni, prócz tego 50 koni w sąsiednich stajniach prywatnych. Budowli cyrku i stajni przedsiębiorcy tutejsi Spiegelberg i Hager podjęli się podobno za 5600 tal.⁴⁹

Ostatecznie koszty budowy przekroczyły kwotę 10 000 talarów, z czego aż 3000 pochłonęło gazowe oświetlenie⁵⁰. Poniesione koszty okazały się jednak proporcjonalne do rozmachu widowisk, które Renz zaplanował przedstawić poznańskiej publiczności. W jednym z prasowych anonsów, jakie niemiecki przedsiębiorca opublikował na łamach wielkopolskich gazet na kilka tygodni przed przyjazdem do Poznania, można było przeczytać:

Towarzystwo moje składa się z 300 osób włącznie z baletem z 40 pięknych dam złożonym, z doskonałej kapeli 30 muzyków liczącej, nie mniej 60 rzemieślników rozmaitych profesyi. W stajni mojej znajduje się 125 koni najszlachetniejszej rasy i 30 zwierząt, jak np. słonie, wielbłądy, strusie, girafy, lamy, kengeru, antylopy i gazyele⁵¹.

W programie poznańskich występów znalazły się występy kłownów i akrobatów, tresura zwierząt, a także – szczególnie oklaskiwane przez publiczność – monumentalne żywe obrazy i pantomimy, tworzone jednocześnie przez kilkudziesięciu artystów i towarzyszące im zwierzęta. Przykładem ostatniego typu widowisk jest – wystawiona 10, 11, 13, 14 i 18 czerwca – „pantomima kostiumowa w 6 obrazach” zatytułowana *Królowa abisyńska*, w której wzięło udział osiemdziesięciu wykonawców. Kolejne części (obrazy) widowiska przedstawiały się następująco:

49 „Kurier Poznański” (dalej: KP) 1876, nr 30 z wtorku 8 lutego, s. 3.

50 KP 1876, nr 67 ze środy 22 marca, s. 3.

51 KP 1876, nr 46 z soboty 26 lutego, s. 6.

- 1 obraz: wjazd królowej
- 2 obraz: taniec murzynów, odtąńczony przez 16 dzieci murzynów
- 3 obraz: taniec palmowy, odtąńczony przez 30 niewolnic
- 4 obraz: polowanie, na którym Kabylowie żywe lamy, słonie, gرافy i kaenguruh itd. gonią
- 5 obraz: afrykańskie amazonki
- 6 obraz: afrykański pochód uroczysty – królowa w powozie galowym, ciągnionym przez żywe gرافy. Rani w orszaku królowej, w powozie złotym, przez słonie ciągnionym. Familia królowej składająca się z 5 osób, na wielbłądzie, prowadzonym przez Ras Negusie – dowódcę gwardyi. Ras Sabala Salasie na słoniu jeżdżący⁵².

Gorąco oklaskiwanym przez publiczność widowiskiem, odwołującym się do estetyki Dalekiego Wschodu, była – zaprezentowana 3 czerwca – *Wielka uroczystość chińska na cześć cesarza Chińskiego Kia-King dana przez lud za jego panowania w końcu zeszłego stulecia z powodu szczęsnego wypadku walk morskich przeciw piratowi Tsching-Yi*. W zapowiedzi występu podkreślano, iż „pantomima ta nowo ułożoną została przez dyrektora E. Renz i wykonaną zostanie przez cały personel”⁵³. Niewątpliwym ukłonem w stronę polskiej publiczności była „wielka pantomima w 4 oddziałach”, *Mazepa*, wystawiona 7 czerwca⁵⁴. Jednak te monumentalne (jak na ówczesne czasy) widowiska nie stanowiły swoistej podstawy repertuarowej zespołu Renza. Nawet pobieżny ogląd programu poznańskich występów dowodzi, iż zasadniczym elementem każdej prezentacji były popisy jeździeckie, pokazy woltyżerki oraz żywe obrazy z udziałem koni. I tak 2 czerwca pokazano „wielkie akademickie woltyżowanie wykonane przez 24ech panów” oraz „poczworną szkołę jeźdźstwa przez panów F. Renz, A. Renz, E. Renz i Hager”⁵⁵. W trakcie dwóch spektakli zorganizowanych 4 czerwca, oprócz „Augusta wystrzelującego swego kuzyna z armaty”, zgromadzona na Placu Działowym publiczność zobaczyć mogła m.in. „manewr kiryssyerski jeżdżony przez 12 dam”, „wyższą szkołę jeźdźstwa przez pp. E. Renza, F. Renza, Hagera i pannę Elizę”, „jazdę konną i produkcję najlepiej wytresowanych koni”⁵⁶. W dniu 8 czerwca wykonany został „*Kadryl a la Madame Angot* jeżdżony przez 4 panów i 4

il. 23, str. 406

52 DP 1876, nr 131 z soboty 10 czerwca, s. 3. Zapowiedź spektaklu ukazała się także w KP 1876, nr 136 z soboty 17 czerwca, s. 6.

53 DP 1876, nr 126 z soboty 3 czerwca, s. 4. Zob. także KP 1876, nr 125 z piątku 2 czerwca, s. 4.

54 Zob. DP 1876, nr 128 ze środy 7 czerwca, s. 4.

55 KP 1876, nr 123 ze środy 31 maja, s. 4.

56 KP 1876, nr 126 z soboty 3 czerwca, s. 6.

il. 21, str. 405

il. 20, str. 405

il. 24, str. 407

il. 25, str. 408

damy”⁵⁷, a 21 i 22 czerwca podziwiano „hippologiczny obraz przedstawiony z 7miu tresowanymi końmi przez F. Renza”, Janettę Eichler „ćwiczącą na nieosiodłanym koniu” oraz „fantastyczny manewr jeżdżony przez 20 dam”⁵⁸. Kilka dni wcześniej (17 czerwca) oglądano „*Bolero – Kadryl hiszpański* jeżdżony przez 4 damy i 4 panów pod komendą F. Renza” oraz „konia łownego Lord Byron jeżdżonego przez pannę Elizę”⁵⁹. Nie zachowały się jakiegokolwiek recenzje z występów zespołu Renza w Poznaniu w 1876 roku. Można jednak przypuszczać, iż kolejne widowiska cieszyły się bardzo dużym zainteresowaniem publiczności, skoro w niektóre dni cyrk występował dwa razy (o godzinie 16.00 i 19.30).

Pomiędzy 19 czerwca a 6 lipca 1880 roku w Poznaniu można było zobaczyć przedstawienia przygotowane przez – podziwiany przez publiczność niemal całej Europy – zespół C. Kaufmanna. To niezwykle przedsięwzięcie łączyło w swojej działalności elementy tradycyjnej menażerii z występami cyrkowymi. W wystawionych na placu Działowym wybiegach, klatkach i basenach mieszkańcy mogli podziwiać niespotykaną do tej pory ilość dzikich zwierząt. Wśród 82 gatunków zwierząt warto wymienić 15 lwów, 8 tygrysów, hieny, wilki, białego niedźwiedzia, słonia, nosorożca, krokodyla oraz kilka gatunków węży i małp. Z zapowiedzi prasowej dowiadujemy się, że „główne przedstawienie i napaszenie zwierząt odbywa się każdego dnia o godzinie 4 po południu i o godzinie 8 wieczorem”⁶⁰. Kaufmann proponował poznańskiej publiczności wykupienie abonamentu (w cenie 4 marek) na wszystkie pokazy tresury oraz karmienia, a swoją menażerię reklamował m.in. poprzez ilustrowane katalogi z podobiznami zwierząt. Pokazy musiały wywołać spore zainteresowanie, o czym świadczy obszerny artykuł zamieszczony na łamach „Kuriera Poznańskiego”. Anonimowy autor charakteryzował różnorodność i rozmach prezentacji:

W dziesięciu obszerłych i wielkich wozach, a raczej klatkach, mieszczą się rozmaite okazy zwierząt, niezawodnie przez wielu tylko z opisów i obrazków znane. [...] Produkcyje ze słoniem, z lwami, hienami, wilkami i tygrysami są nadzwyczaj ciekawe. Bestye te, posłuszne skiniem panny Kaufmann, córki właściciela menażeryi, dalej panny Heleny, Nubijki, również pana Jeana, przeskakują jakoby w cyrku

57 DP 1876, nr 129 z czwartku 8 czerwca, s. 4.

58 KP 1876, nr 138 z wtorku 20 czerwca, s. 4.

59 KP 1876, nr 135 z piątku 16 czerwca, s. 4.

60 DP 1880, nr 138 z soboty 19 czerwca, s. 4.

przez rozmaite przeszkody, jak poręcz, obręcz, obręcz zalepione papierem, wreszcie obręcz napojone naftą i zapalone. Pomimo swej żarłoczości, posłuszne jednakowoż swej pani, nie rzucają się na wprowadzone do nich jagnię i pozostawiają je w spokoju. – Wspinały słoń „Miss Jenny” każdego prawie przechodnia wita swą trąbą, dopraszając się o jaką bułkę lub inny jaki specjał. Wykonuje on pod kierownictwem p. Kaufmanna rozmaite sztuki, daje na piszczałce lub trąbce sygnały kolejowe, gra na kataryncie, pokazuje kilka sztuk akrobatycznych, a zjadłszy obiad, do którego usługuje małpa, płaci za niego 2 marki. – Po skończonych produkcjach następuje karmienie zwierząt, które, znając, zdaje się, dokładnie głos swego pana, skoro tenże tylko słowo o karmieniu wypowie, rozpoczynają skakać, mruć, wyć i właściwe sobie głosy wydawać i nie uspokoją się dopóty, dopóki swej porcy nie otrzymają. – Oto pokrótce opis menażeryi pana Kaufmanna. Zachęcamy do zwiedzenia jej, nadmienając, że produkcje rozpoczynają się z uderzeniem godziny 4 i 8⁶¹.

W trakcie ostatnich dni pobytu grupy Kaufmanna swój namiot ustawił na placu Działowym przedsiębiorca Ahlers, który od 3 do 12 lipca 1880 prezentował swój „teatr małp” oraz pokazy tresury koni i psów⁶².

Prowadzone przez Eduarda Wulffa przedsiębiorstwo cyrkowe, zapowiadane na afiszach jako Trupe de Cirque Royal de Bruxelles, porównywane przez współczesnych do zespołu Renza, dysponujące ponad 60 końmi, zachwycające rozmachem i poziomem przedstawień, występowało w Poznaniu od 26 maja do 7 lipca 1881 roku. Na placu Działowym wystawiony został namiot, w którym, jak donosiły prasowe zapowiedzi, mogło jednorazowo oglądać spektakl „kilka tysięcy publiczności”⁶³. Już w trakcie „wstępnego przedstawie-

61 KP 1880, nr 141 ze środy 23 czerwca, s. 3. Także „Dziennik Poznański” (1880, nr 138 z soboty 19 czerwca, s. 4) zamieścił artykuł charakteryzujący najważniejsze elementy pokazów grupy Kaufmanna. Czytamy w nim m.in.: „Przy każdym przedstawieniu wykonywa pan Jean, pogromca lwów i tygrysów, dzikie polowanie indyjskie z 4 lwami i 2 tygrysami królewskimi. Owczarkę na pustyni przedstawia panna Teresa Kaufmann z lwami, hyenami, wilkami i jagnięciem. Igraszki nubijskie wykonane przez Nubijkę pannę Helenę z 4 lwami. Biesiada indyjska przedstawiona przez C. Kaufmanna z wielkim słoniem i małpą Rezus. Okazywanie węży, krokodyli i napaszenie zwierząt przez C. Kaufmanna”. Zob. również DP 1880, nr 145 z niedzieli 27 czerwca, s. 4, 6; KP 1880, nr 148 z piątku 2 lipca, s. 4.

62 Zob. DP 1880, nr 149 z soboty 3 lipca, s. 4; nr 151 z wtorku 6 lipca, s. 4; nr 155 z soboty 10 lipca, s. 4; nr 156 z niedzieli 11 lipca, s. 6. Trzeba przypomnieć, iż zespół Ahlersa występował w Poznaniu już dwa lata wcześniej – od 3 do 20 października 1878 roku.

63 KP 1881, nr 118 z wtorku 24 maja, s. 4.

il. 26, str. 408

nia galowego” (26 maja, o godz. 20.00) widzowie mogli zobaczyć niezwykle bogaty program wykonany przez zespół tworzony przez akrobatów, jeźdźców, tancerzy i kłownów. W opublikowanym na łamach „Kuriera Poznańskiego” anonsie pierwszego spektaklu można było przeczytać:

Główne części programu:

Wielki Balet, walc bukietowy tańczony przez całe towarzystwo baletowe. Solo odtączone przez pannę Idę Grossl, baletniczkę.

Świetne oświetlenie elektryczne.

Hurolle Race na nieosiódlanym koniu p. Changeux.

Commandeur, ogier wschodniopruski, tresowany dla wyższej szkoły jazdy konnej i ujeżdżony przez panią dyrektorową Annę Wulff.

Cztery arabskie ogiery siwki, na wolności tresowane, a produkowane pod kierownictwem p. dyrektora Edwarda Wulffa.

Panna Chierini ze swoimi niezwykle skokami, postawami i ewolucjami na koniu

Porche a Trois, wykonane przez hiszpańskich artystów 3 braci Tereza.

Czworaka szkoła powożenia, produkcja 4 panów z 8 końmi.

Cromwell, ogier pełnej krwi z Traken, dla wyższej szkoły jazdy tresowany i ujeżdżany przez p. dyrektora Ed. Wulffa.

Pan Feliks Chiarini ze swymi niezwykle ewolucjami na linie.

Panna Angeline w swych nadzwyczajnych ewolucjach na koniu.

Latające kapelusze, komiczna scena braci Cianchi⁶⁴.

Wizyta zespołu Wulffa była wielokrotnie komentowana przez recenzentów „Kuriera Poznańskiego”, gdzie zamieszczano nie tylko informacje o terminach kolejnych prezentacji, lecz także relacje z poszczególnych występów. Podkreślano, iż przedsiębiorca, wbrew zaleceniom władz pruskich, drukował plakaty i programy także w języku polskim, a „każdy numer programu wykonano z precyzją i elegancją wielką”, dzięki czemu „każdy, nawet najwybredniejszy lubownik podobnych igrzysk, będzie pod każdym względem zadowolony z przedstawienia”⁶⁵. Gorąco przyjmowane były konne pantomimy i żywe obrazy inscenizowane przez artystów. W recenzji występów z 11 i 12 czerwca anonimowy autor informował:

64 KP 1881, nr 120 z czwartku 26 maja, s. 6. Zob. także KP 1881, nr 121 z soboty 28 maja, s. 4; nr 123 z wtorku 31 maja, s. 6; nr 124 ze środy 1 czerwca, s. 4; nr 152 z czwartku 7 lipca, s. 6.

65 KP 1881, nr 122 z niedzieli 29 maja, s. 6.

Cyrk p. E. Wulffa, postawiony na placu Działowym, był w sobotę i niedzielę przepełniony ciekawymi widzami, którzy z największym zadowoleniem go po przedstawieniu opuszczali. Rzeczywiście zajmuje się pan dyrektor Wulff wielce swym cyrkiem, a najnowsze prodykcye, jak *Wiejski lekarz*, komiczna pantomima w jednym akcie i *Napoli, czyli Salvator Rosa i księżna bandytów*, wielka konna pantomima w trzech częściach, znakomicie są wykonane. Bez przesady możemy powiedzieć, że cyrk p. Wulffa nie ustępuje w niczem sławnemu cyrkowi Renza, o czym publiczność, znająca oba cyrki, niezawodnie się przekonała⁶⁶.

Przedsiębiorstwo należące do wywodzącej się z Hamburga rodziny Ahlers'ów odwiedziło Poznań po raz trzeci w 1885 roku. Swoje spektakle prezentowało „przed bramą Berlińską, przed oberżą pana Behna” od 4 do 18 października. Oprócz najbardziej oczekiwanego przez publiczność „teatru małp” w repertuarze grupy odnajdujemy także popisy akrobatyczne, występy tresowanych zwierząt, a także prezentacje „komicznych pantomim”. O rozmachu tych zdarzeń świadczyć mogą prasowe zapowiedzi, a także częstotliwość występów. W dni powszednie odbywały się dwa (o godz. 17.00 i 20.00), a w niedzielę aż trzy przedstawienia (o godz. 14.00, 16.00 i 20.00). Na łamach „Kuriera Poznańskiego” A. Ahlers senior opublikował tekst, w którym odnajdujemy krótką charakterystykę poczynań zespołu:

W przedstawieniach brać będzie udział 60 dobrze tresowanych czworonożnych artystów jak małpy z wszystkich części świata, konie-kuce najmniejsze na świecie, psy najszlachetniejszych ras, gemza jako jeździec na koniu. Godne wzmianki są panna F. Ahlers ze swemi 6 znakomicie tresowanymi psami, p. Meluzina Albers jako japońska żonglerka i królowa gołębi, jako też nadzwyczajne sztuki wykonane na koniu przez pudła Caro i małpy Jems i Mimmi na linie i *salto mortale*. Co wieczór przedstawienie komicznych pantomim włoskich wykonanych p. familią Ahlers⁶⁷.

66 KP 1881, nr 134 z wtorku 14 czerwca, s. 3. W recenzji występu z 1 czerwca 1881 czytamy: „Między innemi pani dyrektorowa Wulff wywiązała się świetnie ze swego zadania ujeżdżając ogiera litewskiego Comandeur; dalej panna Angelini swemi produkcjami i panna Anarini swemi zręcznymi skokami i ewolucjami na koniu. Nie mniej zasługuje na wzmiankę p. Horst z swemi prodykcjami na linie telegraficznej. Nadto podziwialiśmy zręczność p. Changeux na nieosiodłanym koniu. W pauzach występują clowny panowie bracia Tereza. – W ogóle powiedzieć można, że w cyrku pana Wulffa można spędzić wieczór bardzo przyjemnie”. – Zob. KP 1881, nr 127 z soboty 4 czerwca, s. 5.

67 KP 1885, nr 227 z wtorku 6 października, s. 4. Zob. także KP 1885, nr 226 z niedzieli 4 października, s. 3; nr 228 ze środy 7 października, s. 4; nr 237 z soboty 17 października, s. 4.

Także w 1885 roku (od 9 września do 10 października) mieszkańcy Poznania mogli obejrzeć występy Cyrku Könyöt'a⁶⁸ oraz – zorganizowane (od 7 do 13 października) na terenie ogrodu zoologicznego – pokazy „cudownych słoni karłów” należących do Geo Lockharta⁶⁹.

Dwa lata później, na placu Działowym, swój namiot zbudował cyrk prowadzony przez Gottholda Schumanna. Jego przedsięwzięcie składało się z prawie 130 artystów i 90 koni. W okresie od 16 lipca do 4 sierpnia 1887 mieszkańcy stolicy Wielkopolski podziwiali monumentalne widowiska jeździeckie, pokazy akrobacji, a także „konne pantomimy” odwołujące się m.in. do wydarzeń historycznych. Na przykład 25 lipca zainscenizowany został „wjazd Juliusza Cezara do Rzymu, wykonany przez około 100 osób i 40 koni”⁷⁰. Powszechne uznanie budziły występy rosyjskiego kłowna Durowa⁷¹ oraz E. Malasa „w roli małpo-człowieka”⁷². Program poszczególnych widowisk niejednokrotnie składał się z piętnastu, a nawet dwudziestu elementów.

Bracia Blumenfeld, zapowiadani jako „dyrektorzy i właściciele wielkiego złotego medalu c. k. koncesjonowanego instytutu jazdy w Pradze”, przyjechali w 1897 roku wraz ze swoim przedsięwzięciem cyrkowym, w składzie którego znajdowało się prawie 130 koni. Od 8 do 13 maja, w namiocie usytuowanym na placu Grollmanna, zespół ten przedstawiał widowiska oparte przede wszystkim na konnej akrobatyce oraz nawiązujących do ważnych wydarzeń historycznych pantomimach czy żywych obrazach. Na zakończenie pierwszego występu zainscenizowano „wielkie angielskie igrzyska fantazyjne na koniach z czasów króla Henryka IV w pięknych kostiumach”⁷³. W dniach 10 i 11 maja poznańska publiczność obejrzała m.in. pantomimę *Niemcy–Austria–Włochy albo Wiwat Trójęprzymierze*, zapowiadaną jako „wielkie widowisko galowe w 4 obrazach, wykonane przez 60 osób i 30 koni”⁷⁴. W czasie pożegnalnego spektaklu „wielki kadryl wielkopolski” odtńczyło... 35 koni, a pokazy akrobacji i woltyżerki zdominował artysta o nazwisku Milanowitsch anonsowany jako „węgierski magnat” i „najznakomitszy

68 Zob. DP 1885, nr 205 z czwartku 10 września, s. 6; nr 206 z piątku 11 września, s. 4; nr 226 z niedzieli 4 października, s. 8; nr 227 z wtorku 6 października, s. 4.

69 Zob. DP 1885, nr 228 ze środy 7 października, s. 6; nr 233 z wtorku 13 października, s. 6.

70 DP 1887, nr 167 z niedzieli 24 lipca, s. 6.

71 DP 1887, nr 165 z piątku 22 lipca, s. 4.

72 DP 1887, nr 170 z czwartku 28 lipca, s. 4.

73 DP 1897, nr 105 z soboty 8 maja, s. 10.

74 DP 1897, nr 106 z wtorku 11 maja, s. 6.

jeździec szkolny teraźniejszości”, który „przy swych dłuższych występach w Berlinie, Paryżu, Petersburgu, Wiedniu, Budapeszcie osiągnął największe powodzenie”⁷⁵.

W trakcie ostatnich lat dziewiętnastego wieku do miasta kilkakrotnie przybływały wędrowne menażerie. Spośród nich należy wyróżnić grupę prowadzoną przez dyrektora Falka, który prezentował swoje zwierzęta na placu Grollmana od 28 maja do 7 czerwca 1891 roku. Występy – wypełnione przez pokazy rzadkich zwierząt, tresurę i karmienie – odbywały się codziennie o godz. 14.00, 16.00 i 20.00. W prasowej reklamie zamieszczonej na łamach „Dziennika Poznańskiego” Falk zapowiadał:

Podziw wzbudzające tresury z grupą dzikich schwyconych bengalskich tygrysów królewskich i lwów nubijskich, wykonane przez Falka jun. oraz występ młodocianej pogromczyny zwierząt panny Elli Falk z lwami, 3 dzikimi hyenami, 4 wilkami, dogami, owcami w jednej klatce centralnej.

Na każdym przedstawieniu wyprowadzenie cudownego słonia Pepi z kłami na metr długości wraz z nieprześcigłymi tegoż produkcjami⁷⁶.

Właściciel wędrownej menażerii Kleeberg, chcąc przyciągnąć w 1888 roku możliwie największą ilość widzów, próbował łączyć pokazy dzikich zwierząt z prezentacją sztucznych ogni umieszczonych... w klatce lwów. Centralnym momentem występów były „ćwiczenia z wilkami i hyenami w obecności żyjącego jagnięcia”, „wyprowadzenie cudownego słonia Jambo”, a także popisy „słynnego w świecie pogromcy lwów p. Juliusza Grella”⁷⁷.

Dziewiętnastowieczna prasa poznańska relacjonowała wizyty zespołów cyrkowych w dość powierzchowny sposób, traktując ich działalność jako rodzaj masowej, niewyszukanej rozrywki niezasługującej na pogłębione analizy i komentarze. Cytowane w tym szkicu fragmenty w dosadny sposób potwierdzają tę tezę. Poza kilkoma (!) przypadkami artykuły związane z wizytami cyrków i menażerii zamieszczane były na dwóch ostatnich stronach, w zamykających numer rubrykach, wyraźnie „z dala” od recenzji spektakli

75 DP 1897, nr 108 z czwartku 13 maja, s. 6.

76 DP 1891, nr 119 z czwartku 28 maja, s. 8. Zob. także – DP 1891, nr 120 z soboty 30 maja, s. 6; nr 121 z niedzieli 31 maja, s. 8; nr 127 z niedzieli 7 czerwca, s. 10.

77 DP 1888, nr 196 z niedzieli 26 sierpnia, s. 6. Menażeria ulokowana była „w ogrodzie Bonitza przed Berlińską bramą”, a występy odbywały się w sierpniu i wrześniu 1888.

teatralnych, koncertów czy wystaw dzieł sztuki. Wiele pobytów przedsiębiorców cyrkowych znalazło swoje odzwierciedlenie wyłącznie w dziale drobnych ogłoszeń, na dole ostatniej strony „Dziennika Poznańskiego” i „Kuriera Poznańskiego”, wśród doniesień o sprzedaży zwierząt hodowlanych, ofert sklepów, zakładów rzemieślniczych, lokalnych gorzelni i składów drewna... Z tego powodu praktycznie niemożliwe jest dzisiaj opisanie oczekiwań, reakcji i przekroju społecznego widowni, która w Poznaniu zappełniała cyrkowe namioty. Nic nie wiemy także o tym, jak postrzegali miasto przybywający do niego artyści. Warto jednak w tym kontekście przypomnieć intrygujący i znaczący epizod związany z pobytem w stolicy Wielkopolski Cyrku Jansky & Leo. Zespół rozstawił swój namiot w jednym z ogrodów przed Bramą Berlińską i występował od 3 do 22 lipca 1895 roku⁷⁸. W programie widowisk znalazły się m.in. popisy kłowna ukrywającego się pod pseudonimem Gherzi. Wykonawca ten postanowił w dość specyficzny sposób poinformować mieszkańców o swoim przybyciu. 11 lipca 1895 zorganizował na ulicach Poznania ekscentryczny (jak na ówczesne czasy) objazd. Ubrany w kostium, siedząc w dorożce zaprzężonej w osła, grał na jakimś instrumencie dętym, wydając „przeraźliwe trąbienie, które robiło wrażenie alarmu wojskowego”⁷⁹. Najbardziej kontrowersyjnym elementem tej prezentacji był stojący na stopniu dorożki służący „przybrany w strój polski”⁸⁰. Zestawienie osła, ubrania nawiązującego na narodowych barw oraz przeraźliwych dźwięków wywołało skandal i oburzenie Polaków, które znalazło odzwierciedlenie na łamach „Dziennika Poznańskiego”. Pisano o „nieprzyzwoitej reklamie, na jaką pozwolił sobie błazen z bawiącego tu cyrku”⁸¹. Władze Cyrku Jansky & Leo, próbując załagodzić sytuację, która mogła przyczynić się nawet do bojkotu występów i poważnych strat finansowych, opublikowała wyjaśnienie, w którym podkreślano, iż

ów błazen cyrkowy, który w towarzystwie osła i służącego w stroju polskim objeżdżał miasto, uczynił to na własną rękę bez wiedzy dyrekcji i że nie myślał obrażać uczuć czyichkolwiek, ponieważ jest człowiekiem „międzynarodowym” i jako taki reklamę urządził dla własnego interesu bez żadnych skrytych myśli lub złośliwej tendencji⁸².

78 Zob. DP 1895, nr 150 z czwartku 4 lipca, s. 8; nr 151 z piątku 5 lipca, s. 6; nr 156 z czwartku 11 lipca, s. 6; nr 158 z soboty 13 lipca, s. 6; nr 164 z soboty 20 lipca, s. 6; nr 166 z wtorku 23 lipca, s. 6.

79 DP 1895, nr 157 z piątku 12 lipca, s. 3.

80 Tamże.

81 Tamże.

82 DP 1895, nr 161 ze środy 17 lipca, s. 6.

W tym samym numerze gazety przedsiębiorcy cyrkowi zaprosili wszystkich mieszkańców na walkę zapaśniczą, jaka miała rozegrać się (17 lipca) pomiędzy – mieszkającym „przy św. Marcinie” – pracownikiem budowlanym Gustawem Pohlem a cyrkowym siłaczem Maksymilianem Beerem. Zapowiedziano, iż walka toczyć się będzie o „wspólny zakład 300 marek”⁸³. Komentowane powszechnie i rozpalające emocje poznańskiej publiczności starcie (pomiędzy „swoim” a „obcym”) z całą pewnością złagodziło nieprzyjemne wrażenie, jakie wywołały uliczne popisy kłowna, a zręczny manewr marketingowy Jansky’ego & Leo przyciągnął widzów do cyrkowego namiotu. Kosmopolityczny, podporządkowany bezlitosnemu prawu popytu i podaży, charakter dziewiętnastowiecznego cyrku został w tym przypadku umiejętnie skonfrontowany z poczuciem lokalnego patriotyzmu...⁸⁴

83 Tamże, s. 8. Warto dodać, iż Cyrk Jansky & Leo stosował także inne formy aktywizowania publiczności. W programie z 6 lipca znalazł się punkt zapowiadający „wielką jazdę amatorską o nagrodę 50 mk nagrody, kto stojący na galopującym koniu objedzie maneż” (DP 1895, nr 152 z soboty 6 lipca, s. 6).

84 Autor niniejszego szkicu świadomie pominął wizyty zespołów cyrkowych, które znalazły minimalne i bardzo powierzchowne odzwierciedlenie na łamach poznańskiej prasy (np. wyłącznie lapidarne informacje o przyjeździe i godzinach prezentacji zamieszczone wśród ogłoszeń). Z tego powodu zabrakło uwag o programie i pobycie (w październiku 1867) Cyrku Blumenfelda, Cyrku A. Brauna (wrzesień 1897), Cyrku Leo (od 26 grudnia 1897 do 9 lutego 1898) oraz złożonego z ponad 80 artystów Cyrku wdowy B. Bauer (w czerwcu 1899 „na placu Grollmana przy ul. Rycerskiej”). Zob. – DP 1867, nr 233 z czwartku 10 października, s. 4; nr 234 z piątku 11 października, s. 4; nr 246 z piątku 25 października, s. 6. DP 1899, nr 132 z wtorku 13 czerwca, s. 6; nr 134 z czwartku 15 czerwca, s. 6; nr 143 z niedzieli 25 czerwca, s. 8. DP 1897, nr 292 z czwartku 23 grudnia, s. 6; 1898, nr 32 z czwartku 10 lutego, s. 6.

Krzysztof Gombin

Latarnie magiczne, występy iluzjonistów, pokazy osobliwości – karta z dziejów rozrywki (i nie tylko) dziewiętnastowiecznych lublinian.

*Panu Profesorowi Jakubowi Pokorze, wybitnemu badaczowi
„zjawisk osobliwych”, szkic ten dedykuję*

„Odwiedzają też Lublin przyjeżdżające kompanje z Krakowa i innych miejsc. Koncerta muzyczne; sztuki konne, gabinety figur, sztuki Herkulesowe, magiczne, fizyczne, kosmoramy i Dionoformy, ludzie z różnych stron świata, menażerye itp. zabawiają nasze miasto dość często”. Zdanie powyższe, napisane na marginesie charakterystyki lubelskiego teatru, przez Seweryna Zenona Sierpińskiego, wskazuje na dużą popularność tego typu rozrywek w Lublinie przełomu lat trzydziestych i czterdziestych XIX wieku. Niestety wobec braku źródeł, zwłaszcza lokalnej prasy, stosunkowo niewiele można na ten temat obecnie powiedzieć, choć da się wskazać pewne fragmentaryczne relacje, które uzupełniają słowa Sierpińskiego. Seweryn Liniewski, wspominając lata 1822–1830, zapisał:

¹ S.Z. Sierpiński, *Obraz miasta Lublina*, Warszawa 1839, s. 145; Dokładnie to samo zdanie znalazło się w drugim wydaniu książki Sierpińskiego (*Historyczny obraz miasta Lublina*, Warszawa 1843, s. 145.)

w owych czasach kwitły linochody – szybkobiegacze itp. Jeden z linochodów, zwany Colber, popisywał się w Lublinie i uwiązawszy jeden koniec liny u pierwszego ganku wieży zwanej trynitarską, drugi przymocował nie wyżej jak łokci trzy od ziemi przy filarze biskupiego pałacu [kamienicy przy ulicy Królewskiej 11 – przyp. aut.] i tak z góry i na powrót chodził, dzieci w taczce woził i temu podobne².

Znacznie więcej informacji mamy natomiast w odniesieniu do drugiej połowy XIX wieku i temu zagadnieniu poświęcony jest niniejszy tekst, będący próbą uzupełnienia istniejącej do tej pory w literaturze luki³. Biorąc pod uwagę, że w opracowaniach dotyczących Lublina brak jest praktycznie faktografii dotyczącej tego typu rozrywek, pozwoliłem sobie zamieścić możliwie jak najwięcej cytatów. Oczywiście głównym źródłem jest w tym przypadku prasa. „Kurier Lubelski” ukazywał się w latach 1865–1878 dwa, a potem trzy razy w tygodniu. Od stycznia 1876 roku wychodziła „Gazeta Lubelska” – początkowo w poniedziałki, środy i piątki, później codziennie z wyjątkiem świąt.

Należy podkreślić, że jesteśmy niejako skazani na przyjęcie „prasowego” punktu widzenia, a interesującym nas zjawiskom możemy przyjrzeć się bliżej dopiero od późnych lat sześćdziesiątych XIX wieku. Staranna lektura tych relacji przekonuje, iż walor edukacyjny pokazów jest najważniejszym kryterium ich oceny. Daje się też zauważyć obecny w gazetach pewien ton moralizatorski. Aspektowi naukowemu tego typu pokazów na tle ówczesnej literatury popularnonaukowej oraz „dydaktycznej” poświęcony zostanie osobny artykuł⁴.

2 Cyt. za: H. Gawarecki, *Porównawczy opis Lublina z lat 1822 i 1889 Seweryna Liniewskiego*, „Studia i Materiały Lubelskie” 1963, t. 1(2), s. 5–6.

3 Dowodem na to są jedynie krótkie wzmianki na ten temat w tak ważnym i kompleksowym opracowaniu, jak *Kultura miejska w Królestwie Polskim 1815–1875*. Warszawa–Kalisz–Lublin–Płock, cz. 1, red. A. Drexler, Warszawa 2001, s. 176, 192.

4 K. Gombin, *Pokazy curiosów w Lublinie na przełomie XIX i XX wieku. „Kultura atrakcji” czy popularyzacja wiedzy?* (referat wygłoszony na sesji zorganizowanej przez Archiwum Państwowe w Lublinie pt. *Lublin w kulturze – kultura w Lublinie. Dziedzictwo kulturowe miasta od średniowiecza do współczesności* w maju 2017 roku. Z najnowszych polskich opracowań w tym miejscu zwrócę jedynie uwagę na tekst Małgorzaty Komzy, *Oradościach i nauce z latarni magicznej płynących*, [w:] *Initium Sapientiae humilitas. Studia ofiarowane Profesorowi Jakubowi Pokorze z okazji 70. urodzin*, Warszawa 2015.

Pisząc o wszelkiego rodzaju pokazach osobliwości, trudno jednoznacznie określić motywację każdego oglądającego tego typu pokazy⁵. Bądź co bądź, pierwsze znaczenie słowa *curiositas* to przecież ‘staranność w badaniu jakiejś rzeczy’, słowo to oznacza także ‘zachłanną, nienasyconą ciekawość – żądzę wiedzy’, czyli cechy, które powinny wyróżniać każdego badacza. Ten aspekt wskazał niedawno Jakub Pokora, podkreślając przy tym pewien paradoks – a mianowicie słabe opracowanie tematyki *curiosów* przez tych, których właśnie *curiositas* powinno cechować, czyli naukowców⁶. Zresztą w prasie lubelskiej z przełomu XIX i XX wieku termin *curiosum* znajdziemy raczej na określenie czegoś jedyne w swoim rodzaju, ale cennego (na przykład zabytku), a nie wyjątkowego w znaczeniu dziwnego, jak słowo to najczęściej rozumiemy dzisiaj⁷.

W grudniu 1857 roku występował w Lublinie jeden z pionierów polskiej dagerotypii, Dominik Zoner⁸. Pokazywał „obrazy w mgłę niknące i przemiany kuli ziemskiej od stworzenia, kończąc widowisko grą kolorów”⁹. Jak wspominał naoczny świadek tych wydarzeń, aktor Stanisław Krzesiński, „nowość to była zupełna dla Lublina, więc, co żyło, biegło zaspokoić swoją ciekawość i [...] powodzenia nic nie przerwało przez dni sześć codziennie”¹⁰. W grudniu roku

-
- 5 Używany przez mnie w niniejszym tekście termin „pokaz osobliwości”, zwłaszcza w odniesieniu do ludzi o nietypowym wyglądzie, wydaje się najbardziej odpowiedni, bo pozbawiony zabarwienia pejoratywnego, w przeciwieństwie do nagminnie używanego w XIX wieku określenia „wybryk natury”. Problem z wyborem odpowiedniego terminu w kręgu anglosaskim dostrzegany był już zresztą na przełomie XIX i XX wieku, gdy słowo „freak”, czyli dziwoląg, zaczęło być zastępowane przez „human curiosity”, czyli ludzka osobliwość. Por. A. Wiczorkiewicz, *Monstruarium*, Gdańsk 2009, s. 278.
 - 6 J. Pokora, *Wprowadzenie*, [w:] *Curiosità – zjawiska osobliwe w sztuce, literaturze i obyczaju*, red. A.S. Czyż, J. Nowiński, Warszawa 2013, s. 7 i n. Cytowany w niniejszym przypisie tom w pewnym stopniu lukę tę oczywiście wypełnia, ale problematyka jest jeszcze daleka od wyczerpania.
 - 7 Tak na przykład w relacji o lubelskiej Wystawie Przedmiotów Sztuki i Starożytności z 1901 roku w petersburskim „Kraju” mianem *curiosów* określono znajdujące się na wystawie rękopisy królewskich przywilejów oraz starodruki (*Wystawa Starożytności w Lublinie*, „Kraj” 1901, nr 25).
 - 8 Por. np. W. Mossakowska, *Dagerotypy w zbiorach polskich: katalog*, Wrocław 1989, s. 18, s. 128; I. Płażewski, *Dzieje polskiej fotografii 1839–1939*, Warszawa 2003, s. 98, 431.
 - 9 S. Krzesiński, *Koleje życia, czyli materiały do historii teatrów prowincjonalnych*, oprac. i wstęp St. Dąbrowski, Warszawa 1957, s. 378. Pokazy odbywały się z udziałem aktorów teatralnych. Dokładniej opisuje to Krzesiński przy okazji występów płockich Dominika Zonera z 1858 roku: „Zarobił sobie także przy nim i Kwieciński [Józef – przyp. aut.], który za każde przedstawienie, brał od niego złp 20 za czytanie wyjaśnień, co który obraz przedstawia, a mianowicie zjawisk przy formowaniu się kuli ziemskiej”. (Krzesiński, *Koleje życia*..., s. 382).
 - 10 S. Krzesiński, dz. cyt., s. 378. Pokazy miały miejsce pomiędzy 16 a 21 grudnia. Por. też *Kultura miejska w Królestwie Polskim*..., s. 176. Nieco wcześniej, we wrześniu 1857 r., Zoner występował w Warszawie, dając pokazy w Teatrze Wielkim. Warto za „Kurierem Warszawskim” (1857, nr 252) przytoczyć opis takiego pokazu z 25 września, gdyż jest on nieco bardziej szczegółowy od relacji Krzesińskiego,

1857 występował w Lublinie, wspólnie z aktorami trupy teatralnej Pawła Ratajewicza, Henryk Krasso, który „dawał swe widowiska magiczne i obrazy marmurowe z żywych osób na kulistej estradzie obracające się, a że było wszystko na czarnym tle, więc sprawiało efekt niezwykły. Do końca roku takich widowisk dał trzy. Z początkiem roku [1858 – przyp. aut.] jeszcze Krasso dał pięć przedstawień równie pomyślnych”¹¹. Jak zauważał Krzesiński, „z odjazdem Krassa nasza gwiazda zgasła”¹², nie ulega wątpliwości, że tego typu pokazy były traktowane przez dyrektorów zespołów aktorskich jako element przyciągający widzów, a więc miały znaczenie czysto komercyjne. Podobnie były zresztą traktowane przez samych autorów widowisk, choćby wspomnianego Dominika Zonera, który organizował je z dużym powodzeniem w całej Kongresówce, poza Lublinem także w Warszawie i Kaliszu i Płocku¹³.

W styczniu 1869 miały miejsce w Lublinie dwa występy iluzjonisty reklamowanego w prasie jako „profesor wyższej magii Philadelphia” oraz chodzącego po sufitach człowieka-muchy o pseudonimie lub nazwisku Thur. „Kurjer Lubelski” relacjonował to wydarzenie:

W przeszły wtorek i środę dane były w teatrze miejscowym dwa z rzędu przedstawienia pp. Philadelphia profesora wyższej magii i Thura zwanego muchą. Repertuar p. Philadelphii z pierwszego przedstawienia nie rozbudził wcale ciekawości w widzach, dlatego też na drugim przedstawieniu widzieliśmy nader małą liczbę osób w teatrze. Pan Philadelphia jednak, nie zrażając się tym bynajmniej, pokazał się prawdziwym profesorem wyższej magii, wszystkie bowiem okazane przez niego sztuki odznaczały się znakomitą zręcznością i elegancją. Co zaś do p. Thura (Muchy chodzącej po suficie), naprawdę trafił na jakieś dnie feralne w Lublinie. Na pierwszym przedstawieniu wykonawszy jedynie połowę podróży (z zadziwiającą jednakże zręcznością) spadł w siatkę poniżej zawieszoną; na drugim zaś, po przejściu

a warszawski repertuar był zapewne podobny do lubelskiego: „Obraz przedstawia na przykład Most Szatański w Szwajcarii; po chwili widok ten rozplywa się w mgłę, z której wynurza się Wnętrze Kościoła Śgo Marka i tak dalej. Największe wrażenie wywołały widoki: Przełęcz Śgo Bernarda, Grota Fingala i Pomnik Lorda Bajrona (sic) ten ostatni oświetlony promieniami księżyca, niesłychanie zbliżony jest do natury. Piękne także widzieliśmy posągi plastyczne według wzorów starożytnych, a gra kolorów (chromatropy) w nieprzeliczonych zmianach i kombinacjach zakończyła to ciekawe widowisko”.

11 S. Krzesiński, dz. cyt., s. 378; *Kultura miejska w Królestwie Polskim...*, s. 176.

12 S. Krzesiński, dz. cyt., s. 378.

13 Występy w Płocku: „Kurier Warszawski” 1858, nr 84; S. Krzesiński, dz. cyt., s. 382; *Kultura miejska w Królestwie Polskim...*, s. 192. Występy w Kaliszu: „Kurier Warszawski” 1858, nr 22. Pokazy w Warszawie: „Kurier Warszawski” 1857, nr 252, 257.

raz jeden przez całą długość swego wypolerowanego gościńca, gdy chciał powrotną odbyć podróż, w połowie znów przebytej drogi, znalazł się w zbawczej swej siatce. Zdaje się, że muchy w obecnej porze roku są mocno osłabione¹⁴.

Warto zaznaczyć, że był to pierwszy tego rodzaju występ szeroko reklamowany i omawiany przez „Kurjer Lubelski”. Poza samym sprawozdaniem gazeta zamieściła jednak znamieny komentarz:

Praca uczciwa i odpowiednia powołaniu ludzkiemu, stała się dla tych wyzyskiwaczy zbyt nudną i jednostajną, pragnienie z bogacenia się, lub przynajmniej łatwego życia, każe chwycić się różnych przedsięwzięć, spekulacji i niesłychanych konceptów. To pragnienie nowości któremu odpowiadają dziwne intencje, widoczne jest i w wyższych warstwach ducha. Boskie natchnienie i wyższość duchowa, ustąpiły przed efektownymi wymysłami, piękność form zastąpiła karykatura, ideał zabity przez pozytywizm¹⁵.

W tych kategoriach będą oceniane również tego typu wydarzenia z lat następnych. Zarówno „Kurjer Lubelski”, jak i jego konkurentka, która niebawem się pojawi, czyli „Gazeta Lubelska”, w tego typu pokazach doszukiwać się będą właśnie owych „wyższych warstw ducha”, czyli walorów dydaktycznych i wychowawczych.

W lipcu 1875 w teatrze letnim Lublinianie mogli oglądać serię optycznych pokazów p. Lucjanowicza. W „Kurjerze Lubelskim” czytamy: „Na przedstawieniach w letnim teatrze, których szereg rozpocznie się z dniem jutrzejszym p. Lucjanowicz ukaże w obrazach optycznych i objaśni wykładami powstawanie ziemi, różne zjawiska astronomiczne, piękne widoki dzieł natury i sztuki”¹⁶. A w numerze następnym:

Niedzielne [tzn. 11 lipca – przyp. aut.] przedstawienie optyczne astronomiczno-satyryczno-humorystyczne ściągnęło dużo widzów i dużo oklasków. Wśród głębokich ciemności, w jakich pogrążony był cały teatr, występowały na tle tkaniny obrazy przedstawiające stosunek wielkości, wzajemne położenia i ruchy planet, wyjaśnienia zaćmień,

14 „Kurjer Lubelski” 1869, nr 7.

15 Tamże.

16 „Kurjer Lubelski” 1875, nr 53.

pór roku, powierzchni słońca i księżyca, niektóre słynniejsze komety i gwiazdozbiory, dalej piękne widoki i dzieła sztuki, na koniec grę kolorów i karykatury. Przedstawienie obrazów z astronomii (właściwie z kosmografii) ożywione było krótkimi wykładami, objaśniono także treść obrazów pięknych twórców natury i sztuki. Trzeba oddać sprawiedliwość widokom, że były wykonane czysto i wyraźnie. Słabszą stroną był odczyt, do którego nie dość się przygotował czytający. Jednakże i obrazy astronomiczne i odczyt powinny ulec naukowej rewizji, gdyż tak jeden, jak drugie nie są wolne od usterek. Np. grupy gwiazd z trudnością zaledwie można by poznać, tak zmienione jest ich wzajemne położenie [...]. Do najpiękniejszych i najciekawszych należały obrazy gór na księżycu, ruin Pompei, mostu dyabelskiego w Szwajcarii, wyspy Helgoland w dzień i w nocy i Herkulesa według Canovy. Grę kolorów radziłyśmy widzieć znacznie skróconą, ze względu na wzrok patrzących, którzy z trudnością wytrzymuje szybkie migotanie się światła – a humorystkę można by całkowicie z programu wykreślić – bez uszczerbku dla widzów. P. Lucjanowicz powinien by także lepiej się porozumieć z orkiestrą, aby np. żwawa polka-mazurka nie towarzyszyła oglądaniu pomnika Lorda Byrona, a walczyk pochodowi mnichów do kaplicy¹⁷.

Kolejne relacje były mniej entuzjastyczne: „Widowisko wtorkowe znacznie mniej było zajmujące od poprzedniego. Przede wszystkim pozbawione było interesu naukowego”¹⁸. Euforii reportera „Kurjera” nie wzbudził też pokaz ukazujący początki wszechświata i ziemi: „[Lucjanowicz] Poprzestał na zaznaczeniu najważniejszych i najciekawszych momentów, do których dołączył wykład jako akcesoryum. Lecz próbka ta dała miarę, jakim potężnym środkiem nauki były by podobne obrazy niknące, gdyby im nadać równą wykładom ustnym ważność i zaprowadzić w zakładach naukowych średnich i wyższych”¹⁹. Dalsze relacje prasowe zawierają sporo informacji o formie pokazów, dlatego także warto je zacytować:

Malarz, który wykonał na szkle obrazki pokazywane przez p. L[ucjanowicza] wywiązał się wcale nieźle ze swego zdania, ile razy chodziło o wywołanie jaskrawych efektów, silnych kontrastów między światłem a cieniem. Lecz gdy szło o reprodukcję znakomitych dzieł pędzla

¹⁷ „Kurjer Lubelski” 1875, nr 54.

¹⁸ „Kurjer Lubelski” 1875, nr 55.

¹⁹ „Kurjer Lubelski” 1875, nr 57.

i dłuta, których główny powab zależał od miękkości i delikatności, tam skutek całkowicie zawiódł oczekiwania. Nie pomogło Rembrandtowskiemu młynowi nadanie obrotu jego koła (*sic*) a za ukazaniem się posągu Wenery niefortunnie przypominającej Hottentotkę czy Bushmankę (*sic*), głośnie śmiechy i bisy młodziutkich widzów wymownie stwierdziły powyższe zdanie. Mniej na zarzut zasługują przydługie antrakty, gdyż przygotowania do skomplikowanych niekiedy ruchów świateł muszą dłuższego wymagać czasu²⁰; „Potem odsunąwszy zasłonę, okazał niezmiernie jaskrawe i silne światło Drummonda, pochodzące jak wiadomo z wapna lub kredy, płonącej w ogniu dwóch gazów: tlenu i wodoru, których skrzyżowane strumienie zatłono; doświadczenie z tlenem, w którym żarzył się i pryskał drut metalowy, rozpalony najprzód w płomieniu dwóch powyższych gazów; i w którym zapalił się papier przygaszony – wreszcie przeraził widzów hukiem mieszaniny piorunującej, t.j. dwóch tychże gazów zmieszanych w pęcherzu, czy papierowym balonie, hukiem przewyższający zapewne odgłos zebrańnych razem wszystkich oklasków, jakich tutejsi widzowie przez wszystkie pięć przedstawień nie szczędzili p. Lucjanowiczowi²¹.

Nie zabrakło też w „Kurjerze” informacji o zachowaniach publiczności. Poza wspomnianymi powyżej śmiechami młodzieży, możemy się dowiedzieć, iż podczas dłuższej przerwy na zmianę świateł, 13 lipca „jakaś wesoła trójka z wyższych sfer, która hałaśliwym tupaniem w trwogę wprawiała akcyonariuszów teartu letniego”²². Warto też dodać, że na seansie z 21 lipca pokazywano jako nowość „kilka widoków mikroskopijnych, mianowicie wymocзки w kropli wody, pchły, muchy (a wszystko drgające życiem)”, połowa dochodu zaś miała być przeznaczona na lubelskie Towarzystwo Dobroczynności²³.

Lucjanowicz pojawił się w Lublinie również w roku następnym. Seanse między 1 a 4 czerwca 1876 roku nie były przez „Kurier” tak szczegółowo relacjonowane jak w roku poprzednim. Szczególną uwagę zwróciły jedynie ilustracje ukazujące wyprawę pod biegun północny Karla Weyperechta. Pokazywano też 12 widoków *Potopu* wg Gustava Doré, 19 widoków anatomicznych, widoki astronomiczne oraz „malownicze miejscowości”²⁴.

20 „Kurjer Lubelski” 1875, nr 55.

21 „Kurjer Lubelski” 1875, nr 58.

22 „Kurjer Lubelski” 1875, nr 55.

23 „Kurjer Lubelski” 1875, nr 58.

24 „Kurier Lubelski” 1876, nr 62.

Wszystkie opisywane powyżej pokazy miały miejsce w budynkach lubelskich teatrów. Zoner, Krasso, Philadelphia czy też Thur występowali w teatrze zimowym, mieszczącym się przy ulicy Jezuickiej. Wzniesiony on został przez architekta Łukasza Rodakiewicza w 1822 roku i był stosunkowo małym obiektem, mogącym pomieścić ok. 330 widzów. Jako teatr zimowy służył do 1886 roku, kiedy otwarto nowy, znacznie większy gmach²⁵. W połowie XIX wieku nie miał dobrej opinii, jak donosił „Dziennik Warszawski” ze stycznia 1854 roku: „Gmach nasz teatralny zaimprovizowany jest w najciaśniejszej, zabudowanej części miasta. Publiczność nie jest wymagająca.”²⁶ Teatr letni, w którym występował Lucjanowicz, znajdował się w ogrodzie Tivoli przy Krakowskim Przedmieściu. Wybudowany w 1870 roku z inicjatywy Pawła Ratajewicza, był obiektem jak na owe czasy nowoczesnym i wygodnym: „Żadne z miast prowincjonalnych nie ma tak ładnie i wygodnie urządzonego teatru. Jest w nim wszystko, co być powinno; łoże, krzesła itp. są urządzone z całą dbałością o wygodę gości i efekt, a wentylacja nie naraża na przeciągi. Dekoracje są świeże i gustowne, oświetlenie dobre, garderoba teatralna ładna”²⁷. Atrakcyjne nowości związane z wynalazkami fotograficznymi pokazywane były jednak także w innych miejscach, na przykład w cukierni Aleksandra Semadeniego²⁸.

Na lata osiemdziesiąte dziewiętnastego wieku przypada w Lublinie popularność obwoźnych muzeów posiadających bardziej zróżnicowaną ofertę. 24 lutego 1889 otwarte zostało przy Krakowskim Przedmieściu Muzeum M.A. Szulca, w którym obejrzeć można było: wielką galerię figur woskowych, mechanicznych, kolekcję automatów, panoramy i oddział anatomiczny tylko dla osób dorosłych²⁹. Jak relacjonowała „Gazeta Lubelska”:

il. 35, str. 416

25 Por. J. Żywicki, *Urzędnicy: architekci, budowniczowie, inżynierowie cywilni. Ludzie architektury i budownictwa w województwie lubelskim oraz guberni lubelskiej w Królestwie Polskim w latach 1815–1915*, Lublin 2010, s. 111 i n.; S. Kruk, *Życie teatralne w Lublinie (1782–1918)*, Lublin 1982, s. 26 i n. Dodać należy, że oba budynki zachowały się do naszych czasów, obecnie są to Teatr im. J. Osterwy i Teatr Stary w Lublinie.

26 Cyt. za: H. Gawarecki, *O dawnym Lublinie. Szkice z przeszłości miasta*, Lublin 1986, s. 153.

27 „Kurier Lubelski” 1872, nr 35. Por. S. Kruk, *Życie teatralne...*, s. 79.

28 Jak donosił „Kurier Lubelski” (1874, nr 31), „Pan Maliszewski, właściciel zakładu fotograficznego z Krakowa, wystawił w salach nad cukiernią Aleksandra Semadeniego «widoki fotograficzne z wystawy wiedeńskiej z roku 1873. Widoki te osadzone w stosownie urządzonych stereoskopach przedstawiają wszystkie oddziały i budynki wystawy powszechnej. Fotografie wykonane przez pp. Leon i Levy fotografów z Paryża». Pokazywano też reprodukcje dzieł artystów, m.in. Brodzkiego, Siemiradzkiego i Matejki. Wystawa była już w Warszawie, jedzie później do Moskwy. Czynna od 10 do 22. Cena 30 kop., uczniowie 15, dzieci 10”.

29 „Gazeta Lubelska” 1889, nr 44. Muzeum otwarte było codziennie od 10 do 22. Wstęp kosztował 15 kopiejek, za wejście do oddziału anatomicznego dopłata wynosiła kopiejek 10.

Muzeum M.A. Szulca [...] zawiera kilka sztuk biustów woskowych, z pomiędzy których parę odznacza się lepszym wykończeniem, dwa automaty, parę figurek dzieci i panoramę z widokami. W gabinecie oddzielnym znajdują się rozmaite okazy cokolwiek więcej zasługujące na uwagę, jednak nie stanowiące systematycznej kolekcji³⁰.

W tymże samym 1889 roku pojawiło się w Lublinie przy targu na ul. Świętoduskiej muzeum Bozwy, przybyłe tu po dłuższym pobycie w Warszawie. W nim lublinianie oglądać mogli podobne rzeczy jak wcześniej u Szulca, czyli figury woskowe, panoramy oraz, dla dorosłych, „różne okazy z anatomii i patologii”³¹. W roku następnym, między 1 a 16 czerwca, Lublin ponownie odwiedziło Muzeum Szulca, a w 1891 – Gabinet Mechaniczny Maxa Bogacza. Ten ostatni nie wzbudził entuzjazmu „Gazety Lubelskiej”:

Okazywane są tam ze sceny różne widoki przemijające, figurki mechaniczne przesuwane i poruszające nogami i rękami, ale najlepiej przedstawiają się akrobaci mechaniczni, dokładnie wykonujący ruchy żywych akrobatów z większą tylko ścisłością. Paradnym był wczoraj widok groźnej sceny męczenia żydów uciekających z Jerozolimy, podczas jej oblężenia, któremu bardzo wesoło przygrywała orkiestra, co raziło najmniej nawet wymagających spektatorów. Widowisko zakończyły obrazy wywoływane na płótnie przy pomocy latarni czarnoksięskiej i gra kolorów dość udana. [...] Dzieci wychodzą z teatrzyku zadowolone. Orkiestra piskliwa i grająca nieskładnie psuje cały efekt³².

W październiku 1894 roku gościło w Lublinie Muzeum Panopticum Wilhelma Wintera. Na łamach „Gazety Lubelskiej” ukazała się seria reklam, z których dowiadujemy się, że oprócz pokazów optycznych, gabinetu „mechanicznych ruchomych woskowych figur wzrostu człowieka” i oddziału anatomicznego dla dorosłych, muzeum eksponowało „prawdziwą peruwiańską mumię”³³ – artefakt szczególnie eksponowany i mający bez wątpienia przyciągnąć jak największą ilość widzów³⁴.

il. 36, str. 416

30 „Gazeta Lubelska” 1889, nr 46.

31 „Gazeta Lubelska” 1889, nr 198, nr 201.

32 „Gazeta Lubelska” 1891, nr 150.

33 „Gazeta Lubelska” 1894, nr 188–190.

34 „Mumia zaciekaWi, przyciągnie uwagę publiczności” – pisze o mumiach egipskich Anna Wieczorkiewicz (*Muzeum ludzkich ciał*, Gdańsk 2000, s. 242. Tam też o dziewiętnastowiecznych fascynacjach mumiąmi). W moim przekonaniu zdanie Anny Wieczorkiewicz można odnieść również do z mumifikowanych szczątków ludzkich pochodzących z innych części świata.

il. 37, str. 416

W latach dziewięćdziesiątych XIX wieku modne stały się występy ludzi odznaczających się nietypowym wzrostem. W maju 1896 występowali Markiza Luiza i Markiz Volge, jak reklamowała „Gazeta Lubelska”:

Bajeczni ludzie – kruszyny. Prawidłowym składem ciała wyróżniają się od drugich liliputów tego rodzaju tem, iż będąc obdarzeni piękną powierzchownością, wywołują bardzo przyjemne wrażenie nie potworów, a ludzi prawidłowo zbudowanych. Są sympatyczni, pięknie zbudowani i w wysokim stopniu inteligentni³⁵.

W styczniu roku następnego przyjechał teatr liliputów: Wacław Studziński o wzroście 1 łokieć (37 lat), jego żona Zofia o wzroście 1 łokcia i 3 cali (25 lat), Anastazja Młynarska o wzroście 1 łokcia (17 lat)³⁶. W 1900 roku w gmachu teatru lubelskiego od 10 marca oglądać można było, jak reklamowano w „Gazecie Lubelskiej”, „Cud natury – dzieci olbrzymi”: ośmioletniego Adolfa o wadze 210 funtów oraz siedmioletniego Fredzia o wadze 195 funtów³⁷. W 1901 roku na Wystawie Rolniczo-Przemysłowej

il. 38, str. 417

[j]ako osobliwe wybryki natury, zasługujące na uwagę, pod względem antropologicznym, znajdowali się [...], budząc podziw ogólny, wielkolud Walenty Szczepanek, człowiek 25-letni, pochodzący ze wsi Gorajca w powiecie zamojskim, mający 2 metry i 2 centymetry wysokości i przeciwstawienie jego – karzeł 32-letni, zupełnie proporcjonalnie rozwinięty, mający 1 metr i 15 centymetrów wysokości, nazwiskiem Jan Omietek, mieszczanin z miasteczka Goraja³⁸.

Dzisiaj tego typu pokazy i komentarze wzbudziłyby zapewne pewien niesmak, ale jeszcze na przełomie XIX i XX wieku były postrzegane jako coś zupełnie naturalnego. Zdjęcie Omietka i Szczepanka opublikowano w *Księdze Pamiątkowej Wystaw Lubelskich*³⁹. Wszystkie powyższe przykłady były oczywiście konsekwencją długiej tradycji, dajmy jeden przykład: słynnego Joujou, czyli Józefa Boruwlaskiego (1739–1837) i jego pamiętników⁴⁰. Sposób pisania o tego

35 „Gazeta Lubelska” 1896, nr 101. Reklama zamieszczana była do numeru 108.

36 „Gazeta Lubelska” 1897, nr 5.

37 „Gazeta Lubelska” 1900, nr 57.

38 *Księga Pamiątkowa Wystaw Lubelskich*, Warszawa 1902, s. 83.

39 *Księga Pamiątkowa Wystaw Lubelskich*, Warszawa 1902, s. 83. Por. A. Przeglasiński, *Z dziejów wystaw rolniczych. Trzecia Wystawa Rolnicza (1860) i Wystawa Rolniczo-Przemysłowa (1901) w Lublinie*, Lublin 2012, s. 109–110.

40 Mierzący 99 cm wzrostu Józef Boruwlaski w 1782 r., podczas pobytu w Anglii, był na przykład pokazywany podczas zaaranżowanego spotkania z Charlesem Byrne, Irlandczykiem mającym

typu pokazach w Lublinie nie różnił się od tego w jaki prezentowane je wówczas w innych częściach Europy czy też w Stanach Zjednoczonych. Badający problematykę pokazów „ludzkich osobliwości” Robert Bogdan wyróżnił dwie podstawowe taktyki – „tryby” ich przedstawiania: egzotyzację i uwznioślenie. Jak wynika z przytoczonych powyżej relacji i reklam, w Lublinie mieliśmy do czynienia z tym drugim sposobem, który sprawdzał się wtedy, gdy „aktorzy” posiadali odpowiednie warunki fizyczne. Na uwznioślenie składało się według Bogdana tytułowanie pokazywanej osoby „kapitanem”, „generałem”, „księciem”, podkreślenia jego inteligencji, wykształcenia, eleganckiego ubioru, nierzadko normalnego wzrostu współmałżonka czy też dzieci⁴¹. (Tak na przykład w Lublinie mieliśmy do czynienia z parą „markizów”, inteligentnych, sympatycznych prawidłowo zbudowanych, „nie potworów”).

Warto na zakończenie, niejako na marginesie zaznaczyć, że w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku popularna wśród mieszkańców Lublina stała się jeszcze jedna forma specyficznej rozrywki, szerzej dotychczas nieopisana w literaturze, a mianowicie hipnotyzm i zjawiska paranormalne. W 1890 roku doświadczenia hipnotyczne przeprowadzał tu Czesław Czyński, co spotkało się z dezaprobata publicystów:

Doświadczenia z hypnotyzmu i somnambulizmu popularyzowane w teatrach, jak to czynił p. Czyński, nie powinny mieć miejsca, wpływają bowiem ujemnie na szerszy ogół, nie posiadający odpowiedniego przygotowania teoretycznego i stąd przypisujący zwykłej jednostce posiadającej najczęściej więcej sprytu niż prawdziwej nauki, moc czynienia cudów. Jakkolwiek więc p. Czyński nie jest specjalistą lekarzem, zgłaszało się do niego mnóstwo osób z zadawnionymi i nieuleczalnymi chorobami, w nadziei, że im zdrowie powróci, w czym naturalnie spotykał ich zawód⁴².

blisko 2,5 m. Boruwlaski nie widział w tym nic niestosownego, a o swoim pierwszym spotkaniu z „olbrzymem” napisał: „Gdyby był przy tym malarz, kontrast naszych powierzchowności mógłby mu dać temat do interesującego obrazu”. (*Pamiętniki Karla Józefa Boruwlaskiego szlachcica polskiego, zawierającego wierną i ciekawą opowieść o jego narodzinach, wychowaniu, małżeństwie i podróżach, spisane przez niego samego, a na język polski przełożone i komentarzem opatrzone przez Annę Grześkowiak-Krwawicz*, [w:] A. Grześkowiak-Krwawicz, *Zabaweczka. Józef Boruwlaski – fenomen natury, szlachcic, pamiętnikarz*, Gdańsk 2004, s. 133).

41 R. Bogdan, *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, Chicago and London 1990, s. 94 i n. Por. A. Wiczorekiewicz, *Monstrarium...*, s. 241–242. W przypadku egzotyzacji podkreślano natomiast oddalenie fizyczne i kulturowe, często na przykład informowano, niezależnie od stanu faktycznego, że są to osoby pochodzące z dalekich krajów.

42 „Kalendarz Lubelski” 1891.

W podobnym tonie pisała też w roku następnym „Gazeta Lubelska”:

W murach naszego miasta znajduje się wielu ludzi, którzy dowiedziawszy się o powstaniu tajemniczej tej nauki, oddali się jej duszą i ciałem i gwoili większego utwierdzenia się w niej czynią liczne doświadczenia z wirującymi stolikami, ekierkami itp. wyłącznościąmi spirytyzmu. [...] Znamy nawet takich, którzy całą literaturę spirytystyczną przewertowali od deski do deski. [...] Że tak jest, a nie inaczej, nie dziwimy się wcale, ponieważ umysł przeciętnego człowieka inteligentnego w czasach obecnych, dotknięty czczością i beznadziejnością trądu materialistycznego, pomimo woli szuka nowych dróg, na których rad by zoczyć choćby słabe światółko zwiastujące mu najbliższą nadzieję egzystencji w przestrzeniach wiekiustych⁴³.

Rozpowszechnienie w książkach i prasie tanich ilustracji wykonywanych technikami fotochemicznymi z jednej strony, a z drugiej strony narodziny kina, stopniowo wpływały na spadek popularności latarni magicznych i pokazów osobliwości⁴⁴. Pierwszy lubelski „bioskop” pod nazwą Théâtre Opticum Parisien został otwarty 20 października 1907 roku w gmachu starego teatru przy ulicy Jezuickiej – miejscu, w którym w XIX wieku oprócz aktorów, magików i kuglarzy, występowali także pionierzy polskiej fotografii⁴⁵. Rzec więc można, że historia zatoczyła koło. Wszystkie te przemiany miały oczywiście formę ewolucji i tak na przykład fotoplastikony, będące spadkobiercami dziewiętnastowiecznych pokazów stereoskopowych, nie straciły swej popularności przez całą pierwszą połowę wieku XX, a w dwudziestolecu międzywojennym pokazy z udziałem ludzi o nietypowym wyglądzie wciąż jeszcze dostarczały rozrywki widzom.

Przy dzisiejszym stanie badań szczegółowych trudno jest dokonać wyczerpującej charakterystyki porównawczej i wyciągnąć zbyt daleko idące wnioski dotyczące omawianych tu zjawisk. Zarówno jednak na podstawie doniesień prasowych, jak i współczesnych nam opracowań wiemy, że Lublinianie mieli do czynienia z rzeczami oglądanymi wcześniej w innych miastach, choćby

43 „Gazeta Lubelska” 1891, nr 118.

44 Jak podkreśla Łukasz Biskupski (*Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku*, Warszawa 2013, s. 64), wczesne kino, do ok. 1906 roku określane także „kinem atrakcji”, pozbawione dłuższej narracji, oparte na atrakcyjnych widowiskach, gagach itp. było bliskie interesującym nas tutaj zjawiskom.

45 „Ziemia Lubelska” 1907, nr 92. W 1912 roku było w Lublinie już sześć kinematografów (H. Gawarecki, dz. cyt., s. 276).

Warszawie lub Łodzi⁴⁶. Łukasz Biskupski pisze między innymi o łódzkich pokazach markiza Volge i markizy Luizy (1900) czy panoptikonu Bozwy (1889 i 1891)⁴⁷. Temat ten wydaje się więc zasługiwać na bardziej szczegółowe, interdyscyplinarne badania.

46 Por. na przykład: M. Piestrzeniewicz, *Rozrywka łódzian na przełomie XIX i XX wieku*, Łódź 2010; Ł. Biskupski, *Miasto atrakcji...*

47 Ł. Biskupski, dz. cyt., s. 86, 91.

Agnieszka Bińczyka

Cyrk w Polsce na przełomie XIX i XX wieku i w okresie międzywojennym

Sztuka cyrkowa przełomu XIX i XX wieku w Polsce jest zjawiskiem gęstym i różnorodnym, wpisanym w epokę i zarazem nadającym jej koloryt, ewoluującym zgodnie ze światowymi trendami oraz nieobojętnym na wydarzenia historyczne. Jego areną była nie tylko ta upragniona w warszawskim Cyrku Cinisellich (wcześniej także – w Hecy) czy któregośkolwiek z cyrków objazdowych. Artyści cyrkowi stanowili ozdobę podwórek i jarmarków, placów zabaw, a także prywatnych kwater oraz kawiarni, gdzie kwitł biznes rozrywkowy w postaci sceny *variété*. Ważnym momentem w dziejach polskiej sztuki cyrkowej był okres międzywojenny, przyniósł bowiem szereg inicjatyw formalnych w zakresie poprawy bytu artysty estradowego i tym samym dowartościował sztuki spod znaku „lekkiej muzy”. Wiele z podejmowanych w tym czasie inicjatyw szło ze sobą w parze: wydawanie czasopisma branżowego „Echo Artystyczne”, powstanie Polskiego Związku Artystów Widowiskowych (Polzawidu) i jego działalność na rzecz poprawy bytu artystów. Okres międzywojenny to także powstanie przybytków rozrywki, rozwój techniki oraz kryzys gospodarczy i wpisana w te wydarzenia kondycja finansowa artystów. Skutkiem tego były zarówno forma i charakter sztuki, które zawsze pozostają echem czasów, jak i cała historia codzienności, której odkrywanie jest fascynujące; cyrkowa społeczność międzywojnia w materiałach źródłowych najmocniej „uchwytna” jest w wielkim ośrodku miejskim – takim jak opisywana w niniejszym tekście Warszawa przełomu wieków.

Cyrk w latach międzywojennych – ten prezentowany w gmachu na Ordynackiej, a także ten w wydaniu „kawiarnianym” – był ulubioną rozrywką elit. Ale nie tylko bogatym cyrk pozwalał na chwilę wytchnienia. Wacław Rogowicz w książce *Warszawa wydarta niepamięci* opisuje szerzej w historii nieznanne zdarzenia z życia Warszawy z początku XX wieku, wspominając że „warszawiak lubił grać w bilard i chodzić do cyrku”¹. Autor wymienia również funkcjonujący na Mokotowie lunapark z jego zestawem „odwiecznych huśtawek, młynów diabelskich, strzelnic, bud kuglarzy i akrobatów”². Rozwijając wątek, pisał: „Najprymitywniejszą żądzę widowiska, tę, której nie mógł zaspokoić w teatrze, zaspakajał przeciętny warszawiak w cyrku. Miał on więcej dziwów do oglądania na arenie niż na scenie; stąd i więcej emocji czekało tam widza, który to, co mu pokazywano, chłonał najtańszym kosztem, czyli bez żadnego wysiłku wyobraźni”³. Cyrk daje możliwość czysto zmysłowej kontemplacji widowiska, czego zazwyczaj nie daje teatr, co – zdaniem Rogowicza – przemawia za prymitywizmem teatru. Nie pierwszy to i nie ostatni głos krytyki w stosunku do teatru: krytykują ci, którzy z sobie znanych upodobań estetycznych nie są jej zwolennikami, krytykowali także ci, którzy w sztuce cyrkowej (a właściwie w cyrku, jako swego czasu bardzo dochodowej instytucji) widzieli zagrożenie dla sztuki w swoim mniemaniu wyższej, czyli teatru. Społeczeństwo nigdy nie miało jednoznacznego stosunku do cyrku, jednak niezależnie od różnorodnych opinii, sztuka cyrkowa była mocno wpisana w krajobraz życia artystycznego w Polsce. Wspomnienia na ten temat są nieliczne. Pamięć po sztuce cyrkowej można odnaleźć, czytając głównie „między wierszami”, a następnie z tych postrzępionych fragmentów składając, niczym z puzzli, spójną opowieść. Nic więcej nie pozostało: nie znajdziemy już w dzisiejszych czasach świadków tej historii. Na szczęście niektórzy pozostawili relacje. Niezależnie od niedostatku materiałów nie można nie docenić olbrzymiego znaczenia sztuki cyrkowej w życiu kulturalnym. Dziś próżno przechadzać się po współczesnej stolicy w poszukiwaniu dawnych śladów po stacjonarnych cyrkach. Wszystkie tego typu przybytki uległy zniszczeniu lub zostały rozebrane. Żyją zatem tylko na kartach przykurzonych nieco już czasem wspomnień. Warto choćby na chwilę je ożywić.

1 W. Rogowicz, *Warszawa wydarta niepamięci*, Kraków 1956, s. 109. [Na temat rozrywek warszawskich w XIX w. patrz: E. Partyga, *Wiek XIX. Przedstawienia*, Warszawa 2016 – przyp. red].

2 Tamże, s. 96.

3 Tamże, s. 115.

Cyrki warszawskie na przełomie XIX i XX wieku

Zanim cyrk na stałe wpisał się w krajobraz Warszawy, od 1782 roku u zbiegu ulic Brackiej i Chmielnej funkcjonował pierwszy tego typu przybytek, zwany potocznie szlachtuzem, szczwalnią albo Hecą⁴.

W 1872 roku rozpoczął w Warszawie działalność Cyrk Alberta Salamońskiego, który doczekał się sławy i uznania, grał nieprzerwanie do 1887 roku, a jego personel liczył około stu osób. Cyrk zbudowano przy ulicy Włodzimierskiej (dziś – Czackiego) w tzw. Dowcipie, jak nazywano szeroką, choć krótką i ślepą odnogę tej ulicy. Drugi, letni Cyrk Salamońskiego stacjonował w Dolinie Szwajcarskiej. Przed Salamońskim wielu przedsiębiorców próbowało uzyskać zgody na budowę gmachu cyrku. Powodem tych starań były raczej względy ekonomiczne niż zamiłowanie do tej sztuki. Zwłaszcza, że „od 1868 na tym terenie, zwanym ogrodem misjonarskim, odbywały się przedstawienia Cyrku Rappo⁵. O budowę cyrku nie było łatwo: do siedziby Generalnego Gubernatora napływały petycje i projekty gmachów cyrkowych, wszelkie pomysły architektów i przedsiębiorców spalały jednak na panewce. Nie wiadomo, czy na odrzucenie projektów miała wpływ niechęć Gubernatora do tego typu rozrywki, czy presja, jaką na odmowną decyzję wywierały środowiska teatralne (prezisi Teatrów Rządowych zdawali sobie sprawę, że cyrk zabierze im publiczność).

„Gmach [Cyrku Salamońskiego] był drewniany, lecz elegancki; burty łóż pokrywał karmazynowy aksamit, gazowe żyrandole oświetlały «marmurową» balustradę zdobioną w wieńce i heraldyczne godła⁶. Salamoński miał zwyczaj komponować program składany z różnorodnych numerów, dziś znanym, jako cyrkowe *variété*, według maksymy: „o sukcesie widowiska decyduje dotrzymanie wobec publiczności dwóch obietnic: musi być bigos wrażeń i musi być wzrost napięcia⁷. Z doborem artystów Salamoński nie miał większego problemu – sam był cyrkowym artystą, poza tym wykorzystywał fakt, że Warszawa stanowiła stały punkt na drodze przejazdu artystów choćby z Niemiec do Moskwy. Jego cyrk stał się zatem doskonałym „popasem” dla wielu asów areny. Pomimo licznych narzekania (choćby

4 O szczwalni i widowiskach warszawskich przed 1882 szerzej – w artykule J. Hery zamieszczonym w niniejszej książce [przyp. red.].

5 E. Szwankowski, *Ulice i place Warszawy*, Warszawa 1963, s. 31.

6 W. Filler, dz. cyt., s. 84.

7 Tamże, s. 85.

ze strony proteatralnego obozu), serii artykułów w „Kurierze Warszawskim” szydzących z cyrku jako przybytku wątpliwej sztuki, „lata 1875–1900 upływały w Warszawie pod znakiem cyrku”⁸. Ówczesne statystyki potwierdzają, że cyrk gromadził trzykrotnie większą publiczność niż teatry. Utyskiwania na cyrkowe praktyki nie powstrzymał fakt, że „część dochodów z cyrku Salomońskiego przekazywana była do kasy Teatrów Rządowych”⁹.

il. 42, str. 420

W Warszawie w 1882 roku sumptem włoskiej rodziny Cinisellich wystawiono na ulicy Ordynackiej okazały, stacjonarny budynek¹⁰. Włosi byli wówczas potentatami cyrkowymi w Cesarstwie Rosyjskim. W roku 1880 rodzina Cinisellich zjawia się w Warszawie i od książąt Czartoryskich wydzierżawia posesję przy ulicy Ordynackiej pod budowę cyrku, zawierając transakcję na bardzo niekorzystnych dla Cinisellich warunkach. Włoska rodzina za parcelę na Ordynackiej płaci bardzo wysoką tenutę¹¹, a pokazywane tam przedstawienia wkrótce oczarują Warszawę. Wspomnienia z tamtych czasów portretują wyraźną kreską postać pani Wilhelminy Ciniselli, która wbrew sprzeciwom rodziny realizuje to przedsięwzięcie i odnosi ogromny sukces. Gmach przy Ordynackiej uważany był za jeden z najpiękniejszych cyrków ówczesnego świata. Przyczyniły się do tego rozwiązania architektoniczne, tj.

widownia na trzy tysiące miejsc, parterowe łóżce wybijane aksamitem, kilka rzędów miękkich foteli i łóżce pierwszego piętra. Nad nimi balkon: znowu rzędy foteli i galeria. Nad wyjściem dla artystów orkiestra, z drugiej strony – naprzeciwko – złożona łóża gubernatorska. Od frontu obszerna poczekalnia z restauracją i kawiarnią¹².

il. 43, str. 420

Zbudowany był według dobrze przemyślanego projektu W. Czosnowskiego i S. Grochowicza, zaspokajał potrzebę rozrywki ludzi różnych stanów społecznych i funkcjonował – pod różnymi właścicielami – aż do września 1939

8 Tamże, s. 104.

9 Tamże

10 Informacje nt. Cyrku Cinisellich podają za: Din-Don [E. Manc] *Wspomnienia Kłowna* oraz W. Filler, *Cyrk, czyli emocje pradiadków*.

11 Parcela pod budowę cyrku była objęta wysoką tenutą, czyli czynszem dzierżawczym, który Ciniselli mieli obowiązek płacić najemcom parceli niezależnie od stopnia powodzenia cyrkowego biznesu. Na mocy tejże umowy w razie bankructwa przedsięwzięcia dzierżawcy tracą wszystko – w tym nieruchomości oraz wszelkie urządzenia.

12 Din-Don [E. Manc], *Wspomnienia Kłowna*, Warszawa 1961, s. 35 [oraz artykuł J. Hery zamieszczony w niniejszej książce przyp. red.].

roku (budynek stracił kopułę i został częściowo spalony w niemieckim bombardowaniu dnia 13 września, całkowicie spłonął w roku 1944, a jego ruiny rozebrano po 1945). Antoni Słonimski wspominał:

il. 45, str. 421

Cyrk ubóstwialiśmy bez zastrzeżeń. Cyrk w owych czasach był wspaniałym, kolorowym widowiskiem. Z tradycją cyrku związana jest rzetelność i precyzja. Tu nie ma błagi. Kryteria są nieubłagane: trzeba umieć zrobić salto mortale, bo jak się nie umie, to nie da rady zabląznować tego żadnymi czarami¹³.

Według poety blaga pojawiła się w momencie zmiany profilu działalności budynku cyrkowego i wprowadzenia na arenie (często ustawianych z góry) walk zapasniczych.

Arena u Cinisellich miała przepisowe 13,5 metra, a nad nią do 1897 roku wisiały dwa wielkie okazałe żyrandole gazowe, zastąpione potem oświetleniem elektrycznym. Cyrk posiadał również profesjonalne zaplecze, w skład którego wchodziły: rekwizytornia i wspaniale wyposażone, wygodne garderoby dla artystów. Było tam również miejsce do prób w postaci obszernej sali baletowej, pracownice rzemieślnicze, magazyny z półproduktami i częściami do wyrobu strojów i rekwizytów, a także duma cyrku na Ordynackiej – stajnie z boksami na czterdzieści koni. W antrakcie przedstawienia jedną z atrakcji była możliwość zwiedzenia tychże. Osoby niespecjalnie zainteresowane przedstawieniem z niecierpliwością wyczekiwały antraktu, podczas którego szły podziwiać stajnie konne.

il. 44, str. 421

Cyrk ten po wielkim otwarciu w 1883 roku wyraziście wpisał się swą artystyczną działalnością w koloryt miasta. Prowadzenie cyrku było rodzajem biznesu rządzącego się wszelkimi prawami rynku. Cyrk Cinisellich miał więc w swej historii lata tłuste i chude. Na biznesie nie stracili ani ci, którzy pożyczili pieniądze Cinisellichem na budowę owego gmachu ani ci, którzy wydzierżawili parcelę pod jego budowę. Pożyczone pieniądze miały konkretne zabezpieczenie w postaci budynku, który w razie braku terminowych spłat można było przejąć w dzierżawę i zarabiać na sali widowiskowej, podnajmując ją na różnorodne imprezy. Tak też stało się w 1887 roku, kiedy za brak terminowych spłat protektor zabaw na Ujazdowie, ordynat Krasiński wydzierżawił budynek, zgodnie z prawem podnajmując go na różne pokazy, niekoniecznie o profilu artystycznym. Wynajmował go nawet rodzinie Cinisellich!

13 A. Słonimski, *Wspomnienia warszawskie*, Warszawa 1957, s. 4.

To w gmachu na Ordynackiej ukonstytuował się wzorzec przedstawień cyrkowych. Dyrekcja dbała zarówno o odpowiednią kompozycję przedstawienia, jak i o to, by każda premiera zawierała jakiś szlagier, który wykonywał as areny, sprowadzany zazwyczaj na moment premiery (wielcy artyści sezon mieli zazwyczaj bardzo szczelnie wypełniony). Doskonalenie poziomu widowiska i kreowanie nowych propozycji scenicznych było chlebem powszednim cyrkowych potentatów. W 1891 roku Ciniselli powrócili na stałe do budynku, zaskakując warszawską widownię pantomimą wodną (którą po kilkudziesięciu latach w swym cyrku z aplauzem równym premierze powtarza Staniewski):

Wytrysnęły z przeciwległych krańców cyrku olbrzymie fontanny,
zapełniając wodą nieckę areny aż po burty łóż. Korowód czółen
z orszakiem ślubnym, łowienie ryb na wędkę, ewolucje kaczek i gęsi
(tresowanych), przygody nimf i wreszcie najradośniejszą oklaskiwana
ogólna katastrofa¹⁴.

Standardowy program składał się z trzech skomponowanych w całość części. W kompozycji widowiska bardzo istotne było stopniowanie emocji, jakich program ma dostarczać widzom: od słabych przez silniejsze aż do *grande finale*. Na początku dawano zazwyczaj tzw. tresurę z wolnej ręki lub lekki numer iluzjonistyczny. Lepsze numery zostawiano na później z dwóch powodów: po pierwsze, poszczególne części tworzyły przemyślaną całość. Taka a nie inna kompozycja miała za zadanie sterować emocjami widzów. Po drugie, część widzów spóźniała się na przedstawienia, w związku z tym lepsze numery umieszczano w programie w takim miejscu, aby spóźnialscy czuli, że nic nie stracili¹⁵. Wśród publiczności cyrkowej można było ujrzyć przedstawicieli wszelkich stanów: od szlachetnie urodzonych aż po „robociarski wyrostek”. Przedstawienie trwało zazwyczaj trzy godziny, a bilety były dość drogie. Przyjemność bywania w cyrku należało opłacić. Cyrk powodował ten rodzaj emocji, który właściwy jest dla każdego człowieka, niezależnie od szlachetności jego urodzenia czy stanu portfela. Na arenie Cyrku Cinisellich widzowie mogli podziwiać także tancerzy i choreografie oraz fabularyzowane pantomimy.

Wacław Rogowicz w cytowanej książce nie najlepiej wspomina czasy świetności cyrku, niemniej wpisuje go w poczet czołowych rozrywek ówczesnej Warszawy. Autor zdecydowanie nie był zwolennikiem cyrku. Wspomina jedno

14 W. Filler, *Cyrk czyli emocje pradziadków*, Warszawa 1963, s. 100.

15 Zasadę tę przełamał Cyrk Staniewskich, który w drukowanych materiałach informacyjnych zaznaczał, że nie warto się spóźniać, gdyż nie mają w zwyczaju zaczynać od gorszych numerów.

przedstawienie, na które wybrał się namówiony przez rodzinę, dając wyraźne dowody swojej antypatii: „przez 50 lat w tej sztuce nic się nie zmieniło i sztuka cyrkowa w jest w gruncie rzeczy uboga i zapamiętała konserwatywna”¹⁶. Niech fakty świadczą przeciw powyższej, bardzo subiektywnej opinii. Cyrk Cinisellich w pogoni za nowinkami technicznymi znacząco wyprzedzał swoją epokę. Z jednej strony konieczność podążania z duchem czasu, z drugiej strony żywe reagowanie na coraz to nowe zapotrzebowania warszawskiej publiczności, której z czasem „opatrzyły się” prezentowane w cyrku sztuczki. Ze względu na konkurencję w postaci innych przybytków sztuki, cyrk starał się wyprzedzać inne instytucje i z takich prób wychodził z sukcesem, o czym świadczyło nieustanne zainteresowanie sztuką cyrkową. Cyrk stacjonarny trzy lata przed teatrem wprowadził oświetlenie elektryczne. Elektryczność nie tylko lepiej rozświetlała budynek, ale pozwalała na wprowadzenie na arenę ciekawych wynalazków:

Był elektryczny muzykant, który wkraczał na kolisko areny z trójkątną szafką [...] połączoną drutem z instrumentami zawieszonymi u kopuły. Cudotwórca naciskał guziczki, po czym z góry dobiegało dudnienie bębnow, pisk trąbki, dźwięk dzwonków¹⁷.

Wspomina się także o elektrycznym balecie, który był niczym innym jak tylko grą świateł połączonych z układami choreograficznymi wykonywanymi przez tancerki. Pierwszy pokaz pionierów kinematografii, braci Lumière, warszawska publiczność mogła obejrzeć właśnie w Cyrku Cinisellich. Chronofotograf (zwany później kinetoskopem) wykorzystywano w cyrku nie tylko do projekcji dzieł ówczesnej kinematografii, a także do reklamy wyświetlanej podczas antraktów (warto wspomnieć, że niegdyś reklamą podczas przerw w programie zajmowali się... artyści cyrkowi, odgrywając przed publicznością przeróżne fantazyjne scenki).

Podczas gdy cyrk stał się realną konkurencją dla teatrów, konkurentem dla cyrku stały się teatryki ogródkowe. W dobie świetności cyrku teatr przestał z nim konkurować, a raczej zaczął zapraszać artystów areny na teatralną scenę. „Teatr był jedną z najważniejszych budowli tamtych lat [...] Chodzili do niego wszyscy. Na tragedię grecką, operę, koncert wirtuozów czy też popisy cyrkowców”¹⁸. Często w Teatrze Narodowym „sztuka wysoka stykała się

16 W. Rogowicz, dz. cyt., s. 118.

17 W. Filler, dz. cyt., s. 134.

18 J.S. Majewski, *Warszawa nieodbudowana: lata dwudzieste*, Warszawa 2004, s. 168.

ze zwykłym kuglarstwem”, co spotykało się z dezaprobatą krytyków teatralnych, którzy pragnęli, by teatr był świątynią muz i miejscem kultury wysokiej, „odbywały się skoki i sztuki na linach”¹⁹. „Gazeta Korespondenta” z 1829 roku odnotowuje wobec Dyrektora Teatru Narodowego zarzut, że pokazuje mały i kuglarzy.

Wędrowni kuglarze także mieli swoje miejsca w warszawskiej przestrzeni, takie jak Ujazdów, który nazywano furtką do krainy czarów²⁰. Czarowność modnych i popularnych w tym czasie zabaw na Ujazdowie utrwalili w felietonach choćby Bolesław Prus czy Henryk Sienkiewicz, ukazując je jako przepustkę do lepszego, zaczarowanego, kolorowego świata, szczególnie dla prostego ludu, który ze względów finansowych nie chodził do teatru, nie czytywał (lub rzadko) czytywał prasę. Kuglarskie – jak się je wówczas zwykło nazywać – budy stawały obok karuzel, huśtawek i strzelnic, a ich właściciele prześcigali się w zdobyciu klienteli. Rolę informacyjną pełnił plakat, ale o wiele skuteczniejszą reklamą (spełniającą niekiedy rolę antyreklamy) byli nawoływacze, od których charyzmy i inwencji twórczej zależało, czy ich „buda” zbierze więcej widzów niż konkurencja. Nawoływania „Ej ludzie ludzie, cuda w tej budzie!” przypominały krzyki bazarowych przekupek zachwalających swój towar. To hasło rozbrzmiewało gromko także na placach w małych miasteczkach, po których krążyły cyrki objazdowe. Jednym z takich miejsc na Ujazdowie była Szopa „Pod Banderą”, drewniana, mieszcząca około dwustu osób, a faktycznie przyjmująca niekiedy wiele więcej widzów. Na ławach ustawionych naokoło areny usiąść mogła jedynie część widowni (z pewnością wykup miejsca siedzącego wiązał się z większymi kosztami), reszta publiczności stała tłumnie w nieporządku, oddając się podczas pokazu konsumpcji czy pogawędkom. Brak dobrze zorganizowanej widowni godził oczywiście w jakość odbioru przedstawienia: z dalszej odległości, z tłumu nie było widać tego, co dzieje się na arenie. Słabe oświetlenie i wiele oszukańczych praktyk, na jakich bazowały często ówczesne numery powodowało, że część publiczności opuszczała kuglarską budę z niesmakiem, wyrabiając sobie na tej podstawie odpowiednie zdanie na temat sztuki cyrkowej. Tego typu przedstawienia zyskiwały jednak prawdziwe rzesze amatorów. Sztuczki kuglarskie, oparte wielokrotnie na ułudzie, podsycane pompatycznymi hasłami z afiszów, podsycane okrzykami naganiacza, budziły skrajne emocje. Znane były wśród artystów praktyki „dopisywania” sobie na afiszu zasług czy też przekłamywania. Witold Filler dał złotą receptę na dobry odbiór tejże sztuki: „Otaczający nas świat

il. 53, str. 427

19 Tamże, s. 178.

20 W. Filler, *Wizyta na Ujazdowie...*, [w:] tenże, dz. cyt., s. 57–65.

dziwów należy przyjmować za taki, jakim chce się nam pokazać. Z dobrodziejstwem inwentarza – bałamutnych afiszów, bombastycznych sloganów i szalbierych obietnic²¹.

Można było dać się uwieść na przykład Boskiemu Federico, który w rzeczywistości okazywał się panem Fredziem z Sochaczewa, czy też oczarować „niesamowitym 9-letnim talentem akrobatycznym”, któremu to, kilka lat z rządu, w myśl afisza wiek się nie zmieniał. Magicy, aby podbić swój autorytet, często mianowali się profesorami. Inni przytaczali na plakatach rzekome zagraniczne sukcesy artystyczne i uznanie światowej publiczności. Jest to zatem sztuka, którą należy się bawić: bawić zarówno dokonaniem odkryciem tajemnicy triku, jak i tym, że przychodząc na takie przedstawienie, płacąc za bilet, widz zgadza się zostać uwiedziony.

W 1837 roku na Placu na Nalewkach został urządzony w budzie drewnianej Teatr Mały i Psów. Odbывał się tam istny festiwal zwierząt: nosorożec w klatce, słoń grający trąbą na kataryncie, groźny krokodyl, jednocześnie tak uległy, że pozwalał swojej poskromicielce włożyć głowę do swej paszczy. Od 1860 roku na nalewzkowskim placu ukazywano tę menażerię obok cudów techniki (takich jak egipski aparat do wylęgania kurcząt) czy figur woskowych. Wszystko to w równym stopniu fascynowało mieszkańców Warszawy odwiedzających Plac na Nalewkach. Widowiska cyrkowe odbywały się także na Placu J. H. Dąbrowskiego (wówczas Placu Zielonym) aż do końca XIX wieku, gdy to ów plac zabudowano²².

Maria Dąbrowska, a za nią Artur Międzyrzecki w *Warszawie Prusa i Gieryskiego* wspomina o studziennych, głębokich warszawskich podwórzach (niejedną anegdotkę napisał o nich Stefan Wiech Wiechecki), gdzie dobiegały krzyki, którymi swoje usługi reklamowali wędrowni rzemieślnicy i handlarze. Wpisało się to na długie lata w koloryt miasta:

Obok podwórzowych głosów, były też podwórzowe spektakle. We wspomnieniach pisarzy czy pamiętnikarzy możemy natrafić na opowieści o magiku, co łykał szpady, muzyku, czy o rodzinie sztukmistrzów popisującej się na rozłożonym dywaniku²³.

21 W. Filler, dz. cyt., s. 62.

22 [O widowiskach na Placu Zielonym – patrz artykuł Janiny Hery, zamieszczony w niniejszym tomie przyp. red.].

23 A. Międzyrzecki, *Warszawa Prusa i Gieryskiego. Szkice z dawnej Warszawy*, Warszawa 1957, s. 43.

Sztuka i handel szły tutaj w parze. Na podwórzach prezentowały się całe rodziny. Kuglarze wędrowni wzbudzali ciekawość, ale i pewien niepokój mieszkańców. Jedni z nich wychodzili przed domy, z ciekawością otaczając wagabundów, zaglądając do ich walizek czy wózków z rekwizytami, inni trwożnie spoglądali zza firanek, zrzucając po przedstawieniu zawiniątko z banknotem. „Niezależnie od późniejszych wysiłków ze strony państwa zmierzających do polepszenia losów artystów, obrazek wędrujących podwórkowych kuglarzy trwał niezmiennie aż do roku 1939”²⁴. Los wędrownych kuglarzy wyznaczał rytm pór roku; nie wiadomo, z czego brać kuglarska żyła zimą czy późną jesienią ani gdzie doskonaliła swe umiejętności.

Edward Manc w swoich *Wspomnieniach klauna* opisuje funkcjonowanie wędrownego cyrku Adama Pincla. Dzięki przedsięwzięciu tego kupca i kapitalisty, Manc stał się kolejnym wybitnym pokoleniem z rodziny o wieloletniej, udokumentowanej wspomnieniami (choćby jedynie własnego autorstwa) tradycji cyrkowej. Pierwszym „biznesplanem” pana Pincla była Panorama – prototyp obwoźnego kina prezentujący obrazy o tematyce religijnej. Podróże z iluzjonem po prowincjach przynosiły mu nieocenione znajomości z wędrownymi artystami. Adam Pincel niebawem stał się dyrektorem własnego cyrku objazdowego. Jednym z powodów uruchomienia tego przedsięwzięcia była narastająca konkurencja z kinami objazdowymi, z drugiej – sukces Cyrku Ciniellich. Warszawa nie posiadała stacjonarnego cyrku, więc Cinielli stali się monopolistami – ku zazdrości innych przedsiębiorców. Adam Pincel nie dysponował koneksjami w świecie możnowładców ani tak wielkim majątkiem, by wystawić gmach równy budynkowi na Ordynackiej. Artystów do własnego – początkowo dość utopijnego – projektu szukał osobiście, wizytując boiska i place powstających licznie w owym czasie związków sportowych i towarzystw gimnastycznych. Ćwiczącą tam młodzież nakłaniał do zasilenia składu artystycznego swego cyrku²⁵.

W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych dziewiętnastego wieku powstawały w Warszawie liczne towarzystwa sportowo-gimnastyczne. Losy wychowanków tych towarzystw spletały się niekiedy z budynkiem na Ordynackiej, Cyrkem Salamońskiego czy cyrkem Adama Pincla. Pierwszym stowarzyszeniem sportowym w ówczesnym Królestwie Polskim było Warszawskie Towarzystwo Wioślarskie (potem powstawały Towarzystwa Cyklistów, Zapaśników itp).

24 Tamże, s. 43.

25 Wartość projekcji w obwoźnej panoramie równała się 20 kopiejkom, podczas gdy za bilet do objazdowego cyrku trzeba było zapłacić kilkanaście kopiejek.

Początkowo działalność tych organizacji była tajna lub przynajmniej półlegalna. Władze carskie narzucały na nią szereg ograniczeń (takie zgromadzenia mogły stać się bezpośrednią przyczyną wywołania spisków czy też nawet rewolucji zagrażających ówczesnemu porządkowi w państwie). Towarzystwa nie podejmowały walki politycznej, ale działały niejako „na marginesie” obowiązującego ustroju. Początkowo tajne, Warszawskie Towarzystwo Wioślarskie zostało zalegalizowane w roku 1882. Wkrótce wybudowało w Warszawie okazały obiekt sportowy – miejsce, w którym można było rozwijać swe pasje w różnych dyscyplinach sportowych (m.in. gimnastyce). „W okresie zaborów WTW było największą organizacją sportową na terenach Polski. Ćwiczyło nie tylko ciało, ale i ducha, propagując polskość i patriotyzm”²⁶. Wkrótce po WTW założono Warszawskie Towarzystwo Cyklistów, do którego zapraszano rowerzystów cyrkowych, by nauczyli cyklistów klubowych cyrkowych trików. Na Dynasach (torze – siedzibie klubu WTC) działał nawet cyrk amatorski. W roku 1883 powstała Warszawska Szkoła Atletyczna, którą zawiadywał Walenty Pieńkowski. Moda na atletyczne zmagania weszła też szybko na cyrkowe areny. Takie nazwiska, jak Breitbart, Pytłasiński czy Cyganiewicz były znane szerokim kręgom odbiorców.

W roku 1895 sytuacja Cyrku Cinisellich ulega zmianie: publiczność odbiera ją mu rozwijające się wówczas teatryki ogródkowe. Jednoczesne spłacanie rat i utrzymanie przedsiębiorstwa przestaje być możliwe. Skutkiem umów prawnych Cyrk przy Ordynackiej przechodzi na własność książąt Czartoryskich, którzy nie prowadzą interesu zgodnie z jego przeznaczeniem. Za ich namową od 1895 roku budynkiem cyrkowym zajmuje się Alessandro Cini-selli, doprowadza go w krótkim czasie ponownie do świetności i zarządza nim aż do 1914 roku.

Okres międzywojenny w historii sztuki cyrkowej

Po I wojnie światowej budynek cyrkowy przy ulicy Ordynackiej zostaje wystawiony na sprzedaż, kupuje go w 1918 roku Stanisław Mroczkowski, były cyrkowy chłopiec na posyłki, który karierę potentata finansowego zawdzięcza szczęściu hazardzisty i wysokiej wygranej. Nie żałując pieniędzy na rozwój przedsiębiorstwa, wkłada ogromne pieniądze w wystawność przedsięwzięcia i w najlepszych artystów. Sam prowadzi tresurę koni. Inwestuje także w stajnię wyścigów konnych. Warszawiacy doceniają jego wysiłki, odwiedzając

il. 46, str. 422

26 K. Stodolski, *Przystań XXI wieku*, „Stolica” 2010, nr 10, s. 24.

tłumnie cyrk. Skłonność do hazardu, osobista tragedia oraz kryzys gospodarczy zrujnowały potęgę finansową Mroczkowskiego. Cyrk przejmują bracia Staniewscy: Bronisław Staniewski i Mirosław Staniewski, który zaczynał w warszawskim cyrku jako skromny dywanowy klaun – a później zdobył międzynarodową sławę jako partner słynnego rosyjskiego klauna Iwana Raduńskiego, tworząc z nim duet Bim-Bom. Obydwaj bracia, jako sławni klauni, od lat starali się o kontrakt z Mroczkowskim. Kontrakt otrzymał tylko jeden z nich, drugi w poszukiwaniu zarobku trafił do Lwowa, do letniego cyrku Cinisellego. Bronisław Staniewski nakłania potentata cyrkowego rodu do likwidacji cyrku i w związku z ogłoszeniem o upadłości cyrku, zostaje jego dyrektorem i powiększa przedsiębiorstwo o dwa objazdowe cyrki. Budując swą późniejszą potęgę poniekąd na nazwisku Cinisellich, dyrektor Staniewski w tych czasach osobiście odpowiada za dobór artystów. Cyrk Staniewskich posiada także swoje wydawnictwo z działem reklamy, nakładem którego wychodzi m.in. program cyrku oraz plakaty. Dobrą passę Staniewski zawdzięcza nie tylko zmysłowi organizacyjnemu, ale i współpracownikom, którzy z oddaniem pracują na rzecz przedsięwzięcia.

il. 47, str. 423

Zmienne losy cyrku powodują, że u schyłku międzywojnia potęga gmachu cyrkowego przy Ordynackiej podupadła. „Echo Artystyczne” w roku 1938 roku donosiło: *Cyrk Warszawski uratowany*²⁷. Ten ratunek cyrku nosi w sobie element gorzkiej ironii, gdyż nie uratowano go ani dla cyrkowców, ani dla sztuki. Była to dobra wiadomość dla Okręgowego Związku Bokserkiego, który w bieżącym sezonie w gmachu przy Ordynackiej organizował imprezy bokserskie.

Początek wojny rujnuje karierę Staniewskich: cyrki zostają zniszczone wskutek bombowych ataków lotniczych. Bronisławowi Staniewskiemu udaje się przeżyć wojnę. Po okresie okupacji staje się pracownikiem Zjednoczonych Przedsiębiorstw Rozrywkowych.

Działalność Polzawidu

Okres międzywojenny otwiera nową kartę w dziejach historii sztuki cyrkowej. Przemiany polityczne nie pozostają bez znaczenia dla jakości życia artystów areny. Wielu z nich skupia się wokół tematu działalności związkowej, oddaje pracy na rzecz społeczności i sztuki, starając się sformalizować formy

27 „Echo Artystyczne” 1938, nr 10.

zatrudniania, wysokość gaży i inne. Polzawid (Polski Związek Artystów Widowiskowych) utworzony został w roku 1922, a zarejestrowany w 1923²⁸. W tych czasach powstają liczne organizacje zawodowe²⁹. Za moment rozpoczęcia działalności Polzawidu przyjmuje się pierwszy zjazd w Warszawie: 15 sierpnia 1922, kiedy odbywa się wybór Komitetu Organizacyjnego i legalizacja Związku. Warto nadmienić, że w strukturach znaleźli się ludzie oddani sztuce, a część z nich po wojnie zatrudniały Zjednoczone Przedsiębiorstwa Rozrywkowe. Na Zarządzie spoczywało wówczas zadanie „dążenia do zespolenia jak największej liczby artystów widowiskowych”³⁰ w ramach nowo powstającej organizacji. Spojrzenie wstecz daje okazję do podsumowania i wyliczenia korzyści, jakie artystom zrzeszającym się w związku przyniosło jego założenie. Pierwszym prezesem został Mirosław Staniewski, pierwszym sekretarzem – Wacław Taulitz-Dolski, inicjator i założyciel „Echa Artystycznego”, gazety międzywojennej wydawanej przez Polzawid. Oto jak anonimowy autor określa status artystów, porównując ich w poetycki sposób do emigrantów na obczyźnie, znających jedynie chwilowe miejsce swojego pobytu, „które choćby było dla nich nawet gościnem, nie jest miejscem ich przeznaczenia”³¹.

il. 61, str. 433

Do zadań bieżących Polzawidu należało: negocjowanie dogodnych warunków kontraktowych dla artystów; wizytowanie lokali i kontakt z dyrektorami lokali; wydawanie czasopisma branżowego; reklama zrzeszonych artystów i przedsiębiorców; współpraca z przedstawicielami ustawodawczej władzy państwowej. Za koniecznością zrzeszenia w swych szeregach jak największej liczby artystów widowiskowych szły kolejne postulaty związku:

- podniesienie statusu artysty i trzymanie pieczy nad ich interesem prawnym i moralnym;
- udzielanie członkom organizacji różnorakiej pomocy finansowej (w ramach Polzawidu istniały kasy: pogrzebowa, emerytalna, pożyczkowa oraz zapomogowa);

28 Rozdział poświęcony działalności Polzawidu – na podstawie roczników pisma: „Echo Artystyczne. Organ Polskiego Związku Artystów Widowiskowych”.

29 Na terenie ruchu zawodowego działało ponad 2000 organizacji. Podział warunkowała albo orientacja polityczna, albo przynależność narodowościowa lub zawodowa. Ludwik Hass w obszernej publikacji na temat związków zawodowych w Polsce w latach międzywojennych przytacza także istnienie w latach 1931–1932 organizacji o nazwie Zawodowy Związek Zjednoczonych Artystów Widowiskowych, jednak nic bliżej nie wiadomo o jej osiągnięciach. Zob. L. Hass, *Organizacje zawodowe w Polsce 1918–1939*, Wydawnictwo Związkowe CRZ, Warszawa 1963.

30 *Przed zjazdem*, „Echo Artystyczne” 1928, nr 3, s. 1.

31 Tamże.

il. 59, str. 432

- wydawanie miesięcznika „Echo Artystyczne” („Echo” wychodziło od 1924 do 1939 roku, początkowo nieregularnie, po pewnym czasie już jako miesięcznik);
- zebranie kapitału na fundusz Domu Artysty Widowiskowego (placówka na kształt domu Artysty Weterana);
- dbanie o poziom artystyczny (ten postulat próbowano wdrożyć dwoma kanałami: z jednej strony funkcjonowała nieustanna kampania, mobilizująca artystów i tym samym wzmacniająca konieczność dbania o poziom numerów, a z drugiej strony poprzez konieczność złożenia przed istniejącą przy Polzawidzie komisją związkową egzaminu kwalifikacyjnego, który był niczym innym jak pełną prezentacją numerów lub repertuaru – w zależności od profilu scenicznej działalności).

Sytuacja formalno-prawna artystów widowiskowych w czasach międzywojennych była niejednoznaczna. Istniały i zawiązywały się liczne organizacje, jak Polzawid, Pozed czy ZASP, które w swych szeregach skupiały licznych artystów, mogących wypełnić program estradowo-rewiowy. Jednocześnie zaś ówczesne realia skazywały artystów na ogromne bezrobocie: 90% z nich znajdowało się w fazie ustawicznego poszukiwania pracy, tylko 10% pozostawało na stałych kontraktach. Niełatwo im było konkurować z wynalazkami, które były swoistym *novum* i dostarczały innego typu rozrywki (początki radia i muzyki mechanicznej).

Organizacje związkowe nie potrafiły dostatecznie dobrze wypełnić postulatów ani wypracować sobie wspólnej platformy działania na rzecz poprawy interesów zrzeszonych artystów, o czym doskonale wiedzieli dyrektorzy lokali zatrudniający tychże na kontrakty. Ponieważ organizacje nie działały wspólnie, program uzupełniano często na zasadzie wzajemnych znajomości, czyli poza plecami organizacji. Wszelkie działania na własną rękę godziły zazwyczaj w cyrkowców, którzy w przypadku niewypłacalności właściciela lokalu czy też na skutek zerwania kontraktu zostawali zawsze w pozycji poszkodowanych. Organizacje, zamiast walczyć o niewypłaconą gażę dla poszkodowanego artysty, często zajmowały się łamaniem uchwały wydanej przez zarząd ZASP przeciw członkom Polzawidu, zabraniającej występów na jednych deskach scenicznych artystów zrzeszonych w tych rzekomo konkurencyjnych związkach. Traciły tym samym energię i czas na spory pomiędzy związkami zamiast zajmować się tym, do czego same się zobowiązały. Próby osiągnięcia konsensusu spełzały najczęściej na niczym albo przynosiły rozwiązania fikcyjne, niepoparte dalszą praktyką wspólnego działania.

Polzawid wprowadził w swoją działalność kolejny, bardzo istotny punkt: Społeczne Centralne Biuro Pośrednictwa Pracy, które miało za zadanie rozszerzyć strukturę formalną Związku i „odciążyć Zarząd Główny, gdyż dotychczas ciężar tego zadania spoczywał na Zarządzie Głównym, co paraliżowało intensywną pracę w sprawach organizacyjnych i osłabiało reprezentację Zarządu”³².

W roku 1931 anonimowy autor opublikowanego w „Echu Artystycznym” artykułu *O godzinie pracy* dokonuje pewnej rewolucji w myśleniu na temat możliwości zatrudnienia artystów cyrkowych. Z początku zauważa, że „polscy artyści cyrkowi w Związku (czyli Polzawidzie) stoją najwyżej”. Nie chodziło bynajmniej o wysokość gaży, a raczej o rytm pracy, w którym to cyrkowcy pracują wedle godzin ustalonych w programie, mają czas także na doskonalenie i wzmacnianie swoich umiejętności. Natomiast „brak teatrów *variété* ponieważ paraliżuje dążenia artystów cyrkowych, gdyż są skazani na brak pracy w okresie zimowym, co się przyczynia do anormalności ich bytu, a tym samym zniechęca do uzupełniania charakteru swoich produkcji”³³. Nie do końca jest prawdą to, że brak było w tym czasie produkcji *variété*. Sam autor jakby za chwilę sobie zaprzecza, pisząc, że „te kina, które posiadają numery rewiowe, a od czasu do czasu dobierają numery atrakcyjne (zwane «schaunumerami») przekonały się, że powodzenie tych numerów przewyższa powodzenie popisów rewiowych”³⁴.

Polzawid, dbając o zapewnienie pracy artystom, skłonił wielu właścicieli czy dyrektorów lokali do wprowadzenia do swojej oferty programów artystycznych. Równocześnie niewielka ilość takich miejsc sprawiała, że artyści ze względu na ograniczoną ilość numerów nie mogli zbyt często otrzymywać angażu w tym samym miejscu, ponieważ ich repertuar był już znany publiczności. Do tego nieustannie rosnąca popularność dancingów zaczynała wypierać zapotrzebowanie na numery widowiskowe, rodzimi artyści zaś mieli silną konkurencję w postaci zagranicznych zespołów, chętnie zatrudnianych przez właścicieli lokali i kilku prosperujących wówczas cyrków.

Nawiasem mówiąc, tradycja pośrednictwa pracy dla artystów nie była obca dobie przedwojennej. „Przed wojną pośrednictwa pracy dla artystów używać musiały wysoko płaćną koncesję, która to wysoka kwota nie dopuszczała

32 Eugeniusz Bolski, „Echo Artystyczne” 1927, nr 8, s. 3.

33 „Echo Artystyczne” 1931, nr 5, s. 5.

34 Tamże.

byłe kogo do zawodu agenta artystycznego”³⁵. Każdy agent rozpoczynał swoją praktykę zawodową jako korespondent lub reżyser kabaretów – *variétés* (co oznacza, że musiał mieć ku temu stosowne wykształcenie!). Agent miał okazję poznawać kilkaset numerów w ciągu roku; artystyczny program zawierał ich często kilkadziesiąt, a częste zmiany repertuaru warunkowały zarówno kontakt z artystami, jak i nieustanne nabywanie doświadczenia w zawodzie. Agenci pozostawali w kontakcie z dyrektorami artystów, zarządzali finansami. Był to zawód obdarzony dużym zaufaniem społecznym.

Czym był lokal z pokazami *variété*? W dzisiejszych czasach nazwalibyśmy go klubokawiarnią z muzyką (wówczas na żywo). Ówczesna Adria, Moulin Rouge czy Sala Malinowa w Bristolu to miejsca, w których się bywało, załatwiano interesy, a także cieszyło oczy teatrykiem rozrywki, jaki zaserwował na dany dzień dyrektor lokalu. W Adrii swój repertuar prezentował znany z cyrkowej areny duet Din-Don, wykonująca mistrzowskie pozy plastyczne Marta Milisówna czy Trio Lido – specjaliści od akrobatyki plastycznej. Słabszy repertuar prezentowano na końcu, po całonocnej zabawie.

Wracając do struktur formalnych organizacji: Polzawid był – w myśl źródeł – „związkiem artystów estrady i cyrków”. Najwyższą instancją organizacji był Walny Zjazd, na którym podejmowano uchwały dotyczące wszelkiej działalności. Taki zjazd wyłaniał wykonawców uchwał w postaci Zarządu i Rady Artystycznej. Z roku na rok przybywało formalnych postanowień, gdyż Polzawid rozwijał się zgodnie ze swoim przeznaczeniem, a składał się właściwie z artystów i dla artystów działał – poprawa ich losu przyczyniać się miała także do dobrostanu organizacji.

Jednym z kluczowych obowiązków związkowych była konieczność płacenia składek członkowskich. Dzięki temu artysta stawał się formalnie członkiem organizacji, otrzymywał legitymację klubową i mógł korzystać ze wszelkich praw i przywilejów, jakie gwarantował Polzawid. Sprawa składek była przez Polzawid bardzo dokładnie monitorowana. Na łamach każdego numeru „Echa Artystycznego” widnieją dwie listy: nowych członków przyjętych w poczet organizacji oraz tych, których za niepłacenie składek ze związku usuwano, zamieszczając uprzednio na łamach prasy odpowiednie upomnienie o uregulowaniu zaległych płatności na rzecz Związku. Wysokość składki nie dla wszystkich była jednakowa. Polzawid brał pod uwagę sytuację

35 Józef Kremer, *Pośrednictwo Pracy Artystów Widowiskowych przed wojną i w dobie obecnej*, „Echo Artystyczne” 1931, nr 10, s. 27.

materialną, w jakiej znajdowali się poszczególni artyści. W wyjątkowych przypadkach z tych składek zwalniano, zaś dożywotnio zwolnieni byli z nich artyści, którzy przekroczyli pięćdziesiąty rok życia. Składki członkowskie były dla organizacji tak istotne dlatego, że to głównie dzięki nim realizowano wszelkie postulaty związkowe. Szczególnie warte odnotowania są starania Polzawidu o organizację funduszu na Dom Artysty Widowiskowego; była to troska o emerytowanych artystów, aby zabezpieczyć im przyszłość i zapewnić spokojną starość.

Polzawid był sam w sobie gigantyczną organizacją, a ponieważ artyści to ludzie różnych charakterów i temperamentów; bywało, że w ramach tej struktury tworzyły się różne frakcje stojące w opozycji do części postulatów. Wewnętrzne spory rozsadzały strukturę związku od wewnątrz: brak moderatora i wielość problemów różnej wagi sprawiały, że podczas kilkudniowych obrad poświęcano czas na sprawy błahe, gdy najistotniejsze kwestie nie zostały poruszane wcale lub były jedynie wzmiankowane. To nasilało nieprzychylnie opinie względem Związku w środowisku. Rozbieżność problemów dyktowało samo życie: z innymi bólczkami borykał się ówczesny artysta na prowincji, z innymi artysta warszawski. Często – dzięki talentowi oratorskiemu mówcy – sprawa prywatna urastała do rangi głównego wątku zjazdu, co osłabiało energię i oddalało od spraw wspólnych dla wszystkich artystów. Siła Polzawidu polegała na centralizacji działań, na jego liczebności i na przyświecającej jego działalności prostej zasadzie, że jednostka nie jest w stanie zapewnić sobie tak dogodnej bazy do pracy zawodowej, jaką wywalczy dla niej związek. Polzawid tylko przez trzy miesiące opłacał tantiemy za artystów do Zaiksu, potem jedynie drukował stosowne informacje do wszelkich członków Związku, aby sprawy opłat monitorowali we własnym zakresie.

Rzeczywistość międzywojenna nie była jednowymiarowa, a związki zawodowe nie miały monopolu na otaczanie artystów opieką, a tym samym na ich zapośredniczanie. W ramach nasilającego się kryzysu gospodarczego liczni przedsiębiorcy konkurowali w chęci szybkiego uzyskania dużych przychodów, zakładając liczne lokale rozrywkowe, co z drugiej strony nasila przyrost prywatnych biur pośrednictwa pracy. Podkopuje to skutecznie wszelkie starania Polzawidu o lepszą przyszłość artysty oraz scentralizowanie działań na rzecz ludzi sceny i estrady. Wielu przedsiębiorców zaczyna działać w tym biznesie bez odpowiedniego przygotowania i doświadczenia, w związku z tym bez dobrego – mówiąc dzisiejszym językiem – biznesplanu, toteż w szybkim tempie rzesza ludzi wchodzi w struktury biznesu rozrywkowego w ówczesnej Polsce. Stan ten godził najbardziej w artystów: agenci lub pseudo-agenci zawierali zwykle umowy z dyrektorami lokali na korzystnych dla

siebie warunkach, nie dbając zupełnie o zabezpieczenie twórców. Zainkasowanie prowizji było nadrzędnym i właściwie jedynym celem takiego „agenta”. Nie interesował się losem zatrudnionego za jego pośrednictwem artysty, a i dyrektor lokalu, również często nieuczciwy, po prostu nie wypłacał mu gaży lub zmieniał warunki umowy.

Samowolne redukowanie gaż, niewywiązywanie się z umów powodowało, że Polzawidowi przybyło jeszcze jedno zadanie: ostrzeganie artystów przed lokalami, które prowadzą nieuczciwą praktykę. Związek, wykrywając nieprawidłowości, zazwyczaj rozwiązywał umowy z takimi przedsiębiorcami.

Oprócz związkowych biur istniały społeczne biura pośrednictwa pracy. Obie te formy działalności były jak najbardziej legalne. Biura prywatne stały na dużo bardziej uprzywilejowanej pozycji, bo w myśl obowiązującego prawa o działalności mogły pobierać nawet do 33% prowizji kontraktowej od artysty. Społeczne biura miały „związane ręce”; ich funkcjonowanie opierało się na zasadach ustanowionych w myśl przepisów ustawy z 10 czerwca 1924 roku o społecznym pośrednictwie pracy (Dz. Ust. Nr 58, poz. 585). Zasady funkcjonowania tej instytucji miały przede wszystkim uprawiać pośrednictwo pracy z wyłączeniem zysku materialnego. Biura mogły pobierać jedynie opłaty wysokości 5% od pierwszego zarobku zapośredniczonej osoby za pierwszy miesiąc jej pracy.

Prywatne biura z racji wysokiego procentu od gaży na ogół nie pobierały tych 5% od umowy od dyrekcji lokalu. Wobec tego oczywiste jest, z których biur dyrektorzy placówek o działalności rozrywkowej woleli korzystać. Takich biur w Polsce międzywojennej istniało jednak niewiele – najczęściej były to przedwojenne przedsiębiorstwa powstałe jeszcze przed wejściem ustawy z 1921, dzięki czemu ich działanie oparte było na korzystaniu z praw nabytych. Taka sytuacja oraz nasilający się kryzys spowodowały, że zaczęło powstawać nielegalne pośrednictwo pracy, które nie było uregulowane prawnie, a nieskrępowane żadną ustawą prowokowało działanie w oparciu o zasadę wyzysku, gdzie za pośrednictwo artysta musiał płacić nawet do 50% prowizji. W obliczu bezrobocia artyści korzystali z takiej formy zapośredniczania w myśl zasady, że lepsza praca na takich warunkach niż żadna.

W latach trzydziestych zauważono także wzmożone zainteresowanie zatrudnianiem młodych (często niepełnoletnich) artystek do rewii. W rezultacie ich kosztem uprawiano często nielegalny proceder czerpania zysków z niezrządu. Takie sytuacje zdarzały się, ale nie były to praktyki na skalę masową.

Zaważyły jednak na opinii publicznej, która tendencyjnie wyrabiała sobie podejście o potwornie niskim morale świata artystycznego. Na łamach „Echa” podejmowano także i ten temat. Przede wszystkim podkreślano, że tytuł artysty/artystki coraz częściej bywa przywłaszczany bezprawnie.

Kolejna sprawa, którą poruszono na łamach „Echa Artystycznego” koresponduje ze wspomnieniowym wątkiem, szerzej opisanym we wspomnieniach Edwarda Manca: Od czego zależy powodzenie cyrku? Od umiejętnego rozłożenia trasy oraz od dostosowania jakości i poziomu produkcji do wymagań publiczności zamieszkującej te okolice, przez które cyrk zamierza przejeżdżać. Jak stacjonarny cyrk w Warszawie z uwagi między innymi na stałą publiczność dbać musiał o złożoność, różnorodność i zmienność repertuaru, tak cyrk objazdowy powinien wziąć pod uwagę, to, że widowisko cyrkowe musi zaspokoić potrzeby ludzi, którzy znacznie różnią się od wielkomiejskich odbiorców. Zadaniem klaunady było rozładowanie społecznego niepokoju poprzez nawiązanie kontaktu werbalnego z publicznością. Sztuka ta w omawianym okresie była często rodzajem satyry politycznej lub po prostu zabawnym komentarzem do bieżących spraw społeczno-gospodarczych. Klaun musiał być nie tylko doskonałym wykonawcą skeczu bądź scenki, ale także przytomnym, uważnym i empatycznym obserwatorem rzeczywistości. „Trzeba było więc być jednocześnie satyrykiem, politykiem, improwizatorem, publicystą, felietonistą, prywatnym detektywem, dyplomata...”³⁶ Mówiąc wprost: publiczność na prowincji niewiele interesowały aluzje do wielkiej polityki, „salwy śmiechu natomiast wywoływały improwizowane dowcipy i złośliwości pod adresem miejscowych notablów lub satyra z gatunku interwencyjnej”³⁷. Do klaunady trzeba było mieć specjalny talent. W polskim cyrku bezdyskusyjny prym wiodł ten, kto – wzorem mistrza klaunady, Durowa – uważał się za „błazna jego królewskiej mości ludu”, lubił rozmawiać z ludźmi, zdecydowanie bardziej od występów na wielkomiejskiej arenie wolał wędrowki z cyrkiem po prowincji i poza doskonałym talentem i doświadczeniem miał ogromną orientację w kwestiach politycznych. Dzięki temu arena cyrkowa stawała się często trybuną, z której niczym z mównicy, mocą klaunowskiego skeczu „załatwiane” były istotne sprawy. Publiczność reagowała entuzjastycznie, dyrektorzy zaś obawiali się interwencji lokalnych władz. Satyra polityczna na arenie to odważna praktyka, podejmowana mimo cenzury i oporu władz.

36 Din-Don, dz. cyt., s. 78–79.

37 Tamże, s. 78.

Niesłabnącym problemem okresu międzywojennego było bezrobocie artystów areny przy jednoczesnym niedostatku numerów na dobrym poziomie. Na łamach „Echa” oddano głos dyrektorom cyrków, którzy dostrzegli, że brakuje w Polsce artystów wyróżniających się dobrym numerem, wielu z nich nie idzie z duchem czasu, a produkcje przez nich wykonywane są albo przestarzałe, albo stanowią nieudolną kopię artystów zza granicy.

W czasach międzywojennych dochodzi do pierwszych w dziejach polskiego cyrku strajków na arenie. Metody strajku były bardzo różne: od publicznego, na oczach widowni, żądania pod adresem dyrektora wypłaty zaległej gaży – po odmowę wykonania występu. Z takich praktyk wyłamywali się artyści zagraniczni, gdyż jako opłacani w terminie nie mieli podstaw do protestów.

W tym czasie funkcjonowało w Polsce sporo cyrków wędrownych, a wiele z nich szczyliło się tym, że pod swym szapitem dawało zatrudnienie tylko polskim artystom. Wśród takich placówek należy wymienić choćby istniejący krótko cyrk Adama Pincla, a także cyrk Nowotnych (rodzina cyrkowa z długoletnią, udokumentowaną tradycją cyrkową), którego właścicielami byli Józef i Maria Nowotni. Cyrk ten, zgodnie z reklamą na łamach „Echa”, był imprezą widowiskową prowadzoną doskonale od pokoleń. Na arenie można było zobaczyć takie znakomitości polskiej sztuki cyrkowej, jak Niemeczek czy Barański. Żona pana Józefa, Maria Nowotna, wywodziła się w prostej linii z dynastii cyrkowej Kludskich, z udokumentowaną już wówczas ponad stuletnią tradycją cyrkową. Była córką przedsiębiorcy cyrkowego – Wacława Kludskiego, którego ojciec, Antoni, także parał się artystycznym biznesem. Natomiast pan Jan Nowotny był synem artystów z wędrownego cyrku.

„Echo Artystyczne” (a w konsekwencji także i Polzawid), szukając źródeł finansowania swojej działalności, postawiło na reklamę. W międzywojniu reklama na łamach prasy staje się bardzo popularna i różnorodna. Numer „Echa” z 1927 roku podaje na okładce cennik płatnych ogłoszeń, zróżnicowany w zależności od strony, na której dany anons jest zamieszczony. Reklama miała już wówczas fantazyjną czcionkę, fotografie oraz wyszukaną formę graficzną. Różnorodność i ilość anonsów była naprawdę imponująca. „Echo Artystyczne” docierało zarówno do artystów, jak i do dyrektorów przedsiębiorstw rozrywkowych. Reklama była czytelna, przejrzysta, gdyż oprócz nazwiska i dobrej jakości fotografii artysty, a czasem także jego dokonań, zawierała terminarz występów oraz informację o tym, od kiedy daną osobę można angażować do programu. W latach trzydziestych na łamach „Echa” pojawiają się również adresy agentów zagranicznych z kilku państw.

Artyści cyrkowi chętnie i aktywnie występowali w programach *variété*. Ze względu na specyfikę numerów należało zadbać o należyte warunki, odpowiednie zaplecze i bezpieczeństwo. Na tym polu dwie organizacje związkowe: Polzawid i Pozed osiągnęły porozumienie, czego efektem było wypracowanie konwencji umowy o pracę w lokalu pomiędzy artystą a zatrudniającym go dyrektorem. Konwencja, zamieszczona na łamach kolejnych numerów pisma, szczegółowo określała nie tylko zasady zawarcia umowy, ale także możliwości zerwania kontraktu, sytuacje niestandardowe, szczegóły dotyczące zapewnienia artyście materialnego i technicznego zaplecza, co – zwłaszcza dla artystów cyrkowych – było bardzo istotne. Dla przykładu przytoczymy ustęp 15. owej Konwencji: „Dla szybkiego wybudowania rekwizytów (np. reków, drabin, trapezów), musi dyrekcja mieć odpowiednio wyszkolony personel techniczny”.

Na łamach „Echa” opisywano niekiedy procesy sądowe przeciwko dyrektorom i właścicielom lokali o niewypłacone gaże, ale także o fałszowanie podpisów. Czyniono to ku przestrodze przed nieuczciwymi pracodawcami. Dzięki takim deskrypcjom Polzawid miał być dla artystów organizacją opiekuńczą, broniącą ich interesów, zainteresowaną żywo ich losem.

„Echo” udostępniało swoje łamy również samym artystom. Często także pracownicy redakcji podpisywali się pseudonimami, wiele artykułów jest anonimowych. Na uwagę zasługuje kontrowersyjny pomysł, zwany roboczo „*damy bezpłatnie*”, pokazuje bowiem, że dyrekcja stosowała rozmaite triki – rzekomo dla reklamy swojego cyrku. Wpuszczanie publiczności bezpłatnie albo obniżanie i tak już zaniżonych cen zawsze godziło w artystów, którzy albo nie otrzymywali wcale gaży za występ, albo otrzymywali ją znacznie pomniejszoną. „Przez taki proceder, wobec takiej polityki, dyrekcje same ubożeją, zamykają przedsiębiorstwa w połowie sezonu lub po sezonie, a artyści mają u dyrekcji należności sięgające dziesiątek tysięcy złotych, których z reguły nie oglądają już nigdy”³⁸. Na obniżkach cen biletów tracili wszyscy: dyrekcja cyrków, artyści, a także sama sztuka, która „dana za darmo” ulegała w oczach widzów dewaluacji. Taka „reklama” przyniosła efekt odwrotny do zamierzonego – przedsiębiorstwa bankrutowały, artyści zostawali bez wynagrodzenia, a publiczność zaczęła „z lekceważeniem odnosić się do widowisk cyrkowych”³⁹.

38 Na marginesie życia cyrkowego, „Echo Artystyczne” 1938, nr 3, s. 27.

39 Tamże.

Poszukiwanie pracy i prawna ochrona artystów oraz zabezpieczenie ich bytu było solą w oku Polzawidu i właściwie głównym tematem przez cały okres jego działalności. Kilka pierwszych stron każdego kolejnego numeru „Echa” redakcja poświęcała na ogół temu zagadnieniu. W przypadku artysty estradowego, rewiowego lub artysty areny sprawa poszukiwania zatrudnienia była z kilku powodów wyjątkowa: artysta był w tej szczególnej sytuacji, że z uwagi na czasowość kontraktów, pracy poszukiwał często nawet co dwa tygodnie. Szukanie pracy wymagało umiejętności poruszania się po rynku pracy, co w tym przypadku pociągało za sobą znaczne koszty związane z dotarciem ze ofertą do potencjalnego pracodawcy; dlatego tak ważną sprawą było istnienie „Echa” jako prasy branżowej. Gazeta docierała niemal wszędzie; otrzymywali ją artyści, agenci Biur Pośrednictwa Pracy, kierownicy artystyczni i dyrektorzy wszystkich współpracujących z Polzawidem widowiskowych placówek – zarówno w kraju, jak i za granicą. Artyści w okresie międzywojennym radzili sobie na różne sposoby: jednym z przejawów kreatywności było zorganizowanie grup objazdowych i dawanie pokazów w remizach oraz szkołach.

W roku 1938 na skutek licznych interwencji Związku ukazało się rozporządzenie Ministerstwa Spraw Wewnętrznych, które pokrywało się z żądaniami Polzawidu. Dotyczyło głównie regulacji warunków pracy artystów w przedsiębiorstwach rozrywkowych. Chodziło o to, aby ukrócić proceder używania artystów (lub miana „artysty”) „za parawan osłaniający całkiem uboczne cele”⁴⁰. MSW zastrzegło w rozporządzeniu, aby artystów do produkcji rozrywkowych angażować jedynie poprzez koncesjonowane biura pośrednictwa pracy oraz nakładało dyrekcje do sumiennego wywiązywania się z zobowiązań finansowych względem artystów pod groźbą utraty koncesji na działalność, co miało gwarantować m.in. precyzyjne sformułowanie umowy (rozporządzenie owo podało wytyczne, jakimi powinna się kierować prawidłowo sporządzona umowa; a taka powinna zawierać przede wszystkim ilość granych dziennie przedstawień, zwroty kosztów przejazdu, datę zapłaty i wysokość gaży). Wielu dyrektorów wprowadziło je w czyn. Niektóre lokale wydawały artystom obecnym na próbach od rana śniadania i podwieczorki, artyści wyjeżdżający na kontrakt do Lwowa zaś musieli posiadać nie tylko dowód osobisty, ale także aktualną legitymację Polzawidu⁴¹. Owo rozporządzenie

40 „Echo Artystyczne” 1938, nr 1, s. 1.

41 Prezesem Polzawidu był wówczas Karol Trojanowski, a sekretarzem redakcji Marian Manc. Biuro Polzawidu nie miało swojej odrębnej redakcji: mieściło się przy ul. Złotej 36 w Warszawie, w wydzielonym fragmencie redakcji „Trubadura Warszawy”. Z czasem doczekało się własnego lokalu.

było w ówczesnym prawodawstwie polskim dużym przełomem, gdyż w zasadzie nie było odrębnych norm prawnych bezpośrednio dotyczących uprawiania publicznej działalności rozrywkowej.

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.

Paweł Stangret

Awangardowa rehabilitacja cyrku

Awangardowa fascynacja cyrkiem nie tylko pokazuje podstawowe dychotomie charakteryzujące ją samą, lecz także skupia w sobie cechy określające sztukę cyrkową. Nowoczesne projekty stawiały sobie za cel zreformowanie sztuki, lecz jednocześnie miały aspiracje ogólnokulturowe. Jest faktem, że zarówno w twórczości artystycznej, jak i w warstwie deklaratywnej, w projektach, manifestach, komentarzach artystów nowej sztuki cyrk jest bardzo silnie obecny. Nie jest moim zamiarem jednak śledzenie obecności motywów cyrkowych w działalności polskich awangardzistów. Skupię się raczej na specyficznej interpretacji sztuki cyrkowej. Tak postawiony problem prowokuje do czytania ahistorycznego, pokazującego jak pewne elementy związane z cyrkiem były istotne w pierwszych trzech dekadach dwudziestego wieku. Będę się również odwoływał do Tadeusza Kantora, ponieważ jego – chronologicznie późniejsza – perspektywa interpretacji tradycji awangardowej pokazuje, co z cyrku przeniknęło do nowoczesnej polskiej twórczości. Pierwszą z linii, jaką można przeciągnąć, polegającą głównie na stylizacji, jest warstwa deklaratywna. W manifestach, komentarzach i tekstach pisanych przez artystów istotne jest powoływanie się na estetykę cyrku. Będzie to ważne zarówno dla Tadeusza Peipera, jak i dla twórców teatru Cricot oraz jego kontynuatora – Tadeusza Kantora. Elementami dostrzeżonymi w cyrku chcieli oni reformować swój teatr.

Warto zauważyć polską specyfikę postrzegania cyrku. Bogdan Danowicz zaznacza, że w polszczyźnie słowo „cyrk” wartościowane jest negatywnie, oznacza splot absurdałnych sytuacji¹. Utyskując na stosunki stylistyczne języka, badacz przypomina, że przecież to określenie powinno odnosić się do rzemiosła doskonałego w drodze treningu². Podkreśla tym samym główny problem, jaki pojawia się przy rozpatrywaniu kwestii rehabilitacji cyrku przez polską awangardę. Z jednej strony, wpisuje się ona w szeroko obecną w tej twórczości tendencję do epatowania prymitywem oraz sztuką niską i dostrzegania w nich jakości stanowiących remedium na kryzys kultury przez tych artystów diagnozowany. Z drugiej zaś, jest to właśnie jedynie epatowanie, prowokowanie poprzez użycie samego kontekstu cyrkowego, a nie stylizacja. Witold Filler zauważa, że w międzywojniu właśnie taką ambiwalentną kondycję miał cyrk:

Tak więc cyrk pozostał sztuką o niejasnej konduicie. Pośrednikiem pomiędzy artystem a szmirem. Lokalem, w którym wolno bywać, trochę na zasadzie peryferyjnej knajpki, gdzie wszyscy zawsze się spotykają nad ranem, kiedy zamknięto już Adrię, [...] Od czasu do czasu jakiś poeta ułożył nowy wiersz, od czasu do czasu jakiś teoretyk wywiódł, iż kto wie, czy właśnie cyrk nie koncentruje w swym jęście-
stwie szczególnych właściwości przeżyciowców³.

Podkreślana przeze mnie tytułowa rehabilitacja jest więc problematyczna. Awangardziści używają cyrku właśnie jako prowokacji – skoncentrowanej na posługiwaniu się tym słowem, słowem denotującym marginalne obszary kultury. Dobrym przykładem takiej kondycji tej sztuki jest tekst Tadeusza Peipera *Żołądek a kultura*, w którym poeta, wysmiewając krakowskiego kołtuna i krytykując jego snobizm, napisze: „U nas dotąd nie było stałego cyrku, a jeśli go teraz stwarzają, to jest to barbarzyńskie dzieło warszawistów, z którym potrafi się załatwić wysoka kultura naszego miasta, proszę pana”⁴. Bohater tekstu chlubi się brakiem cyrku w Krakowie na równi z nieobecnością w mieście kabaretu oraz niską frekwencją w operetce. Równocześnie teatr potrzebujący reformy, aktorstwo starego typu oskarżano często o kuglarstwo – jak choćby w tekście Anatola Sterna⁵.

1 B. Danowicz, *Był Cyrk Olimpijski*, Warszawa 1984.

2 Tamże.

3 W. Filler, *Cyrk, czyli emocje pradziadków*, Warszawa 1963, s. 143.

4 T. Peiper, *Żołądek a kultura*, [w:] tegoż, *Tędy, Nowe usta*, Kraków 1972, s. 100.

5 Zob. A. Stern, *Manekiny naturalizmu*, [w:] *Mysł teatralna polskiej awangardy*, Warszawa 1973.

Jak więc wyglądała i na czym polegała rehabilitacja cyrku? Jakie jakości zauważyli awangardziści w cyrku? Przede wszystkim dostrzegano dawność tej formy widowiskowej. W wielu wypowiedziach podkreślano bardzo długą tradycję sztuki cyrkowej. Paradoksalnie, właśnie tak długa tradycja była dla nich argumentem pozytywnym i nie pozwalała ustawić cyrku na pozycji kolejnej tradycji-przeciwniczki. Posługiwanie się odwiecznością cyrku, odwoływanie do jego performatywnej struktury, wpisuje się w charakterystyczne dla awangardy poszukiwania i nadawania sobie legitymacji. Dla usprawiedliwienia koncepcji wychodzenia i zerwania ze sceną pudełkową, dla reformy teatru istotna była pierwotność sceny otwartej, sceny arenowej. Andrzej Pronaszko, uzasadniając konieczność reformy sceny pudełkowej podkreśla, że jedną z jej wad jest brak relacji z widzem, jednakże drugą, o wiele groźniejszą, jest konieczność reprezentacji, strukturalnie wpisana w tę formę⁶. Przytaczając argumenty za sceną symultaniczną, odwołuje się do sceny arenowej właśnie, do czasów antycznych. Niejednokrotnie odnotowywano, że kultura starożytnej Grecji wytworzyła największe osiągnięcia teatru.

Tak konstruuje swoją argumentację Leon Schiller, wspominając, że teatr służy do przekazywania treści istotnych dla kształtowania się społeczeństwa. Reżyser zaznacza, że budowanie tożsamości wspólnotowej jest podstawowym zadaniem teatru, o wiele ważniejszym niż technika teatralna. Dostrzegając konieczność stosowania ubogich środków teatralnych przez teatr robotniczy, przypomina, że największe osiągnięcia w historii teatru powstawały przy udziale skromnej infrastruktury technicznej, w prowizorycznych budynkach. Jednym tchem wymienia teatr antycznej Grecji, widowiska mimów, komedię dell'arte oraz „wspaniały teatr linoskoczków paryskich”⁷.

Dlaczego awangardziści tak silnie mityzowali więź sceny z widownią, podczas gdy właśnie w cyrku ta granica jest silnie podkreślana? Po pierwsze, arena jest oddzielona architektonicznie (ze względu na granicę bezpieczeństwa). Po drugie, artysta cyrkowy jest wystawiony na pokaz, predestynowany do podziwiania. Warto przypomnieć, że w klasyfikacji widowisk Zbigniewa Raszewskiego⁸ cyrk został zaliczony do „popisów”. Podobne miejsce wyznacza mu Eli Rozik⁹. Tak więc artysta cyrkowy organicznie nie jest elementem wspólnoty widz–aktor ze względu na swój nieprzeciętny i unikalny talent.

6 A. Pronaszko, *Odrodzenie teatru*, [w:] tamże, s. 282.

7 L. Schiller, *Teatr jutra*, [w:] tamże, s. 338.

8 Z. Raszewski, *Teatr w świecie widowisk*, Warszawa 1991.

9 E. Rozik, *Korzenie teatru*, przeł. R. Lachman, Warszawa 2011.

Właśnie ten aspekt jest istotny dla awangardowej rehabilitacji cyrku. Reformowanie teatru polegało na emocjonalnym związku sceny i widowni. Dla nowoczesnych artystów istotna była percepcja pozaintelektualna, „nie przytępią chwałę idei”¹⁰ – jak określił to Tadeusz Peiper. Teatr dążył do przekazywania emocji, właśnie dlatego Antonin Artaud określił go jako okrutny, akcentując bezpośredni sposób oddziaływania medium scenicznego. Wspomniany Eli Rozik, przeciwstawiając się rytualnej genezie teatru, rozpatruje go w kategoriach komunikacji. Zaznacza, że jest to medium ikoniczne, sztuka odwołująca się do niewyrobionego odbiorcy, ponieważ bazuje na emocjach ukazanych w formie obrazu¹¹. Właśnie jako język obrazów traktowali awangardziści swoje występy i taki postulowali teatr. Widać tu zbieżność ze sposobem oddziaływania na widzów cyrkowych.

Jest to istotne zwłaszcza dla późniejszych twórców. Artaudowskie okrucieństwo legło przecież u podstaw koncepcji spotkania wyrażanej przez Jerzego Grotowskiego, jak też w „konstruktywizmie wzruszeń” postulowanym przez Tadeusza Kantora. Autor *Umarłej klasy* bardzo często rozwijał nazwę swojego teatru Cricot 2 jako anagram hasła „to cyrk”. Jest to ważne, ponieważ już w latach trzydziestych popularna była taka interpretacja tej nazwy, jednak sami artyści plastycy nie wypowiadali się na temat słuszności takiego odczytania.

Awangardziści dostrzegli w cyrku podstawowe napięcie, jakie wytwarza się na linii scena–widownia. Akcentowali specyficzną dla człowieka stojącego na arenie metafizykę. Artyści cyrkowi oddziałują na publiczność tym, że przekraczają granice ludzkich możliwości i wystawiają te czynności na pokaz. Jest to „wieczne kuszenie śmierci, zaczajonej gdzieś tam na dole, w jakimś zakamarku wielkiego szapita, w okrucieństwie piasku areny”¹² – jak w swoich wspomnieniach napisze Din-Don. Zbigniew Raszewski zaznacza, że ośrodkiem widowiska jest zawsze niesamowitość i niecodzienne działania, porównując spektakl teatralny z wypadkiem motocyklowym. Organiczna dla cyrku transgresja legła u podstaw późniejszej *performance art*. Tadeusz Kantor określił samą sytuację sceniczną jako jarmarczną, Jerzy Grotowski z kolei będzie mówił o zdarzeniu odświętnym. Jest to istotne również dla twórców teatralnych. David Wiles w *Krótkiej historii przestrzeni teatralnych* zauważa, że otwarta, półkolistą przestrzeń areny jest manifestacją typowo ludzkich dążeń, pokazuje ludzką tendencję do panowania nad otaczającym go światem.

10 Peiper, *Cyrk*, [w:] tegoż, *Tędy...*, s. 216.

11 E. Rozik, dz. cyt.

12 Din-Don [E. Manc], *Wspomnienia Kłowna*, Warszawa 1961, s. 60.

Podstawą tej formy przestrzennej jest związek człowieka i konia, który zarazem dosłownie i metaforycznie ukazuje zdolność bohaterskiej jednostki do władania naturą. Ten wielki romantyczny motyw odsyła do idei imperium i podbijania dzikich, kapitalizmu i triumfu maszyny, seksualności i związanych z nią nieczystych rozróżnień ego i id oraz do klasy społecznej (zwraca uwagę szlachetność konia symbolizująca szlachetność tego, co niższe). Krąg doskonale nadawał się do wyrażenia tego sposobu myślenia. W centrum uwagi znajdowała się osoba prowadząca cyrkową ceremonię, a obrzeża pierścienia należały do konia ucieleśniającego siły natury. Wyzwanie polegało więc na zdobyciu władzy nad peryferiami¹³.

Właśnie dlatego Tadeusz Kantor powie, że do teatru nie wchodzi się bezkaranie. W jego koncepcji teatru doświadczenie obecności scenicznej wyzwala przeżycie, które powoduje, że staje się ono częścią bagażu życiowego. Dlatego swój świat sceniczny budował z umarłych, żeby wywołać w widzach doświadczenie przemijania. Co więcej, sytuacja areny, sytuacja wystawienia na pokaz panowania nad światem jest obecna także w teatrze Kantora. Jest obecna *à rebours*. Mówiąc językiem cyrku, postaci w Teatrze Śmierci to cyrkowcy, którym nie udają się numery, cyrkowcy, którzy nie są prowadzącymi widowiska cyrkowego. Nie kuszą śmierci, nie stawiają jej wyzwania, ale przyznają się do niemożności opanowania rzeczywistości wspomnienia. Sama sytuacja predestynuje ich jednak do bycia właśnie bohaterem. Dlatego w spektaklach Cricot 2 tak często mieszają się sceny nostalgiczne, w których pamięć jest jedyną możliwą reakcją ludzką, z triumfalnymi pochodami, paradami i korowodami (jednakże podniosłość wywodząca się z areny ulega degradacji). Przykładem może być tu linia melodyczna *Niech szczerzą artyści*, gdzie triumfalny marsz *Pierwsza Brygada* rozlegający się w scenach korowodów przechodzi w specjalnie spowolnioną melodię zwrotki – przypominając bardziej pieśń pogrzebową aniżeli fragment marszu Legionów. Istotna jest również sama forma korowodu, tak często stosowana przez Tadeusza Kantora. Spektakle Teatru Śmierci grane były na scenie zamkniętej. Nie jest to klasyczna *scène à l'italienne*, ale nie jest to również przestrzeń amfiteatralna. Dlatego jednym z głównych chwytów, rytmizujących u Kantora widowisko, było posługiwanie się wprowadzaniem korowodów, a także wejść i wyjść aktorów. Właśnie te momenty otwierania przestrzeni zawierały w sobie największy ładunek emocjonalny. W zestawieniu z pozostałymi częściami spektaklu powodowały możliwość manipulowania emocjami

il. 66, str. 437

il. 67, str. 438

13 D. Wiles, *Krótką historią przestrzeni teatralnych*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2012, s. 270.

widza. W spektaklach z założenia zamkniętych Kantor wprowadza element sferyczny – używając określenia Étienne’a Souriau. Badacz zaznacza bowiem, że właśnie przestrzeń kulista jest pierwotna, nie tyle prymitywna, co rudymenarna, podstawowa – najpełniej, organicznie przynależąca do relacji człowieka w sytuacji widowiska. Przez tę ontologię jest ona najbliższa przestrzeni sakralnej, religijnej, jak pisze Souriau, „w jak najszerszym tego słowa znaczeniu”¹⁴. Służy bowiem skierowaniu uwagi widza na oglądanie ikonicznie pokazanego poszukiwania centrum. Na arenie to człowiek staje się centrum, ośrodkiem wszechświata i z tego miejsca prowadzi swoją ceremonię. Może dlatego Eli Rozik, dopuszczając możliwość wyłonienia się teatru z rytuału dopuszcza istnienie świeckich rytuałów leżących u genezy sztuki widowiskowej¹⁵. Co ważne, ta metafizyka jest organicznie wpisana w kształt otwartej przestrzeni scenicznej.

Kolejnym elementem awangardowego odczytywania sztuki cyrkowej jest aktorstwo. Zbigniew Raszewski swoją typologię widowisk przeprowadza również poprzez kryterium postaci¹⁶. Sztukę cyrku lokuje w środkowej grupie, w której co prawda istnieją już postaci, jednak są one całkowicie identyczne z wykonującym, nie są więc postacią w rozumieniu teatralnym, gdyż podstawą komunikacji scenicznej jest nieidentyczność postaci i wykonawcy. W sytuacji przenikania się autora i postaci widać, jak zafascynowani cyrkiem są twórcy nowoczesnych koncepcji widowiska teatralnego. Tak zinterpretowany cyrkowiec staje się performerem, autorem dzieła nieustannie obecnym przy jego prezentacji. Widoczna jest tu koncepcja charakterystyczna dla dwudziestowiecznej reformy teatru, określanej jako niegranie. Juliusz Osterwa mówił, że „aktor nie gra, lecz żyje”¹⁷. To autorstwo postaci jest bardzo istotne nie tylko dla teatru, ale dla nowoczesnie rozumianej, a ukształtowanej między innymi przez awangardzistów, widowiskowości. Tak postrzegana cyrkowa postać legła u podstaw nowoczesnej koncepcji artysty jako tekstu – charakterystycznej nie tylko dla twórców awangardowych, lecz również pokazujących specyfikę współczesnej formy komunikacji.

Godny uwagi jest fakt, że autor, który (prócz Picabii) nie daje odczuć innym własnego tekstu, sam staje się manifestem. On to przez sposób

14 É. Souriau, *Sześćcian i kula*, przeł. L. Kolankiewicz, „Dialog” 1987, nr 6. s. 140.

15 E. Rozik, dz. cyt.

16 Z. Raszewski, dz. cyt.

17 *Przeciw rampie teatralnej*, dialog radiowy J. Ostewy i J. Kurka, „Linia” 1931, nr 3. Cyt za: *Mysł teatralna polskiej awangardy...*

mówienia, nieskoordynowane ruchy wzbudza u widza irytację, podsyca ją, kieruje nią i narzuca najbardziej zwariowane reakcje¹⁸.

– pisał o performansach (nie używając tego określenia) dadaistów Henri Béhar. Człowiek jako dzieło sztuki jest skonfrontowany z publicznością. Wpisuje się to w awangardową koncepcję kwestionowania dzieła sztuki, akcentowania ulotności artefaktu – ten aspekt podkreślali dadaści, lecz był on również obecny w późniejszych tendencjach, takich jak konceptualizm, happening czy performans – żeby wymienić te najjaskrawsze przykłady. Taka sytuacja jest charakterystyczna dla nowoczesnej komunikacji artystycznej, w której artysta sam staje się tekstem. Oto jak Edward Manc charakteryzuje napięcie pomiędzy areną a publicznością w czasie spektaklu cyrkowego:

Artysta areny jest osamotniony. Stoisz sobie, człowieku, na arenie samiusieńki, ze wszystkich stron widzisz twarze, gdziekolwiek się obrócisz, spotykasz się z zarzutem części widowni, że pokazujesz jej... plecy (mówiąc delikatnie) i że niewyraźnie mamroczesz coś pod nosem, podczas gdy druga część zarzuci ci wrzask nie ludzki, aż uszy puchną. Żadnych intymnych tonów, żadnej modulacji i dyskretnych niedomówień. Wszystko to wygląda w oczach wykonawcy tak jakby opowiadał nieprzyzwoity dowcip przyjacielowi oddalonemu na całą długość ulicy. Nawet najlepszy kawał diabli wezmą razem z jego autorem. Trzeba więc czymś go podeprzeć, dlatego też kłowni kombinują zwykle jakieś rekwizyty, aby go uplastyczyć, uprzestrzennić i uruchomić. Wymaga to naturalnie umiejętności technicznych i konstruktorskich, bo cyrk nie dysponuje ani rekwizytem, ani reżyserami, ani technikami planu. Straszna jest samotność artysty areny¹⁹.

Doświadczenie zapisane przez Din-Dona koresponduje z Kantorowskim myśleniem na temat aktorstwa. W Teatrze Śmierci aktor jest porównywany do manekina w jarmarcznym panoptikum lub do zwłok wystawionych przed pogrzebem. Sytuacja sceniczna rodzi właśnie taką samotność, ponieważ „pojawia się bariera nie do przebycia”²⁰. W tak odczytywanej cyrkowości możliwe jest również wytłumaczenie obecności na scenie podczas

18 H. Béhar, *Dada i surrealizm w teatrze*, przeł. P. Szymanowski, Warszawa 1975, s. 10.

19 Din-Don, dz. cyt., s. 79.

20 T. Kantor, *Teatr śmierci*, Warszawa 1975.

spektakli samego Kantora. Artysta wielokrotnie podkreślał, że nie może opuścić swoich aktorów w sytuacji konfrontacji z widzami. W tym kontekście istotne jest wystąpienie artysty na scenie jako autora dzieła, performer a i, jak sam siebie określał, „sprawcy tego wszystkiego”. Wystawia się więc na widok, pokazując swoją samotność wpisaną w strukturę sceniczną. Ta samotność i bieda pojedynczego artysty wystawionego wobec publiczności jest jedną ze składowych koncepcji Realności Najniższej Rangi.

Odwoływanie się do aktorów cyrkowych stanowiło ważny element dla reformy aktorstwa. W cyrkowcach widziano nie tylko jakości estetyczne. Leo Belmont pisał, broniąc cyrku przed zbyt wysokimi podatkami, że jest to forma widowiska, w którym istotne są nie tylko pokazy fizyczne. Widowisko cyrkowe wymaga także cech duchowych – hartu, cierpliwości, wytrzymałości etc. Zaznacza, że na przykład jazda po kole głową na dół to nie tylko groźny numer, ale ludzka wiedza o sile odśrodkowej²¹ i umiejętność jej wykorzystania. Dlatego często pojawiają się koncepcje poświęcone cyrkowcom jako wzór pracowitości aktorów. Stefan Jaracz dostrzega wartość codziennej pracy i treningu, które stanowią projekt nowego aktorstwa skierowanego przeciwko rutynie²². Te same oskarżenia wobec starego teatru – brak ćwiczeń i chęci do doskonalenia się – kieruje Jan Brzękowski²³. Podobnie Jerzy Grotowski, postulując ćwiczenia oraz pracę zespołową, odwołuje się do wędrownych trup teatralnych, ale też cyrkowych, najczęściej opartych na strukturze rodzinnej.

Cały projekt awangardowy był wymierzony w estetykę mimetyczną, chciał oderwać sztukę od obowiązku realistycznego odtwarzania rzeczywistości. Jest to istotne, zwłaszcza dla teatru, który z założenia jest twórczością mimetyczną, opiera się bowiem na sztuce aktora – człowieka, który przedstawia człowieka. Napięcie pomiędzy tendencjami dystansującymi a mimetycznymi widoczne jest zwłaszcza w widowiskach cyrkowych.

W cyrku procent umowności zmniejszał się – słonie chodziły trąbiąc głośno, niczym w ZOO, a stawały na dwóch nogach, niczym w filmie. Szarego konsumenta sztuki fascynowała taka mieszanina konwencji, zaglądał więc chętnie na Ordynacką. Często obok słoni napotkał tam poetów i innych niezwykłych gości. Tych z kolei

21 L. Belmont, *Memoriał w sprawie podatku od widowisk cyrkowych*, Warszawa 1920.

22 S. Jaracz, *Czego nauczyła mnie Reduta?*, [w:] *Myśl teatralna polskiej awangardy...*

23 J. Brzękowski, *Kozioł w szatach pontyfikalnych*, [w:] tamże.

nęciła w cyrku jego egzotyka. Nie tyle może egzotyka oceanów i prerii, co egzotyka ludzkiego ciała, sprężonego w ruchu, innego i drażniącego w tej inności...²⁴

W przywołanym cytacie istotna jest heterogeniczność sztuki cyrkowej. Witold Filler opisuje świadomość człowieka żyjącego w latach trzydziestych dwudziestego wieku, który zna wiele konwencji, wiele atrakcyjnych wizualnie sposobów komunikacji. W cyrku najistotniejsze będzie widowisko, które wymaga od widza dostrzeżenia piękna poprzez przeżycie, doświadczenie rytmu²⁵. Tak definiował jakości estetyczne tej sztuki Tadeusz Peiper. Wpisuje się to w nowoczesny problem autonomizacji teatru, dostrzeżenie specyficznego języka sztuki widowiskowej. Cyrk nadawał się najlepiej do reprezentowania koncepcji, która przeszła do historii jako teatralizacja teatru. Pozostając sobą, wyzwalając emocje, od zawsze oddziaływał językiem charakterystycznym dla form widowiskowych. Dlatego wspomniany już Souriau pisze, że właśnie aktorstwo arenowe, występy kłownów mogły służyć za podstawę do nowoczesnych koncepcji sztuki aktora. Specyficzny antynaturalizm i wyzwalać przeżycia w widzach były zbieżne z poglądami awangardzistów. Dlatego badacz napisze, że to jest zadanie aktora, a nie rekwizytora, żeby ptak latał po scenie²⁶. Sztuka teatru potrzebowała do tego reformy awangardowej, sztuka cyrku posługuje się tym językiem od zawsze.

Ambicją awangardy było także stworzenie czystości gatunkowej. Koncepcje teoretyczne koncentrowały się wokół dominanty każdej ze sztuk. W malarstwie przeniesiono akcent na kompozycję. W polskiej teorii awangardy takim twórcą był Tadeusz Peiper, który stworzył teoretyczne wykładnie poezji. Problemem okazała się heterogeniczność sztuki teatralnej²⁷. Jednak w sukurs przychodzi „papieżowi awangardy” sztuka cyrkowa, która jest zorientowana na rytm: rytm wynikający ze związku konia i człowieka, rytm organiczny, poprzez którego odczucie dochodzi do zaistnienia jakości estetycznych.

Kolejnym elementem istotnym dla awangardy była masowość sztuki cyrkowej. Od zawsze było to widowisko cieszące się dużą frekwencją, od zawsze na masy oddziaływało i, co istotne, było także sposobem dystrybucji władzy.

24 W. Filler, dz. cyt., s. 141–142.

25 T. Peiper, *Cyrk*, [w:] tegoż, *Tędy...*

26 E. Souriau, dz. cyt., s. 138.

27 S. Jaworski, *U podstaw awangardy*, Kraków 1980.

Leo Belmont zaznacza, że wartość społeczna cyrku jest w zasadzie dydaktyczna²⁸, zaś Filler pisze, że „potęgą cyrku zasadała na zarządzaniu nastrojami mas”²⁹. Awangarda dostrzegała w metodzie „chleba i igrzysk” nie tylko element kontroli nastrojów przez władzę polityczną, ale i możliwość wpływania na masy. Pierwszym warunkiem, obecnym w cyрку od zawsze, jest potraktowanie masy z uwzględnieniem jej charakteru. Nie chodzi o wentyl bezpieczeństwa czy dostrzeganie w nich uzurpatorów do władzy. Tadeusz Peiper pisał, że teatr może co najwyżej narzucać masom pewne wzorce, być dydaktyczny.

I jest zbrodniczym zamachem na wolność to wieczne wynaturzenie najgłębszych instynktów masy, to ciągle przemieszczanie kierunku jej rozrywek, to naginanie jej upodobań do nie sprawdzonych miar kultury, to wieczne pądagogowanie masy, przy którym kaganiec oświaty zamienia się tak często w kaganiec niewoli³⁰.

W masowości cyrku poeta widzi szansę na powszechną edukację, na podniesienie poziomu mas. Zgodnie ze swoją koncepcją „sztuki dla dwunastu” chce przestać postrzegać cyrk jako sztukę niską. Żeby to zrobić, potrzebna jest także reforma samego cyrku. Peiper przestrzegał przed konserwowaniem „tego, co jest – dla konserwowania tego, co było”. W jego koncepcji należy z widowiska cyrkowego zrobić spektakl – spójną konstrukcję plastyczną, w której masy również będą miały swoje miejsce w kompozycji. Dzięki temu powstanie grupa artystów i publiczność zdolna odczytywać nowocześnie rozumianą sztukę, która w cyрку najpełniej się przejawia. Cyrk jest formą całkowicie otwartą, gdzie to widz decyduje, co uznać za wartość estetyczną. Koncepcja Peipera wydaje się najlepiej obrazować rehabilitację, nowoczesne odczytanie sztuki o wielowiekowej tradycji.

Awangarda przypadająca w Polsce na lata dwudzieste i trzydzieste XX wieku zastaje cyrk w specyficznej sytuacji, która przez wielu była określana jako kryzysowa. Zresztą sami artyści także w ten sposób ją określali. Wspomniałem już, że właśnie ta kryzysowa, „niska” (mówiąc językiem Tadeusza Kantora) sytuacja cyrku była elementem, który umożliwiał prowokację. Istotne są jednak przyczyny takiej kondycji. Co ważne, awangardiści wykorzystywali je i „grali” zinterpretowanymi przez siebie cechami cyrku w schyłkowej fazie.

28 L. Belmont, dz. cyt., s. 4.

29 W. Filler, dz. cyt., s. 6.

30 T. Peiper, dz. cyt., s. 216. [pisownia oryginalna – przyp. red.]

Witold Filler zaznacza, że pomimo wielu przemian, prób reformowania cyrku, technika cyrkowa, sama istota cyrku pozostawała niezmienna. Stał się przez to nostalgicznym wspomnieniem XIX wieku³¹ i właśnie jako taki mógł epatować „biednym” i „niskim” widowiskiem. Skostnienie formy cyrkowej powodowało, że wyjście do cyrku stawało się rytuałem porównywalnym z uczestnictwem w ekspozycji muzealnej. Carol Duncan zaznacza, że tego typu aktywność spełnia wszelkie wymogi określone w definicji rytuału, wraz ze wszystkimi jego elementami – progowością, repetycją, wyłączeniem itd. Jak stwierdza, specyfika polega na tym, że „to zwiedzający odgrywiają rytuał”³². I właśnie ta aktywność odbiorcy jest charakterystyczna dla postawy awangardowej. Muzeum bowiem jest formą zastalą, podobnie jak cyrk czy – mówiąc precyzyjniej – dyskurs cyrku, jaki został stworzony przez twórców sztuki nowoczesnej. Taka postawa wpisuje się w jedną z podstawowych dychotomii działalności awangardowej. Jest nią bowiem oscylacja pomiędzy nowością a powtórzeniem³³. Wbrew pozorom i zapowiedziom w manifestach, twórcy nowocześni nie odcinali się od tradycji. Dotyczy to zarówno warstwy ikonicznej, jak też specyficznej reinterpretacji tradycji. Największą nowością było bowiem operowanie zastanymi elementami, ich nowa interpretacja. Właśnie tak postąpiono z cyrkiem. Najpierw określono go jako schemat i konstrukt zamknięty, a na tej podstawie zbudowano przekaz bazujący na nowym jego odczytaniu.

Kolejnym istotnym – tak dla cyrku, jak dla sztuki w nowoczesnym obiegu artystycznym – elementem były kwestie finansowe. Cyrk był zawsze działalnością gospodarczą, samofinansującą się. Doprowadziło to do komercjalizacji tego widowiska³⁴. Sytuacja ekonomiczna była wyznacznikiem sukcesu przedsiębiorstw cyrkowych, ale także upadku wielu z nich i końca kariery niejednego artysty³⁵. Sytuacja braku dotacji (od lat obecnej już przecież w teatrze jako państwowej instytucji) zbliża cyrk do teatru awangardowego, później określanego jako niezależnego (od zawsze był to także postulat niezależności instytucjonalnej i finansowej).

31 W. Filler, dz. cyt.

32 C. Duncan, *Muzeum sztuki jako rytuał*, przeł. D. Minorowicz, [w:] *Muzeum sztuki*, oprac. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 287.

33 M. Kierkus-Prus, *Trwanie w powtórzeniu*, [w:] *Wiek awangardy*, red. L. Bieszczad, Kraków 2006.

34 W. Filler, dz. cyt.

35 Din-Don, dz. cyt.

Tadeusz Peiper, zauważając problem masowości, stwierdza:

Teatr jest przedsiębiorstwem kosztownym. Żaden twórca teatralny nie może zrealizować całkowicie swoich widzeń, z powodów, które spiskują zacząć nowe w błękitnych karteczkach księgi kasowej. Wszystko rozbija się o koszt. Przy masowej konsumpcji następuje względne pomniejszenie kosztów. Nawet przy wyjątkowo wysokich wkładach wysokość ich w stosunku do możliwych dochodów jest nieznaczna. Otóż w teatrze łatwiej niż w jakiegokolwiek innej dziedzinie sztuki masowość konsumpcji dałaby się wyzyskać³⁶.

Dalej zaznacza, że frekwencja publiczności nie jest gwarancją sukcesu, a na pewno nie może być wyznacznikiem jakości estetycznych. Warto wspomnieć, że postulat posiadania własnego, odrębnego budynku jako warunku *sine qua non* był istotny zarówno dla cyrku, jak i dla projektu teatru przyszłości sformułowanego przez autora *Tędy*. Według Peipera należy stworzyć widowisko odpowiednie dla nowoczesnego człowieka, dla masy. Jakże bliski jest Peiper sytuacji dyrektora cyrku, gdy mówi, że reżyser spektaklu przyszłości musi „zrozumieć jego zalety budżetowe i artystyczne”³⁷.

Agnieszka Taborska z kolei, posiłkując się przykładem surrealistów, podkreśla paradoks komercjalizacji awangardy. Zaznacza, że sztuka w okolicznościach nowoczesnej komunikacji artystycznej – zwłaszcza reklamy – stanęła w sytuacji, kiedy „wytoczony w owej wojnie oręż dawni oponenci ruchu przetopili na złoto”³⁸. Jest to istotne dla całej awangardy. Prowokacja antymieszczańska, skierowana przeciwko establishmentowi finansowemu, została bardzo szybko przez elity zaakceptowana. Buntownicza sztuka awangardowa zyskała także sukces finansowy. Podobny status ma widowisko cyrkowe. Z jednej strony jest sztuką masową i demokratyczną, z drugiej zaś musi spełniać warunki rentowności. Ważne jest jednak, że twórcy awangardowi dostrzegali ten problem już na etapie publikacji swoich manifestów.

Awangarda ubiegłego stulecia nie stworzyła nowego cyrku. Jej zasługą, wynikającą z ewidentnej fascynacji tą formą sztuki, jest reinterpretacja cech swoistych dla cyrku, stworzenie na nowo samej definicji „cyrkowości”, która według twórców nowoczesnych jest podstawowa dla sztuki teatru w ogóle. Jako dowód przywoływali długowieczność tradycji cyrkowej.

36 T. Peiper, *Miasto, masa, maszyna*, [w:] tegoż, *Tędy...*, s. 41.

37 Tamże.

38 A. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni*, Gdańsk 2007.

Zofia Snelewska-Stempień

Cyrk w PRL. Sztuka wędrowców w czasach małej stabilizacji¹

Cyrk jako sztuka wędrowców

Okres istnienia Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej był dla sztuki cyrkowej bardzo nietypowy. Niewątpliwie największy wpływ na to, jak cyrk wyglądał w tym czasie, miał ustrój państwa i sytuacja polityczna. Najbardziej charakterystyczną cechą cyrków w krajach tzw. bloku wschodniego była ich instytucjonalizacja. Na Wschodzie Europy powstawały liczne cyrki stałe. Co prawda budynki cyrkowe nie istniały w Polsce powojennej, wciąż jednak pozostawały dla polskich artystów niedoścignionym wzorem funkcjonowania „prawdziwego cyrku”. Cyrk polski po wojnie stał się więc instytucją.

1 W poniższym opracowaniu wykorzystano wyniki badań własnych dotyczących historii cyrku polskiego w latach 1944–1991, przeprowadzonych w dwóch formach: kwerendy archiwalnej w Archiwum Akt Nowych w Warszawie (AAN), w Pracowni Dokumentacji Teatru im. Barbary Krasnodębskiej, Instytucie Teatralnym im. Z. Raszewskiego (PDT – IT) oraz w archiwach prywatnych artystów cyrkowych, a także wywiadów indywidualnych, przeprowadzonych z osobami związanymi z cyrkiem z okresu Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Całościowe opracowanie wyników wykonanych badań zostanie zaprezentowane w rozprawie doktorskiej pt. *Pod skrzydłami władzy ludowej. Dzieje polskiej sztuki cyrkowej w latach 1944–1991*, przygotowywanej w Katedrze Dramatu i Teatru Uniwersytetu Łódzkiego pod kierunkiem pani prof. Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej.

Yoram S. Carmeli wskazuje zaś, że immanentną cechą cyrku jest jego wędrowanie:

Główną tezę naszych rozmyślań jest to, że Cyrk [Jimiego Browna – ZSS] podróżuje, ponieważ cyrk podróżuje. To jest – artyści cyrkowi podróżują, ponieważ wędrowanie jest częścią cyrkowego performansu. Dla występujących, podróż nie jest jedynie stylem życia, tradycją, której się podporządkowują, ani też jedynie koniecznością ekonomiczną – sposobem na zdobycie publiczności, ale też semiotycznym ograniczeniem, zakodowanym w tradycji tej sztuki, wynegocjowanym w toku historii pomiędzy artystami i ich publicznością².

W dalszej części swoich rozmyślań Carmeli dowodzi, na przykładzie brytyjskiego cyrku, że sama podróż, rozkładanie namiotu, pojawianie się w nowym miejscu to części cyrkowego performansu. Elementem tej gry stają się też, pozornie niezwiązane z występem, przymioty grupy: ich nieformalny sposób bycia, odniesienia do tradycji wagabundów i Cyganów, rodzinne relacje etc. Cały ten *entourage*, sugerujący niezależność i wolność ludzi cyrku, jest według Carmeliego częścią cyrkowego występu.

Jak więc w tym kontekście uzasadnić istnienie i, co więcej, znaczący sukces cyrków państwowych na Wschodzie Europy? Jak zostanie pokazane na przykładzie cyrków w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, instytucja i organizacja przeniknęła tę niezależną sztukę niemal całkowicie. Kulminacją tego procesu są – bardzo popularne zwłaszcza w Związku Radzieckim – cyrki stałe. Jednak również w Polsce, gdzie po wojnie cyrki stałe nie zostały zbudowane (pomijając jeden, nieznaczący dla historii polskiego cyrku wyjątek – Cyrk na Powiślu), instytucja cyrków państwowych zupełnie zmieniła pojęcie sztuki cyrkowej, cyrkowej wędrowki oraz życie i status artysty cyrkowego. Mimo wszystko, jak powiedział jeden z respondentów: „Żeby pracować w cyrku, trzeba być wędrowcem”.

il. 68, str. 439

Cyrk radziecki jako wzór

Wydaje się, że jedną z ważniejszych przyczyn sukcesu sztuki cyrkowej w krajach socjalistycznych było poparcie dla rozwoju tej dziedziny ze strony władz. Cyrk był zawsze postrzegany jako sztuka masowa, trafiająca do szerokiego spektrum

2 Y.S. Carmeli, *Why Does the "Jimmy Brown's Circus" Travel? A Semiotic Approach to the Analysis of Circus Ecology*, „Poetics Today” 1987, vol. 8, No. 2, s. 219.

odbiorców. Nie budziła też negatywnych skojarzeń ze sztuką elitarną czy burżuazyjną. Trafiając do szerokiej publiczności, cyrk mógł bez problemu stać się bezpieczną ideologicznie rozrywką dla masy. Jak pisze Jacek Adamczewski:

W jednym ze swoich dzieł Włodzimierz Lenin określił sztukę cyrkową jako najbardziej „odpowiednią” dla mas pracujących. To wystarczyło, aby jego następcy wynieśli sztukę cyrkową na piedestał i postawili ją na równi z operą, przenosząc ją prosto z bud jarmarcznych i ulicy na salony. Jakież było moje zdziwienie, gdy po raz pierwszy w 1990 roku wyjechałem do stałego cyrku w Dniepropietrowsku i zakwaterowano mnie w hotelu dla artystów cyrku i opery. Warunki pracy były tam wyśmienite – garderobiane, lekarz, rzesza pracowników technicznych, rekwizytorów, choreografów, 21-osobowa orkiestra. Nigdy później nie pracowałem tak komfortowo³.

Pozycja sztuki cyrkowej w ZSRR była rzeczywiście wyjątkowa. Istniała znana w świecie szkoła cyrkowa w Moskwie. Każde większe miasto posiadało cyrk stały: murowany, ogrzewany budynek, czynny cały rok i zapewniający artystom zarówno odpowiednią infrastrukturę, jak i obsługę techniczną. Cyrk oczywiście finansowany był z budżetu państwa. Artyści radzieccy, dzięki zapleczu szkoleniowemu, finansowemu i organizacyjnemu, osiągnęli niezwykle wysoki poziom, uznawany i podziwiany na całym świecie. Polscy artyści wielokrotnie powołują się w wywiadach na wzory radzieckie, pełniące rolę pewnego niedoścignionego marzenia. Swoje wizyty i występy w cyrkach stałych wspominają jako istotne wydarzenia, dokładnie opisując budowę tych instytucji, organizację i zaplecze techniczne:

Respondentka 1: Wzór cyrku stałego przyszedł ze Związku Radzieckiego. Tam w każdej republice był wybudowany cyrk. Wiele pochodziło jeszcze z lat 20., np. w Kijowie czy w Odessie, ale cały czas takie cyrki powstawały.

Niektórzy z rozmówców wspominali, że w Związku Radzieckim zamierzano wybudować cyrk stały w każdym mieście, którego populacja przekraczała 100 000 osób. Te wschodnie wzory były niewątpliwie istotne nie tylko dla polskich artystów areny, ale też dla zarządców kultury. Niemniej, jak twierdzą niektórzy z polskich artystów i znawców areny, cyrk nie zyskał u nas nigdy tej rangi, jaką miał w ZSRR:

3 J. Adamczewski, *Ach ten cyrk i jego sztuczki*, „Kuglart” 2007, nr 2, s. 1.

Respondent 2: Państwo nigdy nie było [w Polsce – ZSS] mecenasem cyrku. Władza się nie utożsamiała z cyrkiem, bo cyrk śmierdzi. W ZSRR dygnitarze bywali na programach, ale tam były cyrki stałe, w zasadzie nie było cyrków pod namiotem. U nas zachowały jednak jarmarczną, ludową atmosferę.

Choć rządzący nie widzieli w nim sztuki państwowej i ważnego instrumentu polityki kulturalnej, chcąc nie chcąc, musieli opierać się na organizacyjnych wzorcach wschodnich sąsiadów. Stąd silna instytucjonalizacja sztuki cyrkowej. Pod koniec lat czterdziestych rozpoczęto nacjonalizację polskiej kultury. Proces ten nie mógł oczywiście ominąć cyrku. Pół wieku działalności cyrków państwowych w Polsce to okres wyjątkowy w historii tej sztuki – zawsze dotychczas związanej z wolnością, niezależnością, ale też często biedą, włączyć i wykluczeniem społecznym. Choć opinie o działalności cyrków państwowych były różne, często powraca w rozmowach nostalgia za tym specyficznym okresem. Opisane poniżej funkcjonowanie cyrku jako przedsiębiorstwa dawało artystom stabilizację i możliwość rozwoju:

Respondent 3: PRL był smutnym systemem politycznym, ale paradoksalnie dla cyrku był jakoś łaskawy. To był cyrk państwowy. Cyrk miał mecenasa. Jedna ze starych artystek powiedziała: *pamiętajcie, dobrze by było, żeby nigdy już nie było w Polsce prywatnych cyrków*. PRL był złotym okresem dla cyrków w Polsce i wszystkich krajach bloku.

W tym „złotym okresie” cyrki z jednej strony zdobyły państwowe finansowanie, zaplecze techniczne i organizacyjne, stabilizację dla pracowników i bezpieczne warunki pracy. Z drugiej strony straciły jednak dotychczasową wolność i niezależność. Poziom instytucjonalizacji tej (dotychczas głównie wędrowniej, w pewien sposób istniejącej poza nawiasem społeczeństwa) sztuki był zdumiewający.

Instytucje cyrku polskiego

Już w 1945 roku powołano grupę działaczy, której zadaniem miało być odbudowanie cyrków po zakończeniu wojny. Następnie 2 maja 1946 Ministerstwo Kultury i Sztuki wydało zarządzenie o powstaniu Naczelnej Dyrekcji Wido-wisk Rozrywkowych, z siedzibą w Łodzi przy ul. Jaracza 32. Do końca lat czterdziestych w Łodzi mieściła się również Dyrekcja Cyrków Państwowych.

W 1948 roku Naczelna Dyrekcja Widowiska Rozrywkowych ogłosiła organizację Ośrodka Wyszkożenia Artystów Widowiskowych⁴.

Te pierwsze lata po zakończeniu wojny były niezwykle ważne dla formowania się cyrków państwowych w Polsce. Większość cyrków prywatnych została zniszczona w trakcie działań wojennych. Podstawą odbudowywanej bazy cyrkowej był cyrk Francesco, prowadzony jeszcze przed 1939 przez rodzinę Wawrzyniaków. Po 1945 roku starano się zgromadzić wszelkie ocalałe siły: udało się to dzięki pozostałościom cyrku Francesco i resztkom sprzętu z innych cyrków. W pierwszych latach po wojnie cyrk Francesco istniał jeszcze krótko jako cyrk prywatny⁵. Po nacjonalizacji prywatnych przedsiębiorców udało się utworzyć Cyrk Państwowy nr 1. Poza tym otwarto dwie sceny *variété* – Cyrk na Scenie w Łodzi i Katowicach.

Przełomowy dla cyrku, tak jak zresztą dla całej kultury, był koniec lat czterdziestych. W 1948 roku zarządzeniem Ministra Kultury i Sztuki, w porozumieniu z Ministrem Skarbu i Prezesem Centralnego Urzędu Planowania, zostały powołane Zjednoczone Przedsiębiorstwa Rozrywkowe (ZPR) z siedzibą w Łodzi⁶. Wśród organizatorów cyrku powojennego znaleźć można zarówno ludzi teatru, działaczy związkowych, jak i przedwojennych artystów i pracowników cyrku, jak choćby rodzina Manców czy Bronisław Staniewski. W dniu 26 października 1950 ZPR pojawiają się w Dekrecie o przedsiębiorstwach państwowych⁷. Pełna nazwa przedsiębiorstwa to Zjednoczone Przedsiębiorstwa Rozrywkowe – Przedsiębiorstwo Państwowe. Siedziba mieściła się w Warszawie przy ul. Senatorskiej 13/15. Zarządzenie powołujące do życia ZPR określa ich przyszłe działania:

- organizowanie widowisk cyrkowych, rewii na lodzie i na wodzie, widowisk iluzjonistycznych, varia, objazdowych, imprez lunaparkowych i zwierzynców objazdowych;

4 *Lektura pomocnicza dla adeptów sztuki cyrkowej ubiegających się o uzyskanie uprawnień zawodowych artysty cyrkowego przed Państwową Komisją Egzaminacyjną dla artystów cyrkowych*, opr. J. Marcinak, Z. Kaszukur, Warszawa 1987; Programy cyrków państwowych, Dyrekcja Cyrków Państwowych, 1946–1948 (PDT – IT).

5 Krótko po zakończeniu wojny, w latach 1945–1947 władze dopuszczały jeszcze istnienie prywatnej inicjatywy. Dopiero później nadszedł czas na nacjonalizację małych sklepów, zakładów etc.

6 „Monitor Polski”, poz. 749, Zarządzenie Ministra Kultury i Sztuki z 30.03.1948 wydane w porozumieniu z Ministrem Skarbu i Prezesem Centralnego Urzędu Planowania o utworzeniu przedsiębiorstwa państwowego pod nazwą Zjednoczone Przedsiębiorstwa Rozrywkowe, 30.11.1948 (AAN).

7 Dekret o przedsiębiorstwach państwowych, 26.10.1950. Kolejne aktualizacje: Zarz. nr 107 z 12.10.1951 (Akt Erekcyjny ZPR); Zarz. nr 4 z 15.01.1955; Zarz. nr 139 z 31.12.1964 (AAN: MKiS).

- czynności agencyjne i wymiana z zagranicą;
- koordynowanie tras objazdowych prywatnych organizatorów imprez;
- prowadzenie zakładu wytwórczo-naprawczego⁸.

Lektura dokumentów z okresu tworzenia się ZPR nie pozostawia żadnych wątpliwości co do charakteru tej instytucji. Niewiele pozostało po swobodnej włóczędźce cyrków przedwojennych. Ich działalność została ujęta w ramy typowego socjalistycznego przedsiębiorstwa państwowego, podległego Ministrowi Kultury i Sztuki. Funkcjonowanie ZPR dobrze ilustruje program goszczącego w Polsce w 1956 roku Cyрку Węgierskiego. Osiągnięcia ZPR opisywane są z typową dla zakładów produkcyjnych wymiernością. Po lewej stronie znajduje się tabela zatytułowana *Cyrki w rozwoju*, prezentująca przyrost ilości jednostek cyrkowych, przedstawień i frekwencji w cyrkach w latach 1949–1955⁹. Poza konstatacją o „produkcyjnym” traktowaniu sztuki cyrkowej, warto jednak zwrócić uwagę, że istotnie okres ten był niezwykle ważny dla intensywnego rozwoju zrujnowanego po wojnie cyrku polskiego. W 1949 roku istniało bowiem pięć jednostek, sześć lat później zaś było już ich jedenaście (w planach na 1956 było utworzenie dwunastego cyrku). Ilość przedstawień – według zawartych w broszurze statystyk – wzrosła proporcjonalnie do ilości cyrków (ponad dwukrotnie), zaś ilość widzów niemal trzykrotnie. Świadczy to nie tylko o dużej aktywności nowego przedsiębiorstwa, ale też o rosnącym zainteresowaniu sztuką cyrkową.

il. 71, str. 440

W opisie działalności ZPR zwraca uwagę silne zakotwiczenie planów działalności w Planie Pięcioletnim. Niewiele miejsca poświęcono jakości przedstawień czy nowym koncepcjom artystycznym. Zwraca się zaś uwagę na to, że „w ciągu najbliższych pięciu lat, poczynając już od roku 1956, wzrośnie ilość cyrków o pięć nowych jednostek wyposażonych całkowicie w nowe budynki, tabor, wozy mieszkalne i transportowe, w nowe numery cyrkowe, orkiestry i wszelkie urządzenia”; „Przepustowość widowni w cyrkach wzrośnie o co najmniej 35%, czyli w okresie sezonu cyrki polskie będzie mogło odwiedzać codziennie około 40 000 widzów”. Na okres Planu zaplanowano utworzenie jednego nowego cyrku rocznie, a także budowę stałego cyrku w Stalino, finansowaną ze składek społeczeństwa¹⁰.

il. 72, str. 440

8 Zarz. nr 107 z 12.10.1951.

9 Program Cyрку Węgierskiego. Sezon 1956, ZPR.

10 Tamże.

Pozycja artysty cyrkowego w przedsiębiorstwie – blaski i cienie

W 1949 roku z inicjatywy dyrektora Leona Adamczyka zwołano Ogólnopolski Zjazd Aktorów Cyrkowych w Łodzi. W ramach tego zjazdu dokonano weryfikacji wszystkich zgłoszonych artystów cyrkowych. Każdy z nich, po zaprezentowaniu swoich umiejętności, klasyfikowany był do odpowiedniej kategorii i otrzymywał odpowiednią umowę oraz gażę. Zarobki zależały od przyznanej kategorii. Był to przełomowy moment w karierze wielu artystów cyrkowych. Po raz pierwszy otrzymali oni stabilne, etatowe umowy. Stali się pracownikami instytucji państwowej, ze wszelkimi wynikającymi z tego przywilejami i obowiązkami. Zgodnie z Regulaminem Pracy z 1962 roku pracownicy cyrków otrzymywali liczne świadczenia socjalne – organizowane były kolonie dla dzieci, pracownicy mieli zapewnioną pomoc lekarską. W centrali ZPR pracowali lekarze: internista i dentysta, dostępni dla wszystkich pracowników. Każdy z artystów miał prawo do 30 dni urlopu w ciągu roku. Czas pracy artysty był regulowany. Było to osiem godzin dziennie od poniedziałku do piątku, sześć godzin w sobotę. Jak wszystkim pracownikom, artystom cyrkowym przysługiwały urlopy okolicznościowe czy odbiór dni wolnych za pracę w święta. Co ciekawe, cały sezon cyrkowy w drodze traktowany był jako delegacja¹¹. Od 1966 roku pracownikom jednostek terenowych należały się diety zawsze, gdy byli w trasie (ich stałym miejscem pracy był bowiem Julinek¹²). W latach wcześniejszych otrzymywali w czasie sezonu zryczałtowane dopłaty za pobyt w trasie¹³.

Była też „druga strona medalu”, w postaci konsekwencji niepodporządkowania się rutynie pracy (przewidziane w regulaminie kary za brak dyscypliny pracy). Według wspomnień pracowników cyrków państwowych bywało to uciążliwe dla tych artystów, którzy cenili sobie wolność i swobodę artystycznego życia. Powszechnym problemem w środowisku był alkohol, a także liczne spotkania towarzyskie, kolidujące z obowiązkami zawodowymi.

11 Regulamin Pracy, ZPR, 19.02.1962 (AAN).

12 Baza w Julinku, wraz z istniejącą tam szkołą cyrkową, były w zgodnej opinii artystów i znawców polskiego cyrku powojennego miejscem szczególnym. Nie tylko stanowiły techniczne zabezpieczenie i organizacyjną podstawę funkcjonowania, której cyrki prywatne były zawsze pozbawione, ale też stawały się „domem” dla artystów i swoistym „sercem polskiego cyrku”. Choć Dyrekcja ZPR pozostawała w Warszawie i tam pracownicy musieli załatwiać najważniejsze sprawy formalne czy kadrowe, siedzibą cyrku jako takiego na czterdzieści lat stał się Julinek. W późniejszym okresie był on również formalną siedzibą Zakładu Widowisk Cyrkowych, podległego ZPR.

13 Zarz. nr 20, z 25.04.1966 w sprawie należności za podróże służbowe, ZPR, 1966 (AAN).

il. 75, str. 443

il. 76, str. 443

Struktury ZPR jako szansa dla sztuki cyrkowej

Rozwój ZPR i instytucjonalizacja sztuki cyrkowej nie pozostały bez wpływu na program widowisk. Z jednej strony organizacja ograniczała w pewnym stopniu swobodę artystów, z drugiej jednak – pozwalała na tworzenie programu w dość komfortowych warunkach. Często powstawały spektakle, które nie mogłyby z różnych przyczyn zaistnieć w cyrku prywatnym. Funkcjonowanie w ramach przedsiębiorstwa państwowego pozwalało też nawiązać szeroką współpracę zarówno w kraju, jak i za granicą. Specyficzną cechą cyrku w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej były próby łączenia przez twórców sztuki cyrkowej z teatrem i z innymi gatunkami estradowymi. Pierwsze próby współpracy podejmowano już w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Cyrk w bloku wschodnim szedł więc swoją drogą, która w pewnych momentach przypominała późniejsze poszukiwania artystów nowego cyrku.

W latach sześćdziesiątych funkcjonował cyrk Bajka, specjalizujący się w widowiskach dla dzieci. W kolejnej dekadzie występy cyrkowo-estradowe, bajki cyrkowe i widowiska fabularne wystawiano często w Hali Katowickiej, na trzech estradach. Były to początki spektakli fabularnych w cyrku, które w ZPR miały bogatą tradycję. O „teatralnym” podejściu do przedstawień cyrkowych świadczy chociażby obecność reżyserów w cyrkach, ale także stanowisko głównego reżysera ZPR oraz kierownika literackiego. Reżyser był odpowiedzialny za przygotowanie programów i widowisk, jak również wizytował i korygował programy w trakcie trwania sezonu. Kierownik literacki (którym przez wiele lat był Zbigniew Kaszkur) odpowiadał za scenariusze i scenki tekstowe¹⁴. Istniały też funkcje plastyka, kierownika muzycznego, a w ośrodku szkolenia pracował instruktor-choreograf¹⁵.

Jednym z najważniejszych spektakli fabularnych (i pierwszym z serii) był zrealizowany w 1950 roku *Profesor Filutek w cyrku*. Scenariusz został napisany przez satyryków Zdzisława Gozdawę i Wacława Stępnia. Bohaterem widowiska był Profesor Filutek, znany szerokiej publiczności z humorystycznych rysunków Zbigniewa Lengrena, publikowanych w „Przekroju”. W spektaklu rolę profesora Filutka odtworzył Stanisław Nowowiejski. Profesor Filutek wystąpił w Cyrku nr 1 i spotkał się z dużą życzliwością publiczności. Pojawiał

14 Regulamin Organizacyjny ZPR, 1969 (AAN).

15 Na podstawie programów cyrków państwowych ZPR 1949–1991 (PDT – IT; Archiwum prywatne pani Virginii Dworniak, z d. Statkiewicz).

się również w kolejnych widowiskach cyrkowych. Po tym sukcesie zdecydowano o kontynuacji współpracy ze środowiskami twórczymi i powstały kolejne widowiska fabularyzowane¹⁶.

Do ciekawszych widowisk, przygotowanych przez cyrki państwowe, należy z pewnością zrealizowany według scenariusza Mariana Manca spektakl *Cyrk wczoraj i dziś*. Został on przedstawiony w Cyrku nr 1, którego dyrektorem był Edward Manc (Din-Don). Przedstawienie podzielono na dwie części. W pierwszej zrekonstruowano (w sposób nieco uproszczony i prześmiewczy) cyrkowe widowisko XIX-wieczne. W drugiej części znalazły się popisy współczesnych artystów, mające na celu pokazać ich kunszt i rangę „nowej” sztuki cyrkowej w krajach socjalistycznych:

Realizując widowisko *Cyrk wczoraj i dziś* chcieliśmy w sposób najbardziej przystępny i plastyczny pokazać widzom przemiany społeczne, jakie zaszły w cyrku. W tym celu postanowiliśmy wskrzesić wędrowny cyrk z okresu *fin-de-siècle* (w pierwszej części) i widzom dać możliwość porównania go ze spektaklem cyrku obecnego, pokazanym w drugiej części. [...] Gdyby zaś wiernie odtworzyć wyimaginowany cyrk „Mefisto” z 1898 roku – otrzymalibyśmy widowisko naturalistyczne, niezrozumiałe i nużące, a widz w cyrku chce się śmiać i bawić. [...] Dlatego po licznych dyskusjach – postanowiliśmy starać się o pokazanie cyrku z przed pół wieku w sposób realistyczny, a ośmieszyć tylko styl jego pracy i warunki tej pracy. [...] Z przykrością należy stwierdzić, że choć arena zmieniła swe dawne oblicze zupełnie, to na widowni nadal trafiają się drobnomieszczańskie kopie gości hrabiego Gucia!¹⁷

Widowisko opisane powyżej wydaje się interesujące z dwóch powodów. Przede wszystkim było jedną z pierwszych prób stworzenia spektaklu fabularyzowanego, posiadającego spójną ideę i będącego wyreżyserowaną całością. Taki cyrk „opowiadający” stał się popularny na świecie w drugiej połowie XX wieku. Twórcom cyrku państwowego w PRL-u dodatkowo dawał możliwość indoktrynacji. Zestawienie w jednym widowisku dwóch rodzajów cyrku – przedwojennego i powojennego – było bowiem niczym innym jak propagandą panującego systemu, który w najlepszy z możliwych sposobów

16 Zob.: *Lektura pomocnicza...*, s. 30–31; Programy Cyrku nr 1, ZPR, 1950 (PDT – IT).

17 Program *Cyrk wczoraj i dziś*. Widowisko zrealizowane według scenariusza Mariana Manca, ZPR, 1952 (PDT – IT).

miał rozwiązywać wszelkie problemy, również te w środowisku artystycznym. Z dzisiejszej perspektywy wątpliwe są aż tak kluczowe różnice między stylem widowisk przed i po wojnie. Występowali w nich przez długi czas często ci sami artyści, a programy były atrakcyjną kompilacją różnorodnych numerów¹⁸. Zestawiając produkcje cyrku w PRL z późniejszą estetyką nowego cyrku, można dziś stwierdzić, że cyrk państwowy w dużej mierze kontynuował tradycje artystyczne sprzed wojny. Oczywiście zupełnie inaczej funkcjonował w kwestiach organizacyjnych i społecznych, które prawdopodobnie zostały w widowisku Manca uwypuklone. Ważną różnicę programową stanowił brak klauna białego w cyrku „nowym”. Zmiana ta odnosiła się do społecznie nieakceptowanej w nowym ustroju postaci inteligenta, kulturalnego i dobrze wychowanego, pochodzącego „z wyższych sfer”.

Widowisko *Cyrk wczoraj i dziś* stanowiło jedną z pierwszych prób fabularyzowania tego, co było prezentowane na arenie. W kolejnych latach tego typu spektakle pojawiały się kilkakrotnie. Nigdy nie stanowiły one podstawy polskiej sztuki cyrkowej. Zwykle przedstawienia odbywały się według tradycyjnego schematu cyrku tradycyjnego, przygotowywanego jedynie z większą starannością niż dziś. Obecność reżysera, choreografa i wielu innych pracowników pozwalała na spójną wizualną oprawę i przemyślaną strukturę widowiska. Wprowadzenie fabuły (choćby szczątkowej) było zaś pomysłem na popularyzację sztuki cyrkowej – szczególnie wśród dzieci.

Od 1953 roku polskie cyrki realizowały bajki cyrkowe dla dzieci. Jako pierwszy na arenie pojawił się *Konik Garbusek* w adaptacji Tadeusza Chrzanowskiego. Artyści cyrkowi przyjęli role aktorów teatralnych i, z wykorzystaniem technik cyrkowych, zaprezentowali dzieciom baśniową historię. Bajka wystawiana była w cyrku Warszawa, wśród aktorów-cyrkowców znaleźli się m.in. Józef Truszkowski, Adolf Wronowski i Halina Hutnikowa. Rok później zrealizowano widowisko *Podróż po świecie*. Autorami scenariusza byli Marian Manc i Janusz Odrowąż. Scenografią i reżyserią zajął się Czesław Szpakowicz. W głównej roli wystąpił Adolf Wronowski. Nie obyło się bez elementów „edukacyjnych”. Nadrzedną myśl widowiska stanowiła konieczność zjednoczenia narodów w walce o pokój. W 1955 w warszawskim cyrku, pod dyktando Edwarda Manca, odbyło się przedstawienie *Cyrk komików*, w którym artyści innych dyscyplin zajęli „miejsce” komików. Tym razem to klauni bowiem prezentowali najważniejsze numery, a reszta występujących wypełniała sceniczne „dziury” – przygotowywała

18 Zob.: Programy cyrków państwowych, ZPR, 1952; *Lektura pomocnicza...*, s. 30–33 (PDT – IT).

przerywniki między scenkami humorystycznymi. Wśród głównych wykonawców należy wymienić samego Din-Dona, Piotra Bastę, Henryka Ostrowskiego, Makarego Pietruczyka i Józefa Zembrzyckiego (seniora). W spektaklu, poprzez projekcje filmowe i odtworzenie klasycznych numerów, przywołano starych klaunów, np. Charliego Chaplina. Widowisko zrealizowano według scenariusza braci Manców i Tadeusza Chrzanowskiego, wyreżyserował je Henryk Ostrowski¹⁹.

W tym okresie rozwijano coraz szerszą współpracę z artystami innych dziedzin sztuki. Dla cyrku zaczęli pisać literaci: Jan Brzechwa, Wiesław Brudziński, Włodzimierz Boruński, Zdzisław Gozdawa, Jerzy Jurandot, Antoni Słonimski, Stanisław Dygat, Waław Sępień i inni. Zwracano coraz większą uwagę na muzykę i scenografię. W formie prologów często wykorzystywano utwory polskiej muzyki klasycznej (Chopin, Ogiński, Moniuszko) oraz tańce ludowe. Elementy folkloru pojawiały się w kostiumach i scenografii, szczególnie w widowiskach wyjeżdżających na zagraniczne *tournee*. Spośród grafików i plastyków do współpracy zaproszono Waldemara Świerzeżo, Tadeusza Gronowskiego, Stanisława Miedzę-Tomaszewskiego, Henryka Tomaszewskiego czy Jerzego Zarubę.

W latach siedemdziesiątych pojawił się kolejny pomysł na „odświeżenie” areny. Odbyły się dwa przedstawienia pt. *Artyści Dzieciom*, zorganizowane przez SPATiF, ZPR i Redakcję „Ekspresu Wieczornego”. Ich założeniem była zbiórka pieniędzy na budowę Centrum Zdrowia Dziecka. Zostały na ten cel przekazane dochody z biletów i kwesty zorganizowanej wśród widzów. Artyści występowali społecznie.

Pierwsze przedstawienie odbyło się w roku 1976 w warszawskim namiocie Intersalto. Druga edycja tego wydarzenia została zorganizowana w namiocie cyrku Arena w Warszawie, dwa lata później. Aktorzy teatralni i filmowi wystąpili w roli artystów areny. Widowisko wyreżyserowali Ryszard Pietruski i Marian Manc. Wśród zaproszonych byli m.in.: Andrzej Łapicki, Gabriela Kownacka, Jan Świdorski, Nina Andrycz, Seweryna Broniszówna, Zofia Kucówna, Danuta Szaflarska, Mieczysław Pawlikowski, Adam Hanuszkiewicz, Włodzisław Gliński, Mieczysław Czechowicz. Na arenie prezentowali swoje umiejętności również Irena Eichlerówna i Igor Śmiałowski, Wojciech Pokora, Zofia Czerwińska, Andrzej Kopiczyński, Krystyna Janda i Andrzej Seweryn (z asystą Andrzeja Wajdy) oraz Andrzej Zaorski.

19 Programy cyrków państwowych, ZPR, 1949–1989; *Lektura pomocnicza...*, s. 33–35 (PDT – IT).

Aktorzy, współpracując z artystami cyrku, przez kilka miesięcy przygotowali numery cyrkowe. Ćwiczyli w bazie w Julinku i w warszawskich teatrach, opanowując, zgodnie ze swoimi predyspozycjami i zainteresowaniami, wybrane specjalności. W miarę możliwości występowali w samodzielnych numerach, w innych przypadkach prezentowali swoje umiejętności wspólnie z artystami areny. Jak podkreślają organizatorzy:

Najważniejszym owocem tej współpracy były atrakcyjne, bardzo zabawne spektakle, które zgromadziły na 3-tysięcznej widowni cyrku ogromną rzeszę ludzi różnych środowisk twórczych i artystycznych, jak aktorów, literatów, twórców widowisk telewizyjnych i filmowych, plastyków, rzeźbiarzy i innych – ludzi, którzy w swej większości znali cyrk bardzo sporadycznie i okazjonalnie²⁰.

Samodzielny występ udało się przygotować zespołowi ekwilibrystów: Jadwidzie Jankowskiej-Cieślak, Janowi Englertowi, Krzysztofowi Kolbergerowi i Danucie Rinn. Przygotowani przez Zbigniewa Kwiatkowskiego i Jerzego Weczka, zaprezentowali numer na rowerach. Również samodzielne ewolucje na pionowej linii zaprezentowała primabalerina Teatru Wielkiego w Warszawie, Elżbieta Jaron (przygotowana przez trapezistę Zygmunta Okowińskiego). Tresurę fok zaprezentowała Magdalena Zawadzka. Jej nauczyciele, Krystyna i Henryk Lewandowscy, pojawili się jedynie jako asystenci. Iga Cembrzyńska wystąpiła jako kobieta pajak (uczona przez Zofię Skrzypczak).

Towarzystwa artystów areny potrzebował m.in. Gustaw Holoubek, prezentujący tresurę lwów wraz z treserem, Antonim Wieczorkiem. Karol Strasburger wystąpił razem z zespołem napowietrznych akrobatów Marlot, „latając” na trapezie. W czasie prób miał zresztą wypadek – spadł z powodu zerwanego zabezpieczenia. Na szczęście upadek okazał się niegroźny, gdyż zdjęto wcześniej drewnianą podłogę areny. Przy współpracy treserów (odpowiednio Joanny Deon i Lecha Wszyńskiego) tresurę słoni poprowadzili w dwóch programach Kazimierz Brusikiewicz i Jan Kobuszewski.

W opisywanych widowiskach zostały interesująco obsadzone występy komików. W pierwszym spektaklu tej roli podjęli się Leszek Herdegen i Tadeusz Łomnicki. Łomnicki wspomina, że występ w cyrku był jego wielkim marzeniem:

20 *Lektura pomocnicza...*, s. 65–66 (PDT – IT).

W końcu udało mi się być klownem – w dwadzieścia lat później. Dnia 10 kwietnia 1976 roku wystąpiłem z nieżyjącym już dziś Leszkiem Herdegenem w przedstawieniu cyrkowym *Artyści Dzieciom*. Niestety, nie mam dobrego mniemania o sobie w tej roli. Ale tak czy inaczej poczułem wreszcie zapach areny, byłem aktorem cyrku przez cały wieczór. I chociaż niczym nie ryzykowałem – drapieżniki wychodziły innymi drogami, a ja zawsze stałem w bezpiecznym miejscu i nie wysuwałem się na czoło popisów – wieczór ten trwale zapisał się w mojej pamięci.[...] Źle bo źle – ale nareszcie w cyrku, na arenie²¹.

Sami artyści podsumowali swój występ, stwierdzając, że klaunada jest najtrudniejszą ze sztuk rozbawiania widzów. W kolejnym programie udany występ komiczny należał do Zdzisława Leśniaka i Wiesława Gołasa²².

Kolejnym ważnym spektaklem cyrkowym, łączącym elementy sztuk cyrkowej i teatralnej, był *Powrót clowna*, przygotowany z okazji Jubileuszu Artystów Cyrku w 1983 roku. Cyrk polski obchodził wówczas dość hucznie swoje stulecie. *Powrót clowna. Wielkie widowisko cyrkowe z udziałem gwiazd estrady* zostało wyreżyserowane przez Krzysztofa Jasińskiego we współpracy z Krzysztofem Materną. Kierownikiem muzycznym przedsięwzięcia został Aleksander Maliszewski. Krzysztof Materna prowadził widowisko, a wzięli w nim udział zarówno artyści areny (choćby treserzy – Mikołajczykowie czy akrobaci – np. Lucyna Mozes), jak i estrady (Krystyna Sienkiewicz, Zbigniew Wodecki, Zdzisława Sośnicka czy Maryla Rodowicz). W przeciwieństwie do przedstawień typu *Artyści Dzieciom*, nie starano się jednak wcielać aktorów czy piosenkarzy w role artystów cyrku. Podstawową ideą było połączenie sił obu grup i stworzenie spójnego widowiska, akcentującego wagę sztuki cyrkowej²³. Obchody Jubileuszu Artystów Cyrku były zresztą w całości dość istotnym wydarzeniem w świecie polskiego cyrku. Był to jedyny moment, w którym władze uhonorowały w jakiś sposób artystów tej dziedziny. Zasłużeni dla areny otrzymali medale. W różnych miejscach Polski zostały zaś zaprezentowane specjalne widowiska z udziałem gwiazd cyrku, ale też znanych artystów estradowych. Obchody rozpoczęły się na początku kwietnia 1983 roku (początek sezonu cyrkowego) w całej Polsce. We wszystkich cyrkach odbyły się premierowe przedstawienia, zaś w cyrku Arena – jubileuszowe

il. 73, str. 441

21 T. Łomnicki, *W stronę cyrku*, [w:] *Cyrk 1883–1983*, red. S. Bardin, T. Motylska, ZPR, Warszawa 1983.

22 *Lektura pomocnicza...*, s. 64–69 (PDT – IT); Archiwum prywatne pani Virginii Dworniak (z d. Stankiewicz).

23 *Powrót Clowna. Wielkie widowisko cyrkowe z udziałem gwiazd estrady*, ZPR, 1983.

widowisko, w reżyserii Gozdawy i Stępnia. Jubileusz oficjalnie zainaugurowano 15 maja spektaklem *Powrót clowna* w cyrku Intersalto w Warszawie. W tym samym miejscu 26 maja odbył się koncert z okazji 100-lecia otwarcia cyrku Cinisellego na Okólniku. W ramach tej gali zaprezentowano występy *Dzieci dzieciom*, w czasie których dzieci artystów cyrkowych prezentowały numery wraz z rodzicami. Kolejne widowisko cyrkowo-estradowe zaplanowano w namiocie Intersalto na 1 lipca. Miało być powtarzane w halach widowiskowych w całej Polsce. Podsumowaniem i największym wydarzeniem jubileuszu było widowisko cyrkowe w Hali Widowiskowo-Sportowej Spodek w Katowicach, zaprezentowane już w styczniu kolejnego roku. Scenariuszem i reżyserią zajął się Jerzy Gruza. Ponadto zrealizowano kilka towarzyszących obchodom wystaw²⁴.

Instytucjonalne osadzenie cyrku w realiach PRL pozwalało na wyjście w działaniach programowych poza minimum niezbędne do utrzymania się cyrku na rynku. Możliwość zainwestowania w nietypowe wydarzenia niewątpliwie podnosiła poziom i atrakcyjność sztuki cyrkowej. Dzięki takiej sytuacji cyrk polski miał okazję nie tylko gościć na swoich arenach artystów estrady czy scen teatralnych, ale też współpracować przy „zwykłych” działaniach z literatami oraz plastykami. Ważnymi wspomnieniami po tych spotkaniach są nietypowe spektakle cyrkowo-teatralne, nagrania telewizyjne czy programy cyrkowe sygnowane nazwiskami znanymi z innych dziedzin. Jedną z takich szans wykorzystały Przedsiębiorstwa przy tworzeniu plakatów cyrkowych.

Plakat cyrkowy

Niezwykłą „pamiątką” po cyrku państwowym w Polsce są plakaty z tego okresu. Nawiązywały do najlepszych tradycji sztuki plakatu. Rozkwit tej dziedziny datuje się na koniec XIX wieku. Plakat nie był jednak wówczas jedynie narzędziem reklamy, ale często stawał się również dziełem sztuki. Z pewnością zaś silnie rysowały się w sztuce plakatu tendencje panujące aktualnie w innych sztukach wizualnych. Obrazkowa, prosta forma i umiejscowienie w przestrzeni ulicy dawały plakatowi wielkie szanse na bycie najważniejszą formą reklamy dla sztuk performatywnych. Ograniczona przestrzeń i czas przekazu wiadomości zmusiły twórców do wypracowania pewnej prostoty formy, minimalizmu.

24 Archiwum prywatne pani Virginii Dworniak (z d. Statkiewicz).

Wszystkie te „zdobycze” pierwszych twórców plakatów przejęli polscy autorzy tzw. Polskiej Szkoły Plakatu. Polscy artyści w okresie PRL (szczególnie w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych) stworzyli swój własny styl i zdobywali liczne laury w dziedzinie sztuki plakatu. Ma swoje miejsce w tej historii także plakat cyrkowy. Od 1963 roku Przedsiębiorstwa zamawiały bowiem u wybitnych polskich artystów plakaty o tematyce cyrkowej. W latach siedemdziesiątych natomiast powstały prace zamawiane przez państwową DESE i Ars Polonę. Wznawiano też niektóre starsze afisze. Miały wówczas duży zbytny w Stanach Zjednoczonych, gdzie zyskały popularność.

Co ciekawe – szczególnie z dzisiejszego punktu widzenia – plakaty te nie miały funkcji *stricte* reklamowej. Były to raczej dzieła sztuki, które za pomocą metafor i symboli oddawały atmosferę sztuki cyrkowej. W swojej estetyce nawiązywały często do sztuki abstrakcyjnej czy surrealistycznej, a nawet do kubizmu. Prezentowały więc świat cyrku jako odrealniony i magiczny. Jeśli w ogóle możemy w ich przypadku mówić o roli promocyjnej, była to raczej propaganda sztuki cyrkowej w ogólności, jej piękna i tajemnicy. Do najważniejszych autorów polskich plakatów cyrkowych należeli: Wiktor Górka, Hubert Hilscher, Jan Młodożeniec, Waldemar Świerzy i Maciej Urbaniec²⁵.

Festiwale i współpraca zagraniczna

Z wielu materiałów dotyczących cyrku polskiego w okresie PRL przebija duma z zagranicznej sławy naszych artystów. Rzeczywiście, wydaje się, że funkcjonowanie cyrków w ramach jednej państwowej instytucji ułatwiło liczne wyjazdy zagraniczne i międzynarodową współpracę. Jak zawsze jednak, nasilona kontrola państwa nad funkcjonowaniem artystów miała zarówno pozytywne, jak i negatywne skutki. Warto zwrócić uwagę na zorganizowane w Polsce festiwale, które pozwoliły na nawiązywanie licznych kontaktów oraz na wymianę zagraniczną prowadzoną przez ZPR. Aspekty tej współpracy szerzej omawiam w kolejnym podrozdziale, poświęconym społeczno-politycznym kontekstom funkcjonowania polskiego cyrku. Kontakty międzynarodowe dawały powód do dumy, ale zarazem stanowiły źródło wielu obaw i ograniczeń.

25 E. Kruszewska, *Plakat Cyrkowy*, Muzeum Plakatu, Warszawa 1983; *Lektura pomocnicza...*, s. 13–14 (PDT – IT); A. Serena, *Storia del Circo*, Bruno Mondadori, Mediolan 2008; Z. Snielewska-Stempień, *Polski cyrk w obrazkach, czyli plakat jako źródło wiedzy o cyrkowej rzeczywistości*, „Kultura i Wychowanie 2015”, nr 9.

Najbliższa współpraca została oczywiście zawiązana z krajami bloku wschodniego. Na tym obszarze dochodziło do licznych wymian bezdewizowych (kraj przyjmujący gości wypłacał im jedynie diety). Nie oznacza to jednak, że polskie cyrki nie miały kontaktów z cyrkami zachodnimi czy z innych części świata. W latach sześćdziesiątych nawiązano stałą współpracę z amerykańskim Ringling Bros Circus, do którego wysyłano polskich artystów. Stany Zjednoczone były zresztą jednym z tych krajów zachodnich, z którymi współpraca była najbliższa. Należały do nich również Szwajcaria, a w dalszej kolejności Francja, Szwecja i RFN. Zdarzały się jednak polskim artystom podróże bardziej egzotyczne – odwiedzali chociażby Japonię czy Australię. Częste wyjazdy wspomina m.in. córka artystów występujących w cyrkach państwowych od początku ich istnienia do lat osiemdziesiątych:

Respondentka 6: Były wymiany. Na przykład nasi artyści z cyrkiem jechali do jakiegoś tam kraju, a stamtąd przyjeżdżali... Albo wyjeżdżali poszczególne numery, też tak bywało. [...] Wyjeżdżali na trzy miesiące, cztery, czasem na siedem miesięcy... Rodzice też byli w Japonii, w Mongolii, w wielu krajach. I wiele osób tak jeździło. Do Japonii cały cyrk pojechał. Szczególnie często jeździło się do wszystkich krajów bloku wschodniego: Węgry, Rumunia, Bułgaria, Czechosłowacja, NRD, to było na okrągło. Na Zachód trochę rzadziej, ale też rodzice wyjeżdżali: do RFN, Szwecji, Belgii, Francji, Hiszpanii; do Japonii pojechał cały program w latach 70.

W Polsce, poza cyrkami krajów socjalistycznych, występowały np. francuska rewia *Paris sur Glace*, cyrki niemieckie czy cyrk chiński.

Potrzeba wymiany międzynarodowej została przez ZPR dostrzeżona po 1954 roku, kiedy to zorganizowano we Wrocławiu Ogólnopolski Festiwal Sztuki Cyrkowej. Prezentacje odbywały się w Hali Ludowej. Organizatorzy podkreślali, że wśród widzów byli przedstawiciele przedsiębiorstw cyrkowych z Węgier i Czechosłowacji, a festiwal stanowił okazję do zaprezentowania polskiej sztuki cyrkowej i nawiązania współpracy. Stąd pomysł, aby dwa lata później zorganizować Pierwszy Międzynarodowy Festiwal Sztuki Cyrkowej. Odbył się on w dniach 1–16 marca 1956 w Warszawie, Wrocławiu, Katowicach, Poznaniu, Łodzi i Gdańsku. Oprócz zespołów z krajów Demokracji Ludowej zaprezentowane zostały pojedyncze numery z cyrków zachodnich. W sumie wystawiono 125 przedstawień dla prawie 300 tys. widzów. Walczono o Wielką Nagrodę Przechodnią Ministra Kultury i Sztuki PRL, którą otrzymał zespół ZSRR.

Co ciekawe, festiwale zostały uznane za duży sukces, jednak nigdy nie powtórzonego tego typu wydarzeń w Polsce. Nasi artyści występowali na festiwalach zagranicznych: na Zachodzie (np. w Monte Carlo czy w Paryżu) i Wschodzie (Dni Młodzieży w Związku Radzieckim). Niestety, ani dokumentacja ZPR, ani wywiady z artystami cyrku nie wyjaśniają, dlaczego idea festiwali cyrkowych została w Polsce zarzucona. Współpraca zagraniczna rozwijała się dalej poprzez wymiany zagraniczne, choć nie bez kryzysów i problemów.

Cenzura i inne ograniczenia instytucjonalne

Cyrk, jak każda inna sztuka w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, musiał się liczyć z obostrzeniami nakładanymi przez cenzurę. Wielu artystów, pytanych o wpływ cenzury na ich pracę, przyjmuje takie sugestie ze zdziwieniem i stanowczo zaprzecza tego typu utrudnieniom. W dalszej dyskusji zawsze okazuje się jednak, że pewne ograniczenia swobody twórczej istniały. Potwierdzają to zresztą wszelkie dokumenty w archiwach ZPR. Cenzura i inne instytucjonalne restrykcje dotyczyły również, pozornie apolitycznej, sztuki cyrkowej:

Respondent 5: Nie, w cyrku nie ma cenzury. Co tu jest do cenzurowania? No chyba że chodzi o klaunów... Ale nie było nacisków, nie miało wpływu czy ktoś był w PZPR czy nie... No może jak ktoś był w PZPR to miał jakieś profity, ale raczej tego nie odczuliśmy...

Respondent 3: Cenzura odczuwalna była tylko w klaunadzie. W ZPR pracował pan Kaszkur – literat – który był wewnętrznym cenzorem ZWC.

Faktycznie, zdecydowanie najbardziej odczuwalne ograniczenia dotyczyły sztuki słowa, jaką w cyrku reprezentowali klauni. Sam kształt widowiska w cyrku socjalistycznym został zmieniony tak, że zniknęła postać białego klauna – bogatego, dostojnego i mądrego. Czasami próbowano przemycać te dwie klasyczne postaci – klauna ryżego i białego w sposób zawoalowany. Ostatnim, typowym białym klaunem był Din-Don, ze swoimi kupletami i mandoliną, nawet po wojnie starał się przemycać jakieś aluzje. Mimo to zmiana w stosunku do cyrku przedwojennego (np. Cyrku Staniewskich) była bardzo duża. Tam polityczne i społeczne odniesienia były na porządku dziennym, po wojnie zaś takie próby, podejmowane przez nielicznych artystów, stanowiły wyjątek.

Wszystkie teksty wygłaszane przez komików i konferansjerów musiały być zgłaszane do Zarządu ZPR i Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk. Zgodnie z wypowiedziami respondentów, Zbigniew Kaszkur,

kierownik literacki ZPR, funkcjonował jako autor dialogów. Był też w ich opinii „wewnętrznym cenzorem” Przedsiębiorstwa. Inspektor Areny był odpowiedzialny za to, aby teksty na arenie pokrywały się z tymi zatwierdzonymi. Zgodnie z załącznikiem do zarządzenia nr 181/57 z 12 listopada 1957: *Zakres działania komórek organizacyjnych Zjednoczonych Przedsiębiorstw Rozrywkowych*, nad „ideologiczną stroną widowisk” czuwał Dział Twórczości Programowej. Odpowiadał on za przygotowanie programów widowisk, przydzielenie artystów do numerów, współpracował z autorami tekstów i scenek, ustalał repertuar słowny jednostek i kontrolował program.

Według zarządzenia nr 7 z 10 lutego 1966 cyrki miały obowiązek rezerwacji bezpłatnych miejsc nie tylko dla przedstawicieli MKiS, Komitetu Centralnego PZPR itp., ale również dla GUKKPPiW lub jego miejscowych odpowiedników.

Program każdego widowiska był ustalony i akceptowany przez ZPR. Jak czytamy w jednym z zarządzeń:

Przypomina się wszystkim Dyrektorom Cyrków o obowiązku przestrzegania ustalonych ramówek repertuarowych dot. tekstów wykonywanych przez komików, jak również utworów muzycznych wykonywanych przez orkiestry cyrkowe. Dokonywanie jakichkolwiek zmian bez uzyskania aprobaty Zarządu ZPR jest niedopuszczalne. Dotyczy to również repertuaru poszczególnych numerów wycieczkowych, które winny być wykonywane na każdym przedstawieniu w całości, bez żadnych nieusprawiedliwionych skrótów. W stosunku do artystów i inspektorów areny, nieprzestrzegających powyższego zalecenia, wyciągnięte będą konsekwencje służbowe²⁶.

Obrazu kontroli, której podlegała sztuka cyrkowa dopełnić może kilka przykładów dodatkowych ograniczeń. W latach sześćdziesiątych wprowadzono w Przedsiębiorstwie pełną kontrolę połączeń zagranicznych (dokładny wykaz telefonów i telegramów). Od 1961 wszelkie informacje przekazywane mediom musiały uzyskać akceptację dyrekcji. Nie dotyczyło to reklamy cyrków w terenie – tu osobą odpowiedzialną stawał się dyrektor cyrku²⁷. W 1960 roku powołano komisję odpowiedzialną za kontrolę bezpieczeństwa tajemnicy służbowej i państwowej.

²⁶ Zarz. nr 4/65, z 12.03.1965, ZPR, (AAN).

²⁷ Zarz. nr 12/1961, ZPR, 1961 (AAN).

Z pewnością sytuacja polityczna wpływała również na możliwości współpracy zagranicznej. Jak mówił Respondent 3: „wiadomo, że takie firmy jak ZPR, jak PAGART były obstawione bezpieką. To były wyjazdy zagraniczne, to były paszporty, biuro zagraniczne. To wszystko było zawsze podejrzane”. Przede wszystkim możliwości wyjazdów zagranicznych dla pracowników ZPR były szerokie, ale ściśle kontrolowane. Nie chodzi tylko o to, że dużo łatwiej i częściej można było wyjechać do krajów demokracji ludowej. Świadczą o tym najlepiej wypowiedzi niektórych rozmówców:

Respondent 3: Często komuś przytrzymano paszport, ktoś nie mógł wyjechać mimo dobrego poziomu numeru., pozwalano wyjechać jedynie osobie z duetu, niektórzy zapisywali się do partii, żeby wyjechać., ale raczej udawało się wyjechać dzięki pracowitości i cierpliwości.

Respondentka 7: Wiem, że bywały przypadki, że któryś z cyrków zachodnich chciał zaangażować jakiś konkretny numer cyrkowy. Wysłali kogoś innego, a potem dowiadaliśmy się, że cyrk dostał powiadomienie, że wybrany przez nich numer nie mógł pojechać, bo np. zachorował artysta, złamał nogę itp. Było to kłamstwo...

Podsumowanie

Czy mimo tych wszystkich ograniczeń i, przede wszystkim, silnej instytucjonalizacji, sztuka cyrkowa mogła zachować swoją naturę sztuki wędrownej? Czy artyści cyrkowi, pracując na etacie i na zlecenie władzy, mogli czuć się dalej wędrowcami i wolnymi duchami, jak było w poprzednich wiekach? Analizując sytuację cyrku w krajach socjalistycznych, trudno sobie to wyobrazić. Dlaczego więc w wywiadach z artystami areny tak często wraca pojęcie wolności i swobody, a także ryzyka związanego z wyborem takiego trybu życia? Dziwi to – szczególnie w kontekście powszechnej wśród rozmówców akceptacji systemu pracy w PRL i zadowolenia z warunków socjalnych, jakie zapewniało państwowe przedsiębiorstwo.

Warto jednak zwrócić uwagę na kilka faktów, które pozwoliły polskim artystom wciąż czuć się wędrownymi kuglarzami:

- w porównaniu z cyrkiem radzieckim, który we wszystkich krajach demokracji socjalistycznej stawiany był za wzór, polski cyrk wciąż pozostawał wędrowny, „nieidealny”, ze słabą infrastrukturą;
- mimo wprowadzenia nowych dróg wejścia do zawodu (szkoła cyrkowa, zatrudnianie zawodowych sportowców), trzonem cyrku polskiego pozostawały tradycyjne rodziny cyrkowe;

- cały sezon artyści spędzali w trasie, w trudnych warunkach bytowych, co w społeczeństwie „małej stabilizacji” było odbierane jako bardzo nietypowy sposób na życie;
- polscy artyści nie porzucili tradycyjnego w tej dziedzinie zamyłowania do wolności i swobody (co często skutkowało problemami w zorganizowanym przedsiębiorstwie).

Wszystkie te „namiastki” życia w tradycyjnym cyrku, przywiązanie do cyrkowej tradycji i swobody, nie powstrzymały rosnącego wśród polskich artystów poczucia stabilizacji. Z biegiem lat warunki zapewniane przez ZPR stawały się dla nich coraz bardziej naturalne i oczywiste: stała pensja, kształcenie, zaplecze techniczne, możliwość rozwoju programowego sztuki cyrkowej, stałe finansowanie z budżetu państwa. W parze z tymi profitami szły pewne ograniczenia, do których musieli oczywiście przywyknąć i je zaakceptować: cenzura, odgórnie narzucony program i organizacja życia, zmiany związane z decyzjami politycznymi. Pięćdziesiąt lat trwania cyrku państwowego spowodowało, że po transformacji niewielu artystów odnalazło się w nowej rzeczywistości. Abstrahując od oceny artystycznej widowisk sprzed i po zmianach politycznych, nie da się nie zauważyć, że większość twórców sprzed 1989 roku zniknęło ze świata cyrkowego: czy to odchodząc na emeryturę, czy zmieniając profesję. Wielu artystów, przyzwyczajonych do stabilizacji, jaką dawała instytucja państwowa, nie odnalazło się w rzeczywistości wolnego rynku. Mimo deklarowanego sentymentu do wolnego, niezależnego życia w cyrkach przedwojennych, nie potrafili takiego cyrku w Polsce stworzyć. Na rynku pozostało kilkanaście cyrków – funkcjonujących jako prywatne firmy, borykające się stale z niską frekwencją i kłopotami finansowymi²⁸.

28 [patrz spis *Cyrk w Polsce*, zamieszczony w Aneksie – przyp. red.]

VARIÉTÉS

CYRK –
TRADYCYJNY /
NOWY /
WSPÓŁCZESNY

DR
YK
TRAD
CYSE
PIL

Ondřej Cihlář

Od cyrku tradycyjnego do współczesnego

Nowy cyrk (*cirque nouveau*) to młody, autonomiczny gatunek sztuk performatywnych, wywodzący się z Francji. Łączy dyscypliny cyrkowe z wieloma innymi dziedzinami sztuki – z teatrem i teatrem ruchu, tańcem współczesnym, muzyką, sztukami wizualnymi, a zasady którymi się kieruje, odpowiadają jego wielogatunkowemu charakterowi. Nowy cyrk, zdaniem Jean-Michela Guya, francuskiego teoretyka i historyka sztuki cyrkowej, chce „połączyć ze sobą teatr, taniec, muzykę – i cyrk”¹. Dzięki temu dysponuje nieograniczonym spektrum możliwości inscenizacyjnych i umiejętności artystycznych, wywodzących się z wielu form widowisk – zarówno narracyjnych, jak i abstrakcyjnych. Spektakl nowego cyrku może opierać się tylko na jednej dyscyplinie cyrkowej lub wychodzić od przesunięcia reguł cyrku tradycyjnego, modyfikowania czy pomieszania technik, sytuacji dramatycznej i przekazu. Nowy cyrk jest atrakcyjny właśnie dzięki tego rodzaju przemieszczeniom, ale jednocześnie utrudniają one teoretyczne ujęcie tematu.

Sam termin „nowy cyrk” z punktu widzenia rozwoju dziedziny nim objętej może być dość mylący. Powstał we Francji, gdzie funkcjonuje jako pojęcie historyczne, odnoszące się do okresu pomiędzy latami siedemdziesiątymi

1 J.M. Guy, *Introduction*, [w] *Avant-garde, Cirque! Les arts de la piste en révolution*, red. J.-M. Guy, Paris 2001, s. 19.

a dziewięćdziesiątymi XX wieku, kiedy powstał nowy nurt, wyraźnie odróżniający się od cyrku tradycyjnego. Francuscy badacze, opisujący genezę i przemiany tego wydarzenia artystycznego, wyróżniają w jego obrębie fazy czasowe i wskazują na wewnętrzne zróżnicowanie. Mimo to termin „nowy cyrk” przyjął się jako oznaczenie gatunkowe całego zjawiska, zrobił globalną karierę na rynku sztuki, stając się marką rozpoznawaną przez szeroką publiczność.

W Japonii terminu *cirque nouveau* nie tłumaczy się, aby podkreślić francuskie pochodzenie tego gatunku. Fenomen nowego cyrku dla wielu widzów stanowi jedyną akceptowaną formę cyrku. Stał się jego nowoczesną fazą rozwoju, odpowiadającą życiu, pragnieniom i marzeniom ludzi we współczesnym świecie².

Nowy cyrk jest dziś częścią francuskiej narodowej tożsamości kulturowej i niezwykle popularnym artykułem eksportowym. W niedługim czasie od swoich narodzin przyciągnął uwagę widzów i twórców, rozpoczynając światową ekspansję. Najpierw dotarł do państw najbliższych kulturowo i geograficznie: Wielkiej Brytanii, Belgii, Hiszpanii, Szwajcarii, Kanady. Od lat dziewięćdziesiątych XX wieku nowy cyrk we własnej, rozpoznawalnej odmianie promieniuje ze Skandynawii, a w pierwszej dekadzie nowego tysiąclecia rozwija się w krajach Europy Środkowej, takich jak Czechy i Polska, ale również w Chorwacji czy w Serbii. Wyjątkowe, zróżnicowane sceny i środowiska powstają poza Europą – w Australii, Afryce, Ameryce Południowej.

Aby poznać specyfikę nowego cyrku, jego różnorodność, odrębność, dążenie do nowatorstwa, należy najpierw opisać cyrk tradycyjny – historię jego powstania i rozwoju. Pascal Jacob charakteryzuje cyrk jako „sztukę tworzenia spektaklu z użyciem dyscyplin cyrkowych i innych dyscyplin artystycznych: teatru, muzyki, filmu, sztuk pięknych, oraz umiejętności różnego typu”³. Taka uproszczona definicja skrywa w sobie zasadę starą jak sam cyrk: mieszanie i nakładanie się na siebie różnych dziedzin sztuki w przestrzeni areny, używanych jednak w sposób, który długo odpowiadał „współczesnej” epoce.

Podział cyrku na „tradycyjny” i „nowy” może nasuwać myśl, że ten nowoczesny, pełen inwencji i zmienny, sytuuje się w opozycji do cyrku tradycyjnego, skupionego na przeszłości, niezmiennego, samowystarczającego i marginalnego. Choć istnieje wiele cyrków tego

2 J. Pascal, *Le Cirque: Un art à la croisée des chemins*, Paris 2001, s. 166.

3 Tamże.

typu, które w ogóle nie zadają sobie pytania o nowoczesność i trwają w zakonserwowane w odtwarzaniu odziedziczonych umiejętności, cyrk tradycyjny proponuje również zreformowane, nowoczesne koncepcje widowisk cyrkowych oparte na estetyce cyrków historycznych⁴.

Takie właśnie cyrki włączają do swoich przedstawień czy poszczególnych numerów nie tylko nowe techniki reżyserskie, ale również nowe, oryginalne i zaskakujące idee. Najsłynniejsze rodziny cyrkowe, które miałyby być głównymi nosicielami „tradycji” rozumianej jako wierność wypróbowanym metodom (Grüss, Bouglione, Fratellini, Knie i inni), zapoczątkowały odwrotny proces, rozwijając „klasyczny” gatunek dzięki dodaniu nowych rozwiązań. Mimo to wciąż zaliczają się do cyrku tradycyjnego.

Przy próbach definiowania nie uda się uniknąć uproszczonego podziału na cyrk tradycyjny i nowy. Rozwój cyrku i tendencje nowatorskie ostatnich dziesięcioleci są bowiem najsilniej związane z pojawieniem się nurtu nowego cyrku. Określenie to jest do dziś chętnie używane także w przypadkach, gdy aktualne trendy cyrkowe stworzone w nowym cyrku są bliższe nowoczesnym formom cyrku tradycyjnego (który nie jest już obciążony elementami „cyrkowego skansenu” cyrku klasycznego).

Czym jest cyrk tradycyjny?

Ironią losu i języka jest fakt, że sztuki cyrkowe (*arts du cirque*) podporządkowuje się cyrkowi, a nie na odwrót. Większość dzisiejszych artystów cyrkowych traktuje okrągłą arenę, kopułę namiotu, ciąg występów bez logicznego powiązania i obecność zwierząt wyłącznie jako możliwość, a nie coś niezbędnego dla swojej twórczości. Niestety w przeszłości wszystkie te elementy przykryto cyrkowym namiotem, więc i dziś nadaje im to dość nieszczerne określenie zbiorowe – sztuki cyrkowe...⁵

Spośród wszystkich rodzajów cyrku najbogatszą historię ma cyrk określany najczęściej, z dzisiejszej perspektywy, jako „tradycyjny”. Zjawisko to obejmuje długi okres czasu, od około 1767 roku do końca XX wieku i wytworzyło ustalony, spójny, rozwijający się dynamicznie styl.

4 S. Barré, *Le „nouveau cirque traditionnel”*, [w:] *Avant-garde, Cirque! ...*, s. 37–38.

5 P. Jacob, dz. cyt., s. 45.

il. 7, str. 394

Kluczowym elementem narodzin tradycyjnego cyrku w ostatnich dekadach XVIII wieku było – tak charakterystyczne dla epoki – zamiłowanie do sztuki jeździeckiej. Przyczyniły się do tego przede wszystkim pokazy dla arystokratów, na dworach szlacheckich, oraz dla oficerów i wojskowych, którzy ze względu na dużą liczebność stanowili w ówczesnej Europie szeroką potencjalną publiczność. W kontekście początków tradycyjnego cyrku w tym okresie najczęściej wymieniane są nazwiska Anglików – Philipa Astleya, Jacoba Batesa, Charlesa Dibdina – i ich przedstawienia jeździeckie. Dziś trudno określić, kto pokazywał je pierwszy, kto kogo zainspirował, wyprzedził albo naśladował. Z pewnością jednak to właśnie oni stali na czele tego olbrzymiego ruchu, który od ponad 250 lat poszukuje dróg dla swojego dalszego rozwoju.

Najstarsza wzmianka o nowożytnej twórczości cyrkowej pochodzi z 1767 r. z Francji, gdzie ogłoszono program *Cirque equestre* (Cyrk jeździecki), w związku z pokazem przygotowanym przez Anglika Jacoba Batesa. [...] Prawa założycielskie należą się jednak sierżantowi brytyjskiej akademii królewskiej Philipowi Astleyowi (1742–1814), który w Londynie już w 1768 r. prezentował jazdę akrobatyczną ubrany we własny mundur⁶.

Źródła historyczne podają również, że już w 1758 roku irlandzki koniuszy Johnson prezentował swoje popisy w pobliżu Gospody pod Trzema Kapeluszymi w Londynie, a w roku 1763 w Petersburgu występował przed publicznością brytyjski koniuszy Jacob Bates. Pod Trzema Kapeluszymi w roku 1767 program jeździecki prezentował także były wojskowy koniuszy Sampson. Tam też powstaje miejsce londyńskich „zabaw konnych”, a wokół głównego toru jeździeckiego wyrastają drewniane trybuny, świetlice i stragany z przekąskami. W tym samym roku Philip Astley otwiera swoją szkołę jeździecką w Halfpenny Hatch.

Pokazy odniosły błyskawiczny sukces, zaś w celu urozmaicenia przedstawień uzupełniano je numerami pokazującymi inne dyscypliny cyrkowe i scenki humorystyczne, które później przekształciły się w występy kłaunów. Te coraz barwniejsze widowiska bardzo szybko przeniosły się z prowizorycznie grodzonych i zadaszonych ujeżdżalni za miastem do naprędce wynajmowanych budynków teatralnych, w których tworzone miejsce dla areny, demontując

6 P. Pavlovský i in., *Základní pojmy divadla – Teatrologický slovník*, Praha 2004, s. 40 (autorka hasła: L. Petišková). [Zob. także: Bogdan Danowicz, *Był Cyrk Olimpijski*, Warszawa 1984 oraz artykuły J. Hery, i K. Kurka zamieszczone w niniejszym tomie – przyp. red.]

siedzenia na parterze⁷. Później trupy cyrkowe przenosiły się do nowych, specjalnie projektowanych budynków, które szybko i w dużej ilości powstawały w wielu miejscach w Europie. Już w 1780 roku Astley założył na Westminster Road w Londynie własny cyrk The Royal Grove z trzema tysiącami miejsc siedzących, a w trzy lata później słynny Cirque d'Hiver (Cyrk zimowy) w Paryżu. To jednak Charles Didbin, który w 1782 otworzył w Londynie swój The Royal Circus, po raz pierwszy użył słowa „cyrk” jako określenia budynku, nadając tym samym nazwę nowemu rodzajowi rozrywki, masowo rozprzestrzeniającemu się w Europie i Ameryce. Centrami europejskiego cyrku arystokratycznego stały się – od początku XIX wieku do pierwszej wojny światowej – Paryż, Londyn, Berlin, Petersburg oraz Wiedeń.

il. 8, str. 395

Do połowy XIX wieku większość dużych cyrków miała swoje siedziby w stałych budynkach, podróżując najwyżej do kilku miast.

Budynki te były raczej teatrami niż cyrkami. Największe z nich miały łoże wyściełane aksamitem, kryształowe żyrandole i dywany, a specjalizowały się w obsłudze bogatych widzów należących do arystokracji i korpusu oficerskiego⁸.

il. 6, str. 393

Zapowiedzią końca ery triumfu europejskiego cyrku arystokratycznego stały się w 1872 roku gościnne występy w Berlinie amerykańskiej rewii cyrkowej pod namiotem. Jej właściciel, Anglik James Washington Meyer, wygnany z Ameryki przez potężną konkurencję Barnuma, oczarował berlińską widownię. Amerykański przykład dodał kolejnym dyrektorom europejskich cyrków odwagi, by opuszczać budynki cyrkowe. Wyrusшали ze swoim *chapiteau* w długie trasy i zdobywali nową publiczność. Dla porównania: pod namiotem największego ruchomego cyrku na świecie, amerykańskiego The Ringling Brothers, Barnum & Bailey, w latach dwudziestych XX wieku mieściło się 16 tysięcy widzów, a przedstawienie grane na trzech arenach jednocześnie trwało ponad trzy godziny i składało się ze 127 numerów⁹. Od tej chwili do podstawowych emocji wzbudzanych przez widowiska cyrkowe – zachwyty, strachu i rozbawienia – został dodany kolejny istotny element: romantyka wędrowni, która z czasem przyniosła oderwanie się od społeczeństwa mieszczańskiego, izolację, a w końcu – odrzucenie.

il. 39, str. 418

il. 40, str. 418

7 Średnicę areny szybko ustalono na 13 metrów – najmniejszy rozmiar pozwalający utrzymać konia w cwale.

8 K. Kludský, V. Cibula, *Život v manéži*, Praha 1966, s. 171.

9 Tamże, s. 169.

Cyrkowe fascynacje awangardy

Chociaż tradycyjny cyrk wywodzi się z historycznych pokazów jeździeckich, które stały się modną zabawą dla miejskiej publiczności arystokratycznej, przez prawie 200 lat potrafił nadążać za zmianami czasu. Nie zniszczyły go nawet dramatyczne skutki pierwszej wojny światowej, a teatralni reformatorzy międzywojennej europejskiej awangardy byli cyrkiem urzeczeni. Szukali w nim (oraz w innych peryferyjnych ludowych rozrywkach) inspiracji, by zmieniać akademicki i elitarny teatr, tonący w poszukiwaniach psychologicznej głębi przy braku zainteresowania masowej publiczności. Imponowały im sprawność fizyczna, umiejętności techniczne i dyscyplina artystów cyrku, do czego doszła fascynacja klaunami, pantomimą i samą przestrzenią areny. Twórcy awangardy starali się połączyć teatr z silnymi, powszechnie zrozumiałymi emocjami, obecnymi nie tylko w cyrku, ale także w rewiach, kabaletach, podczas zawodów sportowych i demonstracji ulicznych.

W 1917 roku we Francji Apollinaire w swoim wykładzie *Nowy duch i poeci* wygłoszonym w teatrze Vieux Colombier (Stary Gołębnik) powiedział: „Teatr kameralny będzie miał mniejsze znaczenie niż dawniej. Może powstanie teatr taki jak cyrk, zdecydowanie bardziej dramatyczny i burleskowy, a przy tym prostszy niż stara forma cyrku”¹⁰. Jacques Copeau w roku 1920 ponownie otwiera szkołę aktorską i angażuje najsłynniejszych klaunów cyrkowych – braci Fratellini – do nauczania akrobatyki. W tym samym roku słynne klaunowskie trio zaangażował także Jean Cocteau w swojej sztuce mimicznej *Wół na dachu*. W Niemczech masowe przedstawienia teatralne wystawia Max Reinhardt, który ożywił formy *commedie dell’arte*, wykorzystywał pantomimę, balet, cyrkowców, wołyżerów i zwierzęta. Cyrk inspirował studentów pracowni scenicznej awangardowej szkoły wyższej wzornictwa Bauhaus, której pedagog László Moholy-Nagy w roku 1924 pisał o potencjale cyrku w artykule *Teatr, cyrk, variété*. W Rosji reżyser Wsiewołod Meyerhold rozwija od roku 1921 metodę wychowania aktorskiego – tzw. biomechanikę, która miała stworzyć przeciwwagę dla aktorstwa psychologicznego. Częścią metody był twardy trening fizyczny, dzięki któremu aktorzy mieli opanować szereg umiejętności sportowych i artystycznych. Meyerhold blisko współpracował z artystami cyrkowymi, w przedstawieniu *Misterium-buffo* na trapezie latał w powietrzu słynny klaun Witalij Lazarenko. Meyerhold, który podziwiał autentyczność występu i siłę przeżyć w cyrku, jest również autorem słynnej opinii: „Różnica między teatrem a cyrkiem polega na tym, że kiedy w teatrze

10 J. Hyvnar, *Francouzská divadelní reforma*, Praha 2006, s. 51.

aktor jedynie udaje że jest smutny, zręczny, mądry, pomysłowy czy odważny, w cyrku jest taki naprawdę¹¹. Publiczną demonstracją biomechaniki i konstruktywizmu było szkolne przedstawienie *Rogacz wspaniały*. Scena, pełna drabin, platform i konstrukcji, przypominała przestrzeń cyrkowej areny¹².

Tendencje reformatorskie, inspirowane przede wszystkim ideami z Francji i Rosji, odbijały się echem w wielu krajach Europy. W międzywojennej Czechosłowacji najmocniej widoczne były w kręgu artystów skupionych w grupie Devětsil. Reżyserzy Jindřich Honzl i Jiří Frejka, którzy cyrk postrzegali jako zbawienie dla teatru awangardowego, założyli w roku 1925 Osvobozené Divadlo (Teatr Wyzwolony), który zapoczątkował działalność konstruktywistycznym eksperymentem Cirkus Dandin. Masową popularność teatrowi wyzwolonemu przyniosło dopiero pojawienie się dwóch genialnych klaunów: Jiříego Voskovca i Jana Wericha, których autorskie rewie komediowe stały się objawieniem. Ich maski i makijaż były inspirowane twórczością braci Fratellini, ale obaj stworzyli raczej teatralną klaunadę sytuacyjno-słowną. Stworzyli teatralne rozumienie postaci klauna i innych motywów cyrkowych. „Odgrywając” klaunów, pokazali możliwości „grania” cyrku, wpływając na czeski teatr od czasów międzywojennej awangardy aż po powstanie oryginalnych elementów czeskiego nowego cyrku.

Kryzys modelu klasycznego

Cyrk tradycyjny przez niemal dwieście lat reagował na zmiany społeczne, a czasem nawet je inspirował. Co takiego zatem stało się w latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia, że cyrk znalazł się na granicy upadku, nie miał żadnych nowych propozycji i przestał interesować masową widownię?

Kluczowe dla odpowiedzi na to pytanie jest zrozumienie wyjątkowej pozycji cyrku w przeszłości. Cyrk był miejscem, w którym po raz pierwszy można było zobaczyć, co tak naprawdę potrafi człowiek. Artyści kwestionowali powszechne przekonania o fizycznych granicach możliwości ludzkich w każdej z cyrkowych dyscyplin. Cyrkowcy panowali nad dzikimi bestiami, maszynami, bronią. Zobaczyć na żywo egzotyczne zwierzęta, podobnie jak tubylców z innych kontynentów, można było jedynie w cyrku. Świat nie był połączony,

11 Tamże, s. 173.

12 [M. Leyko, *Reżyser masowej wyobraźni. Max Reinhardt i jego teatr dla pięciu tysięcy*, Łódź 2002; J. Copeau, *Naga scena*, przeł. M. Skibniewska, Warszawa 1972; W. Meyerhold, *Przed rewolucją*, przeł. A. Drawicz i J. Koenig, Warszawa 1988. Por. artykuł P. Stangreta zamieszczony w niniejszym tomie – przyp. red.]

rzadko podróżowano, możliwość oglądania na własne oczy egzotyki i sensacji oferował właśnie cyrk. Raz na jakiś czas przyjeżdżał na rynek albo łąkę za miastem, a ludzie odwiedzali go, aby w napięciu oglądać to, co najnowsze, by „zobaczyć niewidziane”. Wszystko jedno, czy były to umiejętności jeździeckie, artyści innych dyscyplin cyrkowych, czy – w późniejszych czasach – tresowane lub pokazywane w zwierzyńcach egzotyczne zwierzęta. Program cyrkowy zaskakiwał widzów i budził silne emocje. Artyści poruszali się na krawędzi możliwości fizycznych, widzowie mogli stawać się świadkami dramatycznych wypadków kończących się śmiercią wykonawcy lub trwałymi konsekwencjami zdrowotnymi. W ten sposób wywoływano strach i skrajne emocje, a widownie cyrków zapełniały się do ostatniego miejsca.

il. 52, str. 426

Czasy się zmieniały, zmieniał się też program. Atmosferę napięcia rozładowywali klauni, pojawiały się nowe dyscypliny artystyczne, akrobacje na ziemi i w powietrzu, trapez, żonglerka, strzelanie z różnych rodzajów broni (aż po armaty wyrzucające „ludzi-pociski” pod kopułę namiotu). Wraz z wynalezieniem bicyklu na arenie pojawili się rowerzyści cyrkowi prezentujący kolarstwo artystyczne, monocykle na ziemi i na linie. Gdy pojawiły się motocykle – cyrk zaproponował jazdę w kuli śmierci i szereg dalszych tego rodzaju atrakcji. Oprócz egzotycznych zwierząt prezentowano także barwne postacie ludzkie. W ślad za postępującą kolonizacją globu na arenach pojawiali się tancerze z Afryki, Indianie, Chińczycy, a cyrk stał się oknem na świat pełen sensacji i osobliwości.

Wraz z przeniesieniem się cyrku z budynków pod namioty i do podróżujących taborów powstały setki zespołów różnej wielkości, z których liczne poszukiwały jakichkolwiek atrakcji zdolnych przyciągnąć widownię. Często im mniejsza była trupa cyrkowa, tym większe osobliwości przywoziła ze sobą. Niektóre zespoły były raczej gabinetami dziwów niż cyrkami: pokazywano bliźnięta syjamskie, kobiety z brodą, liliputów i wiele innych fascynujących ówczesne społeczeństwo potworności, często jedynie udawanych. Bez względu na poziom, uczciwość i gust, cyrki różniące się pod wieloma względami łączyło jedno – towarzysząca im atmosfera sensacji. Były miejscem prezentacji „niesłychanych” umiejętności zwierząt i ludzi. Miejscem wywoływania szalonych emocji i kontaktu z egzotyką. Miejscem, które odwiedzało się, by „zobaczyć świat”.

il. 32, str. 415

il. 33, str. 415

Kiedy cyrk przeniósł się pod namioty i do taborów, przez długi czas kuśił widzów także możliwością zobaczenia olśniewającego widowiska, przeznaczonego pierwotnie jedynie dla bogatych arystokratów. Z pewnością poziom wielu trup nie spadł znacząco wraz z przeniesieniem się pod brezent namiotów.

Trzeba jednak uświadomić sobie, że nowi widzowie – mieszkańcy mniejszych miast i wsi – łaknęli wszystkiego, co cyrk przywoził, nie mając żadnej innej możliwości, by zobaczyć oferowane przez cyrk sensacje.

Dziś codzienny kontakt ze światem za pośrednictwem mediów i technologii komunikacyjnych, Internetu, sieci społecznościowych, czyni z nas wymagających widzów. Wszystko to, co interesujące, dziwaczne, sensacyjne, rekordowe, czy z jakichkolwiek względów wyjątkowe, dociera do nas w kilka minut, gdziekolwiek na świecie by się nie zdarzyło. Uwzględniając różnice cywilizacyjne, cyrk w okresie jego świetności można traktować jako miejsce kontaktu ze światem, sposób na podłączenie się do „globalnej sieci”.

Tradycyjne stałe numery i programy cyrkowe były zawsze uzupełniane przez nowości i uzależnione od aktualnie panującej mody. Problem leżał jednak w tym, że cyrk trwał przy swoich podstawowych zasadach, nie przestając być „jarmarkiem sensacji” wtłoczonym w estradowy program. Tymczasem świat się zmienił, cyrk przestał więc być popularnym środkiem przekazu, pokazującym publiczności najnowsze sensacje. Radio, kinematografia, telewizja stały się coraz łatwiej dostępne, ludzie podróżowali, poznając świat. Wszystko, czego wcześniej szukali w cyrku, mogli zobaczyć na własne oczy lub w mediach. Zdecydowanie zmienił się stosunek opinii publicznej do ochrony przyrody i wykorzystywania zwierząt. Zmieniły się wyobrażenia o bohaterstwie, którego przestano szukać w cyrku. Dokonała się również całkowita zmiana stylu życia, w tym sposobów spędzania czasu wolnego.

il. 6, str. 393

W okresie rosnącej powojennej prosperity w Europie Zachodniej tradycyjny cyrk prawie się nie zmienił – w przeciwieństwie do społeczeństwa. Rosło poczucie zadowolenia z życia prywatnego, rozwinęło się wiele dziedzin sportu, powstawały nowe hobby, natomiast starsze działania wspólnotowe o ludowym charakterze – jarmarki, święta wiejskie, kościelne i rodzinne – straciły na atrakcyjności, podobnie jak działalność dawnych stowarzyszeń i związków służących najrozmaitszym kręgom zainteresowań. W związku z tymi zmianami inaczej definiujemy estetykę, sprawność fizyczną, postęp i produkcję, charakter, odwagę, hierarchie w relacjach międzyludzkich, ale też między człowiekiem a zwierzęciem. Wraz z rozwojem środków transportu widz staje się bardziej wymagający, ponieważ jest w stanie przemieszczać się na duże odległości i porównywać ze sobą propozycje i wydarzenia. Opinia publiczna, wciąż zafascynowana rozwojem środków komunikacji, nie podziwia już cyrkowej odwagi i zaczyna oceniać ją jako coś podrzędnego i staromodnego.

Cyrk ma dziś potężną konkurencję w postaci kina, radia, telewizji, Internetu, uczestniczy w ich szybkim rozwoju. Całkowita zmiana stylu życia zachodniego świata jest niszcząca dla tradycyjnej sztuki cyrkowej. Kosztowne funkcjonowanie trup cyrkowych staje się nieopłacalne. Zatrudnienie dużej grupy ludzi, opieka nad licznymi zwierzętami, transport w dobie kryzysu paliwowego, wynajem miejsc na przedstawienia są dziś coraz trudniejsze. Cyrk stopniowo traci swoją atrakcyjność, najlepszych artystów i wierną publiczność, a przede wszystkim – nadzieję zmiany na lepsze.

W czasie tego kryzysu stopniowo odchodzi wiele cyrkowych sław: Médrano, Bureau, Lamy i Amar ogłaszają upadłość, a bankructwo cyrku Jean-Richard w 1978 roku (najbardziej prestiżowego cyrku francuskiego tej epoki) jest niejako ogłoszeniem definitywnego końca ery wielkich cyrków. Mimo to niektórym cyrkom różnej wielkości i jakości udaje się przetrwać i przeżyć. Wydają się one mniej podlegać trudnościom ekonomicznym i aktualnemu rozwojowi stylowemu. Ich nazwy zmieniają się szybko, koszty funkcjonowania zostają ograniczone do minimum, skuteczniej wykorzystuje się system pomocy wzajemnej w ramach rodziny, artyści opłacani są udziałami w zyskach, zatrudnia się cyrkowców ze Wschodu, a budżety uzupełnia dzięki loteriom sprzedawanym w trakcie przedstawień i warsztatom prowadzonym w sezonie zimowym. Większość z tych rozwiązań i działalności pomocniczej odciąga jednak uwagę od twórczego poszukiwania sposobów pomocy cyrkowi w oparciu o jego własne środki, sztukę i tradycję. W nowej sytuacji i w zmieniającym się społeczeństwie jeszcze mocniej pogłębia to kryzys tradycyjnego cyrku.

Tak więc w latach siedemdziesiątych XX wieku cyrk został w tyle za światem, który wcześniej w nieco bałamutnej wersji pokazywał, wędrując z miasta do miasta. Nagle stał się zwietrzałą atrakcją zarezerwowaną dla dzieci, bo dziś tylko je można jeszcze czymś zaskoczyć. A ponieważ w tym czasie utracił nie tylko wielu widzów, ale również ludzi ze swojego środowiska, nagle realna stała się groźba zaniku umiejętności przekazywanych od wieków, a wraz z nim – zagłada całego gatunku rozrywki. Cyrk nie wykształcił bowiem stabilnego systemu edukacyjnego, a z obawy przed konkurencją wiedzę przekazywano wyłącznie wewnątrz zespołów lub w rodzinach, z pokolenia na pokolenia.

Sylvestre Barré bezradność cyrkowców opisuje następująco:

Posługując się argumentami w stylu „urodziliśmy się w cyrku”, „człowiek nie pozbywa się cyrkowego wychowania” i „nie umiemy nic innego” dawni cyrkowcy stracili pewność siebie, a ich środki wyrazu stały się proste i łatwe do odtworzenia. Artyści skupiają się na zachowaniu odziedziczonej wiedzy, kładą nacisk na wykonanie i technikę w najprostszym znaczeniu. Skupiają się na relatywnie niewymagającej publiczności – dzieciach. Fantazja i innowacyjność nie są w cenie, przedstawienia nie są dziś w stanie ani szokować, ani stawiać nowych pytań, bo są konformistyczne, przygotowane dla przeciętnego widza. Pojawiają się elementy kultury masowej (disneyowskie postacie, czytelne i egzotyczne tematy itp.), służące celom reklamowym. Przedstawienia w zatrwajającej większości są pozbawione inwencji, ciążą ku standaryzacji i są zagrożone infantyлизmem¹³.

Utrzymywany przez pokolenia model niesystematycznego przekazywania umiejętności zdobytych w rodzinie w ramach konkretnych dyscyplin cyrkowych stał się nagle zagrożeniem dla przetrwania sztuk rozwijanych przez stulecia. Większość potomków artystów cyrkowych w czasach największego kryzysu nie wiązała swojej przyszłości z cyrkiem i – co zrozumiałe – starała się uciec ze środowiska „bez perspektyw”. W nowoczesnym, rozwijającym się społeczeństwie samo urodzenie się w cyrkowej rodzinie przestało być wystarczającym argumentem dla konieczności kontynuowania rodowej tradycji. Tradycyjny cyrk natrafił tym samym na kolejny poważny problem. Brakowało wsparcia następnego pokolenia, odczuwającego naturalną potrzebę rozwijania cyrku. Wśród potomków rodzin cyrkowych ciągle ubywało młodych pasjonatów, zaś adepci sztuki cyrkowej przychodzący z zewnątrz często nie byli akceptowani przez nestorów. Środowisko cyrkowe zapłaciło fatalną cenę za własną izolację i pozorny elitaryzm.

Nowa polityka cyrkowa we Francji

W okresie kryzysu tradycyjnego cyrku powstaje wiele teatrów ulicznych. Niektóre zespoły zainteresowały się poetyką cyrku, dyscyplinami cyrkowymi i romantyczną, staroświecką otoczką ludycznych rozrywek. Równocześnie część dyrektorów tradycyjnych cyrków, świadoma wartości dziedzictwa, którego byli

13 S. Barré, dz. cyt., s. 38–40.

depozytariuszami, zdecydowała się podjąć działania zapobiegawcze. Poprzez założenie w 1972 roku pierwszej w Europie Zachodniej cyrkowej „szkoły wyższej” – École Nationale des Arts du Cirque – Pierre Étaix i Annie Fratellini zdecydowali się walczyć z groźbą całkowitego upadku czy wręcz likwidacji cyrku. Nie tylko oni wśród wybitnych postaci wywodzących się z tradycyjnych zespołów cyrkowych uświadomili sobie, że sztuka ta znalazła się na samej krawędzi unicestwienia. W roku 1974 aktorka Silvia Monfort i dyrektor cyrku Alexis Grüss założyli akademię cyrkową l'École au Carré. Dzięki temu oraz kolejnym odważnym krokom udało się stworzyć systematyczny program nauczania sztuk cyrkowych, który otwierał cyrk także dla adeptów spoza rodzin cyrkowych, by swoją pasją pomogli przełamać kryzys. Francja dołączyła w ten sposób do krajów takich jak ZSRR, gdzie w 1928 roku została założona pierwsza na świecie państwowa szkoła cyrkowa, i do Chin, gdzie nauka sztuk akrobatycznych po roku 1949 również stała się częścią państwowego systemu edukacji.

W 1976 roku w Monako powołano do życia międzynarodowy festiwal cyrkowy z siedzibą w Monte Carlo. W Paryżu w roku 1979 Dominique Maucclair założył Festival Mondial du Cirque de Demain, który dla wielu późniejszych absolwentów zakładanych właśnie szkół sztuk cyrkowych stał się miejscem pierwszej publicznej prezentacji zdobytych umiejętności. Festiwal odbywał się w historycznym budynku Cyrku Zimowego, Cirque d'Hiver, w którym obecnie ma siedzibę tradycyjny zespół cyrkowy Bouglione. Te pierwsze działania na rzecz ochrony cyrku tradycyjnego doczekały się licznych kontynuacji i zapoczątkowały burzliwą dyskusję na temat zasadności włączenia bogatej tradycji cyrku w obszar francuskiego dziedzictwa kulturowego, a tym samym – w państwowy system wsparcia. „[Jej] kontynuacją była także debata polityczna dotycząca cyrku, podejmująca pytanie o społeczny sens tej sztuki, o tożsamość kulturową poszczególnych narodów, i o konflikt między sztuką uznawaną a marginalną. W efekcie powstała unikalna francuska polityka cyrkowa”¹⁴. W 1979 i w 1980 roku powstają pierwsze stowarzyszenia, których celem jest rozwój cyrku i wspieranie edukacji cyrkowej. W 1982 roku dochodzi do zjednoczenia tych organizacji i powstaje ASPEC (l'Association Pour le Soutien, la Promotion et l'Enseignement du Cirque).

Do zwiększenia zainteresowania przebiegiem tego wieloletniego procesu ratowania cyrku, który rozpoczął się we Francji, przyczyniły się obie grupy: twórcy tradycyjnego cyrku i artyści spontanicznie formującej się odmiany teatru ulicznego, która w celu jednoznacznego samookreślenia zaczyna nazywać się

14 P. Jacob, dz. cyt., s. 116.

nowym cyrkiem. Obydwa obozy, o odmiennej ideowej proveniencji, zaangażowały się w rozwój „swojego” cyrku z własnych pobudek. Pomogli sobie nawzajem, ale – przede wszystkim – samemu cyrkowi. Nowy cyrk przyniósł nowe wizje, których brakowało cyrkowi tradycyjnemu, a cyrk tradycyjny wniósł znajomość sztuk cyrkowych i chęć przekazywania ich dalej nowym zainteresowanym. Obie strony nie tylko wzajemnie na siebie wpłynęły, ale bez siebie nawzajem z pewnością nie byłyby w stanie zdobyć wsparcia państwowego, które pomogło uratować sztukę cyrkową jako taką.

We Francji rozpędzona lawina restrukturyzacji postępowała: w połowie lat osiemdziesiątych zarząd nad francuskimi cyrkami przekazano z Ministerstwa Rolnictwa do Ministerstwa Kultury, a w 1987 roku ASPEC przekształciło się w ANDAC (l'Association nationale de développement des arts du cirque):

Działalność ANDAC była i wciąż jest bardzo istotna, zwłaszcza dzięki nawiązaniu dialogu między tradycyjnym a nowym cyrkiem, dotykającego rzeczywistych problemów obydwu z nich. Tradycyjny cyrk reprezentowały największe osobistości tej epoki – np. Bouglione, Pinder i inni¹⁵.

W 1985 roku minister kultury Jack Lang uroczyście otworzył szkołę cyrkową École Supérieure des Arts du Cirque (ESAC), która stała się częścią Centre national des arts du cirque (CNAC) – Narodowego Centrum Sztuk Cyrkowych w Châlons-sur-Marne (dzisiejszym Châlons-en-Champagne), założonego z inicjatywy artystów nowego cyrku. Centrum stało się nowoczesną wyższą szkołą sztuk cyrkowych współpracującą z najlepszymi artystami i zawodowcami, kontynuującą program państwowej średniej szkoły w Rosny-sous-Bois na peryferiach Paryża:

Program w CNAC składa się z uniwersalnej wiedzy i nie zmusza ucznia do pracy wyłącznie nad jednym własnym numerem. Celem nauki jest włączenie studenta do kolektywu, a tym samym pomoc w powstawaniu nowych form cyrkowych¹⁶.

Przedstawienia finałowe absolwentów kolejnych roczników stały się wyczekiwanyym wydarzeniem, a niektóre z nich tryumfowały na różnych festiwalach, w tym na festiwalu w Awinionie.

15 M. Maleval, *Éléments pour une approche critique du nouveau cirque*, Collection Arts 8 / Théâtre. L'Harmattan, Paris 2001, s. 82. [Zob. także: M. Maleval, *L'émergence du nouveau cirque: 1968–1998*, Paris 2010 – przyp. red.]

16 Tamże.

W roku 1993 z inicjatywy francuskiego Ministerstwa Kultury powstaje instytut dokumentacji teatru ulicznego Hors-Les-Murs, który dwa lata później rozszerza swoją działalność również na obszar nowego cyrku i staje się narodowym instytutem wspierającym rozwój cyrku i dokumentującym jego dokonania (Centre national de ressources des arts de la rue et des arts du cirque). Praca Hors-Les-Murs jest najlepiej widoczna w tworzeniu dokumentacji, mediateki, stron internetowych, wydawaniu kwartalnika *Arts de la Piste*, później przekształconego w *Stradda*, opracowywaniu danych wszystkich zespołów, instytucji i festiwali teatru ulicznego i nowego cyrku, wychodzącym zbiorczo co dwa lata w obszernym informatorze *Le Goliath*, a także w organizacji konferencji, *networkingu* i spotkań profesjonalistów z tej dziedziny.

Szczytowym momentem procesu ratowania cyrku, zakończeniem jego głębokiego kryzysu było we Francji ogłoszenie roku 2001 rokiem cyrku, z czym wiązało się znaczne wsparcie finansowe Ministerstwa Kultury i ogromne zainteresowanie widzów.

Cyrk socjalistyczny

Sytuacja we Francji, która jako pierwsza podjęła wysiłek ratowania słabnącej sztuki cyrku – i w całej zachodniej Europie, gdzie kryzys tradycyjnego cyrku nastąpił w podobnym okresie i z podobnych przyczyn – zdecydowanie różniła się od sytuacji w krajach byłego bloku wschodniego. Różnice były zauważalne także między poszczególnymi państwami socjalistycznymi Europy Środkowej i Wschodniej. Specyficzna była sytuacja w totalitarnym Związku Radzieckim¹⁷.

W socjalistycznej Czechosłowacji proces unarodowienia przedsiębiorstw cyrkowych zaczął się w roku 1948. Zakończono go trzy lata później, kiedy komunistyczne urzędy odebrały prywatnym przedsiębiorcom i prywatnym zespołom cały majątek, zwierzęta, wyposażenie i technikę, przekazując je państwowemu przedsiębiorstwu Československé cirkusy, variété a lunaparky. Pomimo kilku prób nigdy nie powołano ciągłego i systematycznego systemu nauczania sztuk cyrkowych, a cyrkowców objęła jeszcze większa niż dawniej izolacja społeczna. Upaństwowienie spowodowało dezorientację środowiska. Artyści znaleźli się nagle pod kontrolą urzędników, po grupowych przesłuchaniach zostali podzieleni na kategorie jakościowe według sowieckich wzorów, w których indywidualne płace określano na podstawie państwowych tabel. Ze względu

17 [Zob. też artykuł Z. Snielewskiej-Stempień zamieszczony w niniejszym tomie – przyp. red.]

na stan techniczny zarekwirowanego wyposażenia, w 1953 roku w trasę wyjechały jedynie cztery duże cyrki państwowe (Humberto, Kludský, Kriván i Šárka) oraz cztery małe (Čechie, Kamzík, Dunaj i Bivoj). W Pradze i Ostrawie w drewnianych barakach funkcjonowały stałe cyrki Praha i Beskyd.

Środowisko cyrkowe było podatne na korupcję. Frustracja związana z utratą budowanego przez pokolenia majątku prywatnego i chaos organizacyjny w kierownictwie cyrków państwowych pozwoliły na powstanie silnie skorumpowanego środowiska, w którym decydowano o nominacjach poszczególnych rodzin cyrkowych do przedsiębiorstw wysyłanych na objazdy krajowe, *tournée* po krajach Europy Środkowej i Wschodniej, Związku Radzieckim, ale okazjonalnie również po Europie Zachodniej i wyjątkowo – USA. Korupcja i poczucie niesprawiedliwości powodowały rozłamy wśród organizacji zrzeszonych w cyrku państwowym. Dyscyplina pracy była w poszczególnych cyrkach utrzymywana siłą, masową publiczność organizowano odgórnie w szkołach i w państwowych zakładach przemysłowych. Kłopoty organizacyjne i artystyczne, utrata widzów oraz bolesne programy naprawcze ratujące cyrk zachodnioeuropejski były przez propagandę polityczną wykorzystywane jako przykłady niepowodzeń zachodniej prywatnej przedsiębiorczości. Warunki sztucznie stworzone przez państwowe zarządzanie jedynie odsuwały problemy w czasie.

Po upadku komunizmu w 1989 roku szybko upadło również państwowe przedsiębiorstwo cyrkowe, a dziedzictwem silnej izolacji cyrkowców jest widoczna do dzisiaj niechęć wobec jakiejkolwiek współpracy „ludzi z cyrku” z młodymi adeptami i artystami nowego cyrku. W Czechach i na Słowacji cyrk tradycyjny i nowy cyrk to dwie równoległe, dosyć odległe od siebie drogi wykorzystania sztuki cyrkowej, z minimalnymi wzajemnymi wpływami i niezwykle rzadkimi kontaktami. Mają zupełnie inną widownię i różnią się także w sposobie produkcji. Cyrk tradycyjny to przedsiębiorstwo rozrywkowe w konkurencyjnym środowisku, natomiast grupy nowego cyrku szukają oparcia w systemie grantowym wspierającym sztukę, korzystają z możliwości współpracy europejskiej, systemu rezydentur i pobyków, które pozwalają im w zdobywaniu wiedzy i doświadczenia.

***Cirque nouveau* – próby systematyki**

Francuski teoretyk sztuki Sylvestre Barré podjął próbę rozróżnienia funkcjonujących dziś sztuk cyrkowych. Podzielił je na cztery grupy: cyrk nostalgii, nowatorski, nowy i współczesny. Później pojawiły się jeszcze dalsze terminy – cyrk „dzisiejszy”, „aktualny” lub po prostu „cyrk”. Te próby rozróżnień

i definicji wynikają z potrzeby opisanie specyfiki i określenia różnic pomiędzy poszczególnymi fazami etapów rozwojowych cyrku. Jak precyzuje Jean Michel-Guy:

Nowy cyrk stawiał sobie za cel stworzenie „teatru totalnego”, natomiast cyrk dzisiejszy, bardziej choreograficzny, idzie jeszcze dalej – nie boi się prób „sztuki totalnej”. Oba te nurty przyczyniły się do rozwoju i zmian we wszystkich dyscyplinach sztuki cyrkowej. Dzięki dialogowi, a także i konfliktom pomiędzy nimi zmieniał się także ten cyrk, który dziś nazywamy „tradycyjnym”. Ale rozwój ciągle trwa i nie jest to zaskakujące, kiedy pomiędzy cyrkowym klasycyzmem a awangardą napotykamy pojęcia takie jak „nowy cyrk tradycyjny” albo „tradycyjny nowy cyrk”¹⁸.

W tych dwóch osobnych środowiskach w połowie lat siedemdziesiątych XX wieku powstały dwa odmienne typy innowacyjnych produkcji cyrkowych. Sylvestre Barré nazwał je cyrkiem nostalgii oraz cyrkiem nowatorskim¹⁹.

Cyrik nostalgii

Kiedy w 1974 roku aktorka Silvia Monfort przekonała Alexisa Grüssa, dyrektora tradycyjnego cyrku noszącego jego nazwisko, by w ramach przygotowań do obchodów dwusetlecia pierwszego spektaklu Philipa Astleya w Paryżu przygotował jeden spektakl w starym stylu, nie przypuszczała, jakie skutki będzie miał ten, w pierwotnym zamierzeniu, jednorazowy projekt. W czasach najgłębszego kryzysu cyrku dyrektorowi tradycyjnej trupy udało się przygotować spektakl, który osiągnął fenomenalny sukces. Grüss wykorzystał doświadczenie twórcy programu opartego na mistrzowskiej sztuce woltyżerskiej, a Monfort wykazała się wyczuciem w ożywianiu i materializowaniu realiów oraz atmosfery dawnego cyrku. Powstało przedstawienie, które dało nazwę nowemu stylowi: *cirque a l'ancienne* – cyrk starego typu. Wkład Monfort w odkrycie nowego kierunku był zasadniczy. Jak podsumowuje Pascal Jacob:

Przy zachowaniu niezbędnej czystości formalnej oparła pracę Grüssa na prawdziwej nowoczesności i obaliła klasyczną estetykę charakterystyczną dla starego cyrku. Jej praca służyła raczej restaurowaniu,

18 *Avant-garde, Cirque! Les arts...*, s. 11.

19 S. Barré, dz. cyt. s. 41 i nast..

a nie renowacji. Mimo to nowe przedstawienie zachowało dawne elementy. Inspirowane starymi rycinami numery cyrkowe przecinają barierę czasu i nadają przedstawieniu bezczasowy wymiar i siłę klasyki. Dzieło inspirowane przez kobietę związaną z teatrem i woltyżerą uszlachetniło wtórny, powielający się cyrk, i położyło fundamenty pod jego przyszłe modyfikacje²⁰.

Udana współpraca teatralno-cyrkowa wskazała kierunek możliwego rozwoju innym trupom cyrkowym, co oznaczało także znaczny sukces finansowy. Wariacje na temat „cyrku starego typu” są zbiorczo nazywane cyrkiem nostalgii lub neoklasycystycznym. Taki cyrk, zmierzający naprzód, ale świadomie pozostający również i w przeszłości, rozwijał się o wiele gwałtowniej niż można było się spodziewać. Dzięki temu nurtowi cyrk musiał się na nowo określić.

Zmiany w sposobach prowadzenia cyrku i w kreowanych tu procesach twórczych skutkowały również zasadniczymi zmianami w sposobie życia, praktyce i nauczaniu artystów cyrkowych. W tego typu cyrkach zaczynają się pojawiać pierwsi absolwenci nowo założonych szkół, przynoszący ze sobą entuzjazm, nowe marzenia i pomysły. Dla dzieci tych „nowych tradycjonalistów” cyrk staje się własnym wyborem, jedną z wielu dróg, a nie wynikającym z siły bezwładu obowiązkiem rodzinnym kolejnych pokoleń. Tradycja cyrkowa zyskuje tym samym inny sens i przestaje być wyłącznie balastem. Dla Valerii Fratellini staje się „dziedzictwem duchowym i niepowtarzalnym zapachem”. Do grupy cyrku nostalgii można zaliczyć również Cirque Romanes Alexandra Romanes-Bouglione i Cirkus Roncalli austriackiego grafika Bernarda Paula, pełnego sentymentu dla piękna starego cyrku. Ctibor Turba opisuje przemysłany proces jego powstawania:

Paul kupił stare barakowozy, które od razu ewokują podróż i jej romantyzm, nawiązał do sentymentów i ducha nomadyzmu, wyobrażenia o tym, „jak kiedyś było wspaniale”. Do tego zdobył secesyjne latarnie, płoty i szyldy... Ponieważ to nowoczesny i inteligentny człowiek, wszystko miał doskonale przygotowane... Droga prowadząca do cyrku była pełna wyjątkowych obrazów²¹.

20 P. Jacob, dz. cyt., s. 31.

21 K. Král, *Nový cirkus – hovory s C. Turbou*, „Svět a divadlo” 1997, nr 1, s. 105.

Od tego momentu tradycji – odziedziczonej, odnowionej lub nabytej – nie używa się w sposób przypadkowy albo dzięki sile bezwładu. Twórcy patrzą na nią „z zewnątrz” i zanim użyją jej elementów w konkretnym występie czy przedstawieniu, dokonują świadomej analizy. W tym „nostalgicznym cyrku tradycyjnym” wciąż jednak pojawia się napięcie między dwoma trudnymi do pogodzenia ambicjami: staraniem zachowania starych zasad działania i form artystycznych pochodzących z głębi odziedziczonej historii oraz próbą odnowienia i stworzenia nowego typu cyrku. Zarówno Monfort, jak i Paul nie byli osobami związanymi z cyrkiem. Zamiast typowych sloganów konwencjonalnego cyrku mówiących o tym, co „niesłychane” albo „jeszcze większe”, cyrki nostalgii przywołują raczej skojarzenia dotyczące „autentyczności”, „prawdziwej tradycji” i „starego stylu”. Bezradny dotąd cyrk tradycyjny zyskał innowacyjne idee z zewnątrz, ze środowiska innych sztuk – w tym wypadku ze strony teatru i sztuk plastycznych. Okazało się wówczas, że umiejętność uchwycenia cyrku jako tematu – co teatr i inne sztuki w minionych epokach czyniły wielokrotnie – posiada również sam cyrk, czym był w stanie pomóc sobie w dobie kryzysu.

Najważniejszym osiągnięciem cyrku nostalgii jest przede wszystkim fakt, że cyrk sam w sobie stał się głównym tematem, uprzywilejowanym podmiotem przedstawienia, zaproszeniem do dyskusji. Udało się w ten sposób wytworzyć swego rodzaju skansen pokazujący cyrk jaki istniał dawniej. Używa on jednak otwarcie również aktualnych elementów, np. tancerki ubrane są w „starym” stylu, ale mają współczesne fryzury i makijaż. Barré zauważa:

Wiele wykorzystywanych metod zbliża przedstawienia cyrku nostalgii do nowego cyrku. Są to: współpraca wielu twórców, interdyscyplinarność, zatrudnianie absolwentów szkół cyrkowych, reżyseria według scenariusza, współpraca z reżyserami spoza środowiska cyrkowego, korzystanie z grantów itd. Przy tym jednak spektakl jako taki pozostaje bez zmian, a artyzm wynika raczej z atmosfery, kostiumów i tworzących się tu relacji znaczeniowych²².

Cyruk nowatorski

Zupełnie innym podejściem do cyrku odznaczały się zespoły, które Sylvestre Barré nazywa cyrkami nowatorskimi. We wczesnym stadium, w połowie lat siedemdziesiątych, nowy cyrk powstał z twórczości teatralnych buntowników,

22 S. Barré, dz. cyt., s. 43.

którzy nie ukrywali swego podziwu i szacunku dla cyrku jako dla integralnego fenomenu. Interesowała ich przede wszystkim jego zwierzęcość, nieokielzanie, pierwotna autentyczność, marzycielstwo i romantyczne idee oraz nomadyczny tryb życia uprawiany w niezależnej społeczności. Wymyślając i realizując spektakle, stworzyli zupełnie osobny nurt. Wciąż podkreślali swoją opozycyjność wobec cyrku tradycyjnego, będącego częścią kultury, przeciw której protestowali i od której od początku się odcinali.

Te nowe grupy teatralne wypracowały przedstawienia wędrowne, łączące akrobatykę, teatr i wykonywaną na żywo muzykę. Najczęściej zaczynały jako teatry uliczne, często o radykalnym charakterze politycznym. W większości z nich pobrzmiewała jeszcze rewolucyjna atmosfera końca lat sześćdziesiątych.

Demonstracje, często w rozrywkowej formie, bez przemocy i z kwiatami we włosach, stały się sceną niezależnego teatru, którego przedstawienia nie były skierowane wyłącznie do publiczności, ale stały się wspólnym działaniem widzów i aktorów²³.

Grupy rodzącego się nowatorskiego cyrku występowały przeciwko dominacji tekstu, poprzez uprawianie dyscyplin cyrkowych wchodziły w obszar teatru fizycznego. Opierały się na metodach pracy Jacquesa Lecoqa, ideach odkrywanego na nowo Antonina Artauda i innych teatralnych eksperymentatorów europejskiej awangardy międzywojennej²⁴.

Prekursorami francuskiego nowego cyrku byli Victoria Chaplin i Jean-Baptiste Thierrée, którzy swój Cirque Bon Jour! założyli już w 1971 roku. Program z niewielkimi numerami akrobatycznymi stworzyli sami – w towarzystwie dzieci, kilku gołębic i królików. Występowali w teatrze lub w małym namiocie i udało im się wynaleźć lekki, subtelny styl cyrkowy. Ten wyjątkowy rodzinny cyrk stał się zapowiedzią rodzących się później grup cyrku nowatorskiego.

il. 80, str. 446

Za datę powstania nowego cyrku uważany jest jednak rok 1974, kiedy Christian Taguet, zakładając grupę Puits aux Images (Studnia Obrazów) zapoczątkował lawinowe powstawanie dziesiątek zespołów cyrku nowatorskiego. Powstały wtedy cyrki: Trapanelle, Cirque Amour (przyszły Cirque Plume), Cirque Barbarie oraz wiele innych.

23 M. Maleval, dz. cyt., s. 87.

24 [A. Artaud, *Teatr i jego sobowtór*, przeł. J. Błoński, Warszawa 1966; J. Lecoq, *Ciało poetyckie. Nauczanie twórczości teatralnej*, przeł. M. Hasiuk-Świerzbńska, Wrocław 2011 – przyp. red.]

il. 82, str. 447

W roku 1971 Jules Cordier, założyciel Palais aux Merveilles (Pałacu Cudów) zebrał ostatnich połykaczy ognia, żonglerów i siłaczy rozrywających łańcuchy. Twórcy programu założyli później własny zespół: Cirque Aligre. Następnie podzielił się on na teatr jeździecki Zingaro, kierowany przez Bartabasa i ptasi kabaret Volière Dromesko, pod dyрекcją Igora. Pierrot Bidon założył radykalny punkowy cyrk Archaos, Bernard Kudlak – poetycki Cirque Plume. Przemiana Puits aux images w 1987 w Cirque Baroque symbolicznie zamyka krąg najbardziej znanych zespołów cyrkowych i postaci, których twórczość zmieniła cyrk nowatorski w nowy cyrk.

Puits aux images tworzyła liczna grupa artystów, która wypracowała najważniejsze cechy cyrku nowatorskiego:

Artyści usiłowali odnowić utraconą ludyczność teatru, kierowali swój przekaz do wszystkich, często bezpośrednio, na ulicy, mieszały gatunki i opowiadali historie, zarówno słowami, jak i bez słów – za pomocą umiejętności fizycznych²⁵.

Zespoły wywodzące się z Puits aux images często tworzyły swoje własne autorskie przedstawienia, grane w seriach, czasem przez kilka sezonów. Każdą z tych grup tworzył stały zespół, ale niektórzy artyści migrowali pomiędzy poszczególnymi składami, co zapewniało naturalną zmienność propozycji poszczególnych kompanii. Nie sposób jednak mówić o typowej dla cyrku tradycyjnego wymianie numerów w programach. Tutaj przejście do innego zespołu oznaczało zgodę na ideowy i artystyczny kierunek określający charakter grupy. Poszczególne zespoły szybko wypracowały własną stylistykę, dokonały selekcji środków wyrazu i tematów. Pierwsze lata ich istnienia były poświęcone właśnie poszukiwaniom i dyskusjom. Dlatego niektóre grupy, pomimo osiągniętej renomy, zmieniały nazwy, rozpadały się na kolejne składy. Artyści cyrku nowatorskiego znajdowali się w ciągłym ruchu.

Właśnie ten początkowy czas poszukiwania własnej stylistyki, zmian i nagłych rezygnacji, jest opisywany jako okres cyrku nowatorskiego. W momencie osiągnięcia stabilności i podstawowego zdefiniowania stylu poszczególnych zespołów zaczynamy mówić o nowym cyрку. Floriane Gaber twierdzi, że to właśnie Archaos, Zingaro, Cirque Baroque i Plume stały się „katalizatorami nowych środków wyrazu na granicy gatunków sztuki pierwszego pokolenia nowego cyrku. Swoim dziełem zdefiniowały bezpośrednio ten nowy gatunek

25 P. Jacob, dz. cyt., s. 111.

i jego różnorodność²⁶. Innymi ważnymi grupami tej pierwszej fali nowego cyrku są: Grande Margeritte, która przekształciła się w Cirque du Docteur Paradi; Les Oiseaux fous; Le Cirque du Grand Céleste; Compagnie Foraine; Compagnie des Saltimbanques.

W stronę definicji nowego cyrku

Powstanie *cirque nouveau*, jak nazywane są zespoły z tej pierwszej dekady (1975–1985), definitywnie podzieliło świat cyrku na dwa obozy. Świat nowego cyrku jest z pewnością bardziej zauważalny i spektakularny, i oferuje pracę znacznie większej ilości absolwentów szkół cyrkowych.

Termin „nowy cyrk” – który powstał przede wszystkim dla odróżnienia się od tradycyjnej formy cyrku – określa diametralnie różne poetyki. Z jednej strony to np. Cirque Aligre, duchowy poprzednik Volière Dromesko i Zingaro, gdzie pracowało się również z końmi i estetyką opartą na realiach wsi i folkloru; z drugiej – sytuujący się w ostrym kontraście punkowy zespół Archaos, tworzący swoje spektakle w stylistyce industrialnej. Zespół stopniowo rezygnował z okrągłej areny, wykorzystywał wielkoformatowe projekcje filmowe, a zamiast koni używali motocykli, a nawet ciężarówek czy traktorów, opowiadając o zagrożeniach cywilizacyjnych, na przykład o inżynierii genetycznej. Nowy cyrk stworzyła zatem tematyczna i estetyczna różnorodność poszczególnych zespołów. Jean Marc Lachaud stwierdza, że nowy cyrk od dwudziestu lat wykorzystuje

dramaturgię jako stan umysłu przedstawienia cyrkowego i scenografię jako chaotyczną konfrontację wszystkich gatunków sztuki, która usiłuje zunifikować i spoić wszystkie gatunki artystyczne, także i te, które nie są jeszcze uznawane. Efektem może być chyba tylko absolutne odrzucenie granic między poszczególnymi gatunkami sztuki²⁷.

Wartościami artystycznymi tworzącymi spektrum możliwości nowego cyrku stały się: absurd, prowokacja, humor, bajkowość. Różnorodność tych eksperymentów stoi w sprzeczności z jednorodnością ustalonej estetyki tradycyjnego cyrku, której atrybutami są np. wszechobecna czerwień, cekiny, muzyka instrumentów dętych oparta na rytmice wojskowego marsza, stylistyka ludowych oleodruków itd.

26 F. Gaber, *Naissance d'un genre hybrid*, [w:] *Le Cirque au Risque...*, s. 62.

27 J.-M. Lachaud, *Promesses et limites du mélange*, [w:] tamże, s. 77.

Jedną, ogólną definicję nowego cyrku można wobec jego różnorodności sformułować tylko w zarysie, wskazując na cechy wspólne:

Przedstawienia nowego cyrku powstają często w kolektywnym procesie twórczym;

Twórcy nowego cyrku korzystają z dyscyplin cyrkowych do tworzenia złożonych metafor, sięgają po techniki cyrkowe, by opowiedzieć historie, tworzyć artystyczne obrazy lub wykreować specyficzną atmosferę.

Zaprezentowanie najwyższego poziomu wykonania, ryzyko wpisane w poszczególne numery lub pokazywanie niezwykłości są w nowym cyrku motywacją drugorzędną.

Większość zespołów nowego cyrku nie wykorzystuje już zwierząt w pokazach (czy to z powodów ekologicznych, czy ekonomicznych). Pojawiają się jednak wyjątki (np. konie i kury w spektaklach Zingaro, ptaki w spektaklach grup Volière Dromesko i Bouda), ponieważ nowy cyrk nie oznacza kategorycznego odrzucenia zwierząt, ale zmianę ich pozycji i ról w spektaklu. Tresowane zwierzęta to domena cyrku tradycyjnego, zwierzęta nowego cyrku wnoszą do przedstawienia pierwiastek zwierzęcości i dzikości, współtworzą wykreowany świat.

W Zingaro koń jest równym partnerem dla człowieka. W grupie Bouda kury i psy ubarwiają życie cyrkowców, a marabut ingeruje w subtelną scenę z tańczącą marionetką, której dodaje jeszcze życia. Zwierzęta pełnią tu funkcję znaczeniową i scenograficzną. W niektórych przedstawieniach Archaios zwierzęta są czymś nieuchwytnym, istnieją wyłącznie jako mechaniczne zjawy poruszające się wokół ludzi po peryferiach świata. W przełomowym, siódmym przedstawieniu dyplomowym CNAC, *Krzyk kameleona*, kameleon krzyczy, ale nigdy się nie pojawia, pokazywany jest za to układ taneczno-akrobatyczny stylizowanego ślimaka. Większość z pozostałych zespołów w ogóle nie ma w swoim programie zwierząt.

Według Jean-Michela Guya, oprócz odrzucenia numerów ze zwierzętami w tradycyjnym stylu, nowy cyrk zrezygnował ze wszystkich kodyfikacji cyrku tradycyjnego, proponując spektakle w których brak:

okrągłej areny (Cirkus Cirkör każde przedstawienie odgrywa w specjalnej przestrzeni, Archaos na złomowiskach, Jérôme Thomas – w miejscach zwyczajnych);

struktury *variété*, czyli serii numerów bez logicznego powiązania (Zingaro, Volière Dromesko);

stopniowania trudności i napięcia wewnątrz poszczególnych numerów;

estetyki przedstawienia korzystającej z typowych elementów i symboli cyrkowych.

Rezygnując z kodyfikacji, nowy cyrk walczył również z ideologią, leżącą u podstaw cyrku, składającej się z następujących przekonań:

człowiek jest władcą, rywalizującym ze zwierzętami i ujarzmiającym je;

kobieta jest zawsze pełna gracji i pociągająca seksualnie;

publiczność należy wprowadzić w emocjonalny trans, zacierający różnice społeczne;

czas jest strukturą zamkniętą, kołową, fatalistyczną (historia powtarza się, tak jak spektakl opiera się wyłącznie na powtórzeniach);

dziecko to: najważniejszy odbiorca i krytyk (mówi zawsze prawdę), przyszły dorosły (którego należy w odpowiedni sposób wychować);

wszyscy jesteśmy „wiecznym dzieckiem” (całe życie pozostaniemy dziećmi);

cyrk jest jednocześnie mistyczny i prozaiczny, bogaty w swoim ubóstwie, dumny ze swojej marginalności, arystokratyczny i ludowy, rozrywkowy i sensacyjny;

należy pokonywać samego siebie (a w spektaklu narażać swoje życie na prawdziwe niebezpieczeństwo)²⁸.

28 J.-M. Guy, dz. cyt.

Nowy cyrk, a raczej nowe cyrki lat osiemdziesiątych, nie zanegowały tych charakterystycznych cech równocześnie i całościowo, jednak każdy z wymienionych dogmatów został podważony w ciągu dwudziestu lat rozwoju gatunku. Jednocześnie nowy cyrk odrzucił ekonomię tradycyjnego cyrku, zakładając funkcjonowanie na granicy przetrwania, albo przeciwnie – nastawioną na osiągnięcie maksymalnego zysku. Jak tłumaczy Emmanuel Wallon: „Ogromne zyski były dla nomadów zadośćuczynieniem za poniżenie ze strony ludzi osiadłych, dla kuglarzy – za izolację, w jaką spychała ich władza (cywilna i religijna) już od kilku tysiącleci, dla artysty cyrkowego – za odrzucenie, jakim obdarzali go artyści innych dyscyplin”²⁹.

Zasadniczą różnicę pomiędzy cyrku tradycyjnym i nowym stanowiła także pozycja artysty. Oprócz odgrywającego swoją rolę klauna, wszyscy twórcy tradycyjnego cyrku zachowywali prywatność, byli konkretnymi ludźmi prezentującymi swoje oryginalne umiejętności. Artysta w swoim numerze odgrywał rzeczywistość: prawdziwe ryzyko i umiejętności na skraju ludzkich możliwości. W nowym cyrku artysta jest oprócz tego postacią sceniczną, która działa w sytuacji dramatycznej, umiejętności wykorzystując jako metaforę w działaniu. Oprócz prezentowanej dyscypliny cyrkowej może posługiwać się również językiem teatralnym, tworzyć muzykę, tańczyć. Wejście na poziom trudności cyrkowego mistrza nie jest już jedynym powodem wykonania numeru.

Kolejną różnicę między cyrkiem tradycyjnym a nowym wyraźnie widać w strukturze organizacyjnej i w produkcji. Tradycyjne cyrki to przedsiębiorstwa rozrywkowe ze strukturą budowaną od dziesiątek lat. Zespoły nowego cyrku to natomiast spontanicznie formowane grupy rówieśnicze, w których „wszyscy robią wszystko”, a prowadzenie trupy stanowi jedną wielką wspólną przygodę i styl życia oparty na pogardzie dla konsumpcjonizmu i wygody mieszczańskiego życia.

Inny jest także sposób propagowania i prezentowania tego typu nowych cyrków. Dzisiejsze małe zespoły mieszczą się w programach sezonowych ośrodków kultury i teatrów, pokazują się w ramach festiwalu i rozwiniętej europejskiej sieci współpracy i rezydentur. Tradycyjne cyrki często opierają się jedynie na plakatach i niezbyt skutecznym obwieszczaniu swojego przyjazdu. Nowy cyrk uczestniczy w działalności kulturalnej miast i festiwalu jako jeden

29 E. Wallon, *La chose publique en piste*, [w:] *Avant-garde, Cirque!*, s. 118 i nast.

z elementów, inaczej niż izolowane obozowiska tradycyjnego wędrownego cyrku. Ta zasadnicza różnica bez wątpienia stanowi kolejną linię dzielącą to, co „tradycyjne” od tego, co „nowe”.

Niektóre zespoły odchodzą od okrągłej przestrzeni występów na rzecz umożliwienia jedynie odległej obserwacji. Łamią tym w dużym stopniu reguły cyrku, narażając się na krytykę ze strony „tradycjonalistów”, uważających ten rodzaj widowiska raczej za teatr akrobacji niż za cyrk.

Cyrk zawsze ukazywał próby przesunięcia granic fizycznych możliwości człowieka, jego wirtuozerię, operował romantycznymi marzeniami i wywoływał silne emocje. Przy zmiennych prądach zainteresowania publiczności i pogardzie mieszczańskiego społeczeństwa, powróciła debata wynikająca z potrzeby uznania wartości artystycznej występów: czy dyscypliny cyrkowe to tylko rzemiosło, czy sztuka? Czy cyrk jest lub nie jest wyłącznie sensacyjną i dziwaczną rozrywką dla ludu? Nowy cyrk również doświadcza dystansu ze strony części publiczności, zapewne dlatego, że wchłonął wiele cyrkowych dyscyplin, a w wielu przypadkach także typową dla cyrku przestrzeń i nomadyczny styl życia. Nowy cyrk używa jednak dyscyplin cyrkowych do wyrażania metafor, scen teatralnych i fabuły, bez względu na to, czy inscenizacja jest narracyjna, czy abstrakcyjna. Z pewnością w całej historii sztuk cyrkowych to właśnie nowy cyrk zbliżył je najbardziej do teatru – poprzez sposoby ich wykorzystania i nadawane znaczenia. Choć nowy cyrk wykorzystuje w swych przedstawieniach dyscypliny artystyczne znane z cyrku tradycyjnego, odrzucił szereg jego podstawowych symboli i zasad.

Cyrk współczesny i dzisiejszy

Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych nowy cyrk zaczyna się zmieniać na tyle, że konieczne stało się wprowadzenie określenia „cyrk współczesny”. Przedstawienia poszczególnych zespołów zyskują jeszcze większe bogactwo form. Dla wielu grup literatura i żywioł słowa stały się podstawą i inspiracją dla powstawania przedstawień, chociaż często nie pada w nich ani jedno słowo. Kolejną zmianą w stosunku do nowego cyrku jest różnica pokoleniowa założycieli zespołów cyrku współczesnego – zazwyczaj absolwentów najbardziej prestiżowych szkół cyrkowych we Francji, Szwajcarii, Belgii i Kanadzie. Artyści współczesnego cyrku są już wykształceni zawodowo i zakładają własne zespoły. Nie chcą bezrefleksyjnie przyjmować poetyki zespołów nowego cyrku, choć często to one zainspirowały ich decyzje o podjęciu nauki.

Compagnie Anomalie, Johann Le Guillerm, Cirque Ici i Que-Cir-Que w swoim czasie stały się siłą napędową francuskiego cyrku współczesnego. Fala nowo powstałych zespołów – takich jak Cirque O, Cirque Gosh, Pocheros, mistrzowie żonglerki Compagnie Jérôme Thomas, a także Cahin-caha, Vis-a-Vis, akrobaci powietrzni Collectif A. O. C., Tout Fou To Fly, Les Colporteurs, grupa klaunów Nouveau Nez i wielu innych artystów – wciąż rozwija sztukę cyrkową.

Artyści z tych formacji, inspirowani przez nurt nowego cyrku, są już wszechstronnie wyposażeni w umiejętności techniczne. Paradoksalnie, poprzez swoją wirtuozerię zbliżają się do pierwotnych wartości tradycyjnego cyrku, a jednocześnie poprzez sposoby inscenizacji oddalają się od nowego cyrku. To właśnie wysoki poziom artystyczny jest jednym ze znaków rozpoznawczych współczesnego cyrku, z tą różnicą, że skrajnie trudne wykonawczo numery bywają wykorzystywane do kreowania poetyckich scen i nie bazują już na atrakcyjności wrażeń, ryzyku śmierci czy innych koniecznych dla tradycyjnego cyrku środkach pomocniczych.

W 1995 roku finałowe przedstawienie siódmego rocznika studentów CNAC, *Krzyk kameleona*, stworzone pod kierunkiem choreografa Josefa Nadj, stało się manifestem współczesnego cyrku oraz tematem refleksji niemal wszystkich teoretyków rozwoju cyrku:

Z przedstawienia, które miało być jedynie pracą końcową studentów CNAC, wyrosło wielkie wydarzenie: sukces na festiwalu w Awinio-
nie, trzyletnie *tournee*, ponad trzysta spektakli we Francji i za granicą.
Dla młodych artystów, którzy dopiero co opuścili szkołę, był to zupełny szok. Rok wcześniej chcieli po prostu stworzyć wspólne przedstawienie. Ich publiczny występ okazał się, na przekór wszelkim oczekiwaniom, sukcesem. Nietypowe połączenie cyrku i tańca współczesnego dla wielu pozostało wyznacznikiem poetyki współczesnego cyrku³⁰.

Ctibor Turba dodaje:

Nadj nie jest cyrkowcem, ale tancerzem. Wolny od rozumienia tradycyjnych form cyrkowych, nie jest obciążony cyrkowymi konwencjami. Dynamiczny obraz, który jest jego sposobem wypowiedzi, wypełnia technikami cyrkowymi. Uważam tę inscenizację za mocną

il. 81, str. 446

dlatego, że nie rozpada się na pojedyncze obrazki. Wyrazista atmosfera, przepełniająca całe przedstawienie, tworzy spójny, dziwny obraz, pełen ironii i sceptycyzmu³¹.

Tak definiowany cyrk współczesny różni się od cyrku tradycyjnego, ale i od nowego cyrku, jeszcze jedną podstawową cechą. Nie jest już politycznie motywowaną reakcją na zmiany społeczne, ale opowiada o człowieku, o jednostce. Korzysta z ćwiczonych przez lata dyscyplin, by zaprezentować je w okolicznościach, w których nie eksponuje się umiejętności, ale kreuje metafory relacji międzyludzkich i zwyczajnych, codziennych zjawisk. Johann Le Guillerm żongluje ścierkami, ożywia i wprowadza w ruch inne banalne przedmioty; Emmanuelle z Que-Cir-Que wciąż flirtuje z dwoma mężczyznami, a w spektaklu *La Baraq Volière* Dromesko z sufitu sypie się cebula.

Cyrk przez ostatnie trzydzieści lat zasadniczo się zmienił. Zmieniło się myślenie, przestrzeń, estetyka. Jak stwierdza Wallon, „współczesny cyrk czerpie inspirację z najróżniejszych źródeł: od mitologii grecko-rzymskiej (mit o Ikarze, Herkulesie czy Prometeuszu) po komiks. Od Mozarta przez jazz i blues, od Szostakowicza po hard rock”³².

Niektóre grupy cyrkowe [...] wyrażają swój negatywny stosunek do społeczeństwa konsumpcyjnego, jak również do blichtru dawnego cyrku. Swoim koczowniczym sposobem życia, środkami wyrazu artystycznego, poprzez rekwizyty czy kostiumy demonstrują również odrzucenie stylu klasycznego cyrku. Istotny wpływ na twórczość artystów dzisiejszego cyrku mają Buster Keaton i Jacques Tati, którzy inspirowali dziś mocniej niż klasyczni klauni, jak Grock czy Achille Zavatta. Wielka liczba spektakli powstaje pod wpływem mimów Étienne Decroux i Marcela Marceau. Z tych źródeł wypływa nowoczesna klaunada i burleska. Tymczasem groteska pojawia się dosyć rzadko, ale tym ciekawsze jest jej wykorzystanie, tak jak w spektaklach Teatro del Silencio. Nowy cyrk żyje w bliskości z estetyką cudowności i snu, która ożywa np. w Cirque Plume, Zingaro, Les Arts Sauts, Les Apostrophés czy u Compagnie Foraine. Zespoły Pocheros albo Francois Chat łączą ją z prostotą i trzeźwością. Dzisiejszy cyrk jest niewiarygodnie różnorodny. Wiele grup oczarowała także bliska i zrozumiała estetyka „tradycyjnego” cyrku, jarmarków

31 K. Król, dz. cyt., s. 112.

32 E. Wallon, dz. cyt.

i odpustowych zabaw. Właśnie ten powrót do idealizowanej przeszłości jest kolejnym źródłem inspiracji dla nowoczesnych artystów – by wymienić choćby Cirque du Docteur Paradi albo Cirque Romanes³³.

Te źródła artystyczne, których lista nie jest oczywiście pełna, krzyżują się i łączą między sobą. Jean-Michel Guy tłumaczy:

Dziś już nie chodzi o to, by jak w latach osiemdziesiątych XX wieku „na nowo połączyć” teatr, taniec, muzykę i cyrk (w jakiś „mieszankę”), ale raczej o to, by po prostu je ze sobą stopić i stworzyć formy, które doczekają się dopiero nazwania, tak jak w taneczno-akrobatycznym przedstawieniu *Krzyk kameleona* grupy Anomalie. Dzisiejszy cyrk ma liczną i bliską rodzinę, która, chociaż nazywana wciąż tańcem albo teatrem, pozostaje pod bardzo wyraźnym wpływem cyrku. Będziemy więc musieli poczekać na dalszy rozwój wydarzeń, który pokaże nam dalszą drogę dla cyrku. Być może zostanie on nazwany zupełnie inaczej. Mamy też drugą możliwość: sami się tym zajmijmy³⁴.

Cyrk „tradycyjnie” przedstawia trzy emocje: strach, śmiech i zachwyt. Dzisiejsi cyrkowcy dodają do nich często humor (który zaczyna się od uśmiechu) i poezję (która nie musi być delikatna i czarująca). Lot gimnastyków obserwowany przez widzów umieszczonych na leżakach w Les Arts Sauts, paniczny strach w Cirque Ici, obrazy koni w Zingaro, niekończące się sprzeczki i prowokacje w Que-Cir-Que, spadające cebule i tańczące marionetki u Boudy, krucha lekkość Cirque Plume albo wyprowadzenie klasycznego klauna w Cirque du Soleil – to kilka nowych wrażeń, które można nazwać poezją. Ważną okolicznością powstania tej poetyki jest jednak pokora, dyscyplina i dryl, które często tracimy z pola widzenia. Przedstawiciele współczesnego cyrku ucieleśniają ideał nieustraszonego bohatera w nowoczesnych okolicznościach, w epoce, która utraciła ten rodzaj bohaterstwa w cyrku tradycyjnym.

W dzisiejszych czasach wydaje się, że termin „cyrk współczesny” jest już nazbyt związany w twórczością konkretnej fali zespołów cyrkowych powstałych na początku lat dziewięćdziesiątych zeszłego stulecia. Dlatego też francuska krytyka branżowa, drobiazgowo śledząc tendencje rozwojowe sztuk cyrkowych, wprowadza również określenie następnej fazy rozwoju: cyrk dzisiejszy. Tu zaś licznie pojawiają się przedstawienia czysto abstrakcyjne, formy,

33 J.-M. Guy, dz. cyt.

34 J.-M. Guy, dz. cyt.

w których zasady dyscyplin artystycznych są przenoszone na inny rodzaj aktywności, zdekonstruowane i rozłożone na czynniki pierwsze. Nie jest rzadkością również ponowny zwrot ku wyczerpującej pracy fizycznej i prezentacji zdolności fizycznych. Ich genezą jest stylistyka nowego cyrku, ale stają się widowiskiem fizycznym mającym na celu przesuwanie granic możliwości, niezwykłości i szoku, zbliżając się tym samym do założeń nowoczesnego cyrku tradycyjnego, który podobne zjawiska nazywa po prostu cyrkiem. Do najwyrazistszych współczesnych trup cyrkowych w tym obszarze możemy zaliczyć: Compagnie Rasposo, Cirque Le Roux, Cirque Trottola, Cirque Inextremiste, Cirque Galapiat, Compagnie XY, Atelier Lefevre & André, Le Boustrophédon, Akoreacro, Cirque Aïtal, Psirc.

Nowy cyrk poza Francją

Fenomen nowego cyrku od samego początku nie był ograniczony wyłącznie do Francji. W Katalonii powstaje np. Cirkus Cric, założony w 1979 roku przez Javiera Fabregasa i artystów teatralnych, który zgromadził artystów z alternatywnych nurtów. Grupą, przemianowaną następnie na Circ Crac, kierował później Tortello Poltron. Liczyła ona czterdzieści osób i zwierzęta, w tym lwa. Powstają kolejne zespoły: Cirque Semola, szybko przemianowany na Teatr Demola, a przede wszystkim Fura Dels Baus, która w swoich pierwszych występach łączy niezwykłą brutalność z poszukiwaniem bohaterstwa. Hiszpański Circ Perillos w 1989 roku był prawdopodobnie pierwszym zachodnioeuropejskim cyrkiem, jaki wystąpił po wschodniej stronie żelaznej kurtyny jako część międzynarodowej Karawany Mir. Ten projekt nieznanymi wcześniej rozmiarów był wspólną trasą ośmiu cyrków z podzielonej Europy. Około dwustu artystów teatralnych podczas pięciomiesięcznej podróży z Moskwy do francuskiego Blois pod Paryżem, w osiemdziesięciu pięciu samochodach, autobusach, przyczepach i barakowozach, zatrzymywało się na różnej długości postojach w Leningradzie, Warszawie, Pradze, Berlinie Zachodnim, Kopenhadze i Bazylei.

W Anglii powstają w tym czasie Suit Case Circus, Cirkus Senso, Circus Hazard, Circus Burlesque i Footsbarn Travelling Theatre. Anglicy już wtedy poszukują alternatywy. Rezygnując z prawdziwego cyrku, stosują jednak wszystkie jego znaki i techniki. Obecnie międzynarodowe uznanie zdobył NoFit State Circus, a spośród ośrodków nauczania i treningu najsłynniejszy jest Circus Space, przekształcony w nowoczesne centrum The National Centre for Circus Arts (NCCA) w Londynie. W Szwecji powstał Cirkus Cirkör, który zakładając własną szkołę, stał się bramą do nowego cyrku dla wielu

młodych entuzjastów z całej Skandynawii. Obszar ten od lat dziewięćdziesiątych XX wieku był interesującym ośrodkiem współczesnego cyrku. Doskonale recenzje zbierają również fińskie grupy Circo Aereo i Race Horse Company. Kraje skandynawskie wybudowały wyjątkową sieć szkół cyrkowych oraz centrów edukacji i treningu, są także aktywnymi liderami założonej przez Francuzów sieci cyrków europejskich Circostrada.

Zespoły i instytucje nowego cyrku powstawały w całej Europie, ale okoliczności tej ekspansji były zróżnicowane. Również i w państwach dawnego bloku wschodniego doszło do dynamicznego rozwoju na przełomie tysiącleci, kiedy powstały duże międzynarodowe festiwale. Po roku 2000 grupy nowego cyrku z państw Europy Środkowej i Wschodniej zaczynają odnosić międzynarodowe sukcesy. Najlepiej widoczny na międzynarodowej scenie jest czeski Cirk La Putyka z Pragi, założony w 2009 roku przez reżysera Rostislava Nováka, który szybko włączył go do kilku międzynarodowych koprodukcji i projektów, np. z fińskim cyrkiem Aereo, szwedzkim Cicrus Crikör, francuskim Cahin-Caha.

W CNAC od 1985 działał także czeski mim i klaun Ctibor Turba, który już w roku 1974 wraz z zespołem Cirkus Alfred pokazał w Pradze pod cyrkowym namiotem inscenizację zatytułowaną *Klaunerie (Klaunada)*. To wizjonerskie przedstawienie było szczególne dlatego, że stanowiąc próbę projektu teatralnego w państwie po wschodniej stronie żelaznej kurtyny, odniosło sukces wśród publiczności. Spektakl w nowoczesny sposób, zgodny z duchem współczesnych tendencji francuskiego nowego cyrku, połączył w teatralnej formie klasyczne cyrkowe numery klaunów z inspiracjami przedwojennymi czeskimi klaunami teatralnymi Voskovcem i Werichem oraz z legendarnym praskim sukcesem genialnego armeńskiego mima i klauna cyrkowego Leonida Jengibarowa. W totalitarnym komunizmie, zaledwie w kilka lat po radzieckiej inwazji na Czechosłowację w 1968 roku, w epoce, która walczyła z jakąkolwiek innością, Cirkus Alfred i jego *Klaunerie* grana w cyrkowym namiocie były całkowitym olśnieniem. Co zrozumiałe, zjawisko tak wyjątkowe z każdej perspektywy nie mogło trwać długo. Przedstawień zakazano po dwudziestu sześciu wyprzedanych w całości pokazach. Paradoksalnie, po zakazie występów w Czechosłowacji, Cirkus Alfred z tą samą niewerbalną inscenizacją został wysłany na międzynarodowy festiwal do Awinionu. Wpisując się we wzburzoną falę nowego zainteresowania cyrkiem, uzyskał nadzwyczajny rozgłos, w związku z czym wkrótce po założeniu CNAC w Chalon-en-Champagne zaproponowano Turbie stanowisko pedagogiczne. Właśnie dzięki Turbie studenci sztuki cyrkowej weszli w kontakt z czeską teatralną klaunadą, jej kontekstem i oryginalnością. Dzięki osobistemu zaproszeniu

i popularności Ctibora Turby – pedagoga zatrudnianego w różnych miejscach w całej Europie, a po 1989 także w Czechach – kilka grup stworzonych przez absolwentów CNAC (Johann Le Guillerm i Cirque Ici, Que-Cir-Que, Trotto-la oraz inne) wybrało się w trasy po Republice Czeskiej, co stanowiło ogromną inspirację dla formującego się w Czechach nowego cyrku.

Również poza Europą w wielu krajach można odnaleźć szereg wyśmienitych zespołów, a nowy cyrk rozprzestrzenił się po całym świecie. W USA zespół Circo dell'Arte prezentował projekty pod gołym niebem w nowojorskich parkach, łącząc w występach sztuki cyrkowe z ideami komedii *dell'arte*. Ogólnosiwiatowy rozgłos zyskały współczesne grupy australijskie Circa czy Limbo. Niezwykle projekty prezentuje także kanadyjska grupa Les 7 doigts de la main oraz Cirque Alfonse.

Czy Cirque du Soleil zalicza się do nowego cyrku?

W Kanadzie, we francuskojęzycznej prowincji Quebec, na terenie pozbawionym wielkich tradycji cyrkowych, w 1983 roku Guy Laliberte założył jeden z najpopularniejszych cyrków bez zwierząt: Cirque du Soleil. Jedni uważają go za szczytowe osiągnięcie światowego nowego cyrku, inni za pomysłowe i efektowne manipulowanie cyrkową poetyką czy wręcz komercyjny kicz.

Cirque du Soleil już od kilku dekad stwarza przede wszystkim wspaniałe cyrkowe show. Chodzi w nim o zaprezentowanie doskonale przeciwuczonych i efektownych numerów, prowokowanie emocji u widzów. Z dokładnością hollywoodzkich producentów miesza strach, zachwyt, relaks i śmiech – a więc podstawowe filary przeżycia, tak jak rozumiał je Philip Astley i jego rówieśnicy już około 1780 roku, gdy rodziła się popularność tzw. wielkiego cyrku europejskiego, do dziś działającego w zmodernizowanej formie jako cyrk tradycyjny.

Kiedy cyrk był „współczesną” i szeroko dostępną sztuką, korzystał zawsze z takich środków, jakie aktualnie były w modzie – dlatego często uznawany był za gatunek upadły, komercyjny, rzadko kiedy artystyczny. Usiłował być w swoich czasach aktualny i pociągający. To, że istnieje dziś trend tzw. cyrku tradycyjnego, który konserwuje historyczne wyobrażenie o cyrku, nie oznacza jeszcze, że nie powstają także nowoczesne, współczesne wersje cyrku tradycyjnego, nie tylko jako zakonserwowane odbicie tradycyjnego „cyrku starego typu” z trefurą zwierząt, gimnastykami w cekinowych trykotach, ze stylizowanym na kapelę wojskową zespołem grającym parafrazy

współczesnych hitów z MTV. Spektakle Cirque du Soleil na pierwszy rzut oka wydają się inne. Pozbawione zwierząt, nowoczesne, pomysłowe, „trendy i sexy” – mają wszystko, czego brakuje tradycyjnemu cyrkowi. Można ulec opiniom, że w tych produkcjach chodzi o coś więcej niż tylko pokazywane numery.

Konstrukcja dramaturgiczna kolejności występów, brak sytuacji fabularnych i relacji między postaciami, często obecna osoba prowadzącego program – odpowiednika dawnych dyrektorów – i inne wykorzystane atrybuty odpowiadają najściślej sformułowanym zasadom tradycyjnego cyrku. I o to właśnie chodzi Cirque du Soleil: angażuje najlepszych artystów i gimnastyków na świecie, zwycięzców wielu konkursów – podobnie jak tradycyjne cyrki w historii – wchłania najnowocześniejsze trendy i niezwykłości – parkurzystów, trialistów rowerowych, skateboardzystów, tak samo jak tradycyjny cyrk dawniej korzystał z najnowszych hitów współczesności: umiejętności wołyżerskich, rowerzystów, ludzkich pocisków itd. Cirque du Soleil wyznacza trendy. Produkuje własne barwne kostiumy w nietradycyjnych formach, tworzy własny styl muzyczny absorbujący *world music* opartą na różnorodnych kulturach, w tekstach piosenek korzysta z własnego, niezrozumiałego, ale uniwersalnie egzotycznego języka. Wykorzystuje najnowszą technologię, materiały opracowane przez NASA, bierze udział w międzynarodowych reklamach, jest częścią komercyjnych parków rozrywki, uroczyma ceremonie rozdania Oskarów itp. Wszystko służy jednak jednemu celowi: bezkonkurencyjnemu show najwyższej jakości! Przecież właśnie po to chodziło się zawsze do (tradycyjnego) cyrku!

Cirque du Soleil to globalny *mainstream* cyrkowy. Cirque du Soleil kontynuuje tradycję masowego cyrku tradycyjnego z czasów jego największej sławy. Przenosi do współczesności estetykę tradycyjnego cyrku, który dzięki temu nie jest zapatrzony w przeszłość i śmiało forsuje coraz dalsze, wciąż odkrywane granice ludzkich możliwości. Dlatego określeniem, które najlepiej do niego pasuje jest „nowoczesny cyrk tradycyjny”. Cirque de Soleil to światowy mistrz powszechnej masowej rozrywki, spełniony sen jego założycieli, projekt bez ograniczeń. Dowodem są fantastyczne wyniki komercyjne i sprzedaż marki w roku 2015 chińsko-amerykańskim inwestorom.

Techniki cyrkowe nowego cyrku

W całej Europie pojawia się kolejna tendencja, która dalej rozwija współczesny (lub dzisiejszy) cyrk. Jest nią rozwój i postępująca emancypacja poszczególnych sztuk cyrkowych. Jean-Michel Guy twierdzi:

nazwa „sztuki cyrkowe” jest dosyć problematyczna, bowiem poszczególne dyscypliny wiąże z cyrkiem, a więc zjawiskiem stosunkowo nowym. Z perspektywy długiego trwania poszczególnych dyscyplin cyrk jest zjawiskiem krótkotrwałym. Historia żonglowania sięga czterech tysięcy lat, taniec na linie sześciu tysięcy lat, a początki farsy czy wołyżerki giną w pomroce dziejów³⁵.

Jak pisze Marc Moreigne:

Zwrot „sztuki cyrkowe” jest bardzo nowoczesny w tym, że przyznaje wyjątkowość każdej z tych dyscyplin. Bo właśnie wyjątkowość i przemiany widowisk tworzonych w ramach poszczególnych dyscyplin (Jérôme Thomas – mistrz żonglerki, Arts Sauts – trapez uwolniony z cyrku...) jest zapewne kamieniem milowym w nowożytnych dziejach cyrku. Grupy żonglerskie czy zespoły klaunów liczy się dziś w dziesiątkach, inne grupy pokazują wyłącznie wołyżerkę doprowadzoną do doskonałości (Zingaro, Centaure), zobaczyć można także przedstawienia oparte wyłącznie na akrobatyce³⁶.

Legendarny żongler Jérôme Thomas i wszyscy idący jego śladem mogą twierdzić, że „żonglerka to żonglerka”, a więc ani nie taniec, ani nie teatr, a nawet nie zgadzać się z zaliczeniem jej do „sztuk cyrkowych”. Wliczanie jego występów lub jeździeckich pokazów Zingaro do nowego cyrku może się z dzisiejszej perspektywy wydawać nienowoczesne. W ten sposób po prezentacji typów nowego i współczesnego cyrku przechodzimy do trzeciego etapu rozwoju cyrku, bez dodatkowych określeń, a w istocie – do funkcjonowania poszczególnych sztuk cyrkowych. Istnieje wiele sposobów ich uporządkowania, na przykład na pięć głównych dziedzin:

1. klaunada
2. żonglerka
3. wołyżerka
4. akrobatyka powietrzna
5. sztuki akrobatyczne³⁷.

35 J.-M. Guy, dz. cyt., s. 19.

36 M. Moreigne, *Une dramaturgie du Vide*, „ArtPress spécial” 1999, nr 20, s. 40.

37 P. Jacob, dz. cyt., s. 97.

Osobne dziedziny, poza tym podziałem, stanowią: tresura (rzadko spotykana w nowym i współczesnym cyrku) oraz inne osobliwości różnego rodzaju.

Arena jako scena

Zmiany objęły również przestrzeń „cyrkową”. Wiele artystom arena o promieniu 13 metrów nie jest już niezbędna, a nowi cyrkowcy nie potrzebują jej dla swoich występów. Możliwość wyboru przestrzeni o kształcie innym niż okrąg jest elementem rewolucji estetycznej, tak jak i ustalenie tych wymiarów przez Huguesa i Astleya w XVIII wieku. Zdaniem Philippe Goudarda

interdyscyplinarność współczesnych akrobatów wpływa na powstawanie nowych koncepcji spektaklu. Poszukiwanie nowych przestrzeni wpływa rozwijająco na reżyserię – którą coraz częściej wzbogacają podstawy literackie; scenografię – modyfikowaną i projektowaną na potrzeby poszczególnych przedstawień; a także na pracę z muzyką i światłem³⁸.

Przede wszystkim: poczucie zaskoczenia nie wynika tylko z ryzyka, ale w większym stopniu z bliskości akrobaty i widza, osiąganego kosztem przesadnej wirtuozerii, którą mało kto jest w stanie ocenić. Jakość przedstawienia opiera się na oryginalności, wyborach estetycznych i sposobie realizacji. Kiedy np. Archaos „atakuje” publiczność i odtwarza estetykę peryferii, możemy uznać to za przykład zdecydowanego zerwania więzi z cyrkiem tradycyjnym i jego typową scenerią. Poszczególne grupy cyrkowe grają dziś w różnych przestrzeniach: od plenerów poprzez przedmieścia, obszary przemysłowe, aż po namioty zaprojektowane w konkretnych celach i o najróżniejszych konstrukcjach.

Choreograf Josef Nadj o przestrzeni cyrkowej wypowiada się w następujący sposób:

Uważam, że nie istnieje dziś wyjątkowa przestrzeń właściwa dla cyrku. Każde przedstawienie musi się rozgrywać w przestrzeni, którą określa punkt widzenia publiczności. Czy chodzi o przestrzeń frontalną czy okrągłą, zawsze musi ona odpowiadać formie i treści

il. 94, str. 457

artystycznego wyrazu. Tradycyjna przestrzeń cyrkowa została tym samym całkowicie rozbita i musi być za każdym razem odkrywana na nowo³⁹.

Kolejną zmianą jest sposób reklamowania i formuła prezentacji tego typu cyrku. Ogromna różnica jest widoczna pomiędzy dzisiejszymi małymi grupami, które mogą zmieścić się w programie sezonowym i prezentują się w ramach festiwalu, a tradycyjnymi cyrkami, posiadającymi wyłącznie swoje plakaty, mało skuteczne w ogłaszaniu przejazdu. Nowy cyrk jest włączony w innego typu wydarzenia kulturalne, raczej jako element oferty festiwalowej lub oferty konkretnych instytucji, inaczej niż izolowane pobyty wędrownych cyrków tradycyjnego typu. Ta podstawowa różnica stanowi bez wątpienia kolejną linię oddzielającą „tradycyjne” od „nowego” (wszystko jedno, czy mowa o cyрку nostalgii, nowym czy współczesnym).

Klaunada

Dyscypliną, która najwcześniej oddzieliła się od cyrku, była klaunada. Miała już za sobą długą przeszłość, kiedy w 1768 roku spotkała się z woltyżerką na arenie jednego z założycieli tradycyjnego cyrku, Philipa Astleya. Klauni zawdzięczają cyrkowi odkrycie pary cyrkowego błazna i białego klauna albo wynalazek czerwonego klaunowskiego nosa (wyrazisty symbol klauna i samego tradycyjnego cyrku). Klauni nie są jednak związani wyłącznie z cyrkiem. Na przykład słynny klaun Grock częściej występował w kabaretach niż na arenie. Z kolei Buster Keaton, Charlie Chaplin, Bracia Marx czy Jerry Lewis byli przede wszystkim gwiazdami filmowymi, a wielu innych klaunów występowało jedynie w teatrze. Yvane Chapuis zwraca uwagę, że:

poza kilkoma wyjątkami słynni klauni odrzucają znane twierdzenie Annie Fratellini, że „klaunami się rodzimy”, skłaniają się do dynamicznego poglądu, według którego klaunem ciągle się stajemy. Klaun jest bez wątpienia wszechstronnym artystą: muzykiem, akrobatą, aktorem, tancerzem, który nigdy nie przestaje wzbogacać rejestru swoich środków wyrazu, stając się tym samym „artystą totalnym”. Zresztą osiągnięcie takiego poziomu ekspresji jest nie tylko marzeniem każdego artysty, ale i samego cyrku⁴⁰.

il. 91, str. 455

39 J. Nadj, „Arts de la Piste” 2001, nr 22–23, s. 56.

40 Y. Chapuis, *To be a Clown*, „ArtePress” 1999, nr 20.

Do renesansu klaunady przyczyniło się wiele osobowości, między którymi wymienić można Jacquesa Lecoqa. Chociaż Lecoq nie uczył bezpośrednio umiejętności klaunowskich, pokazywał sposoby świadomego prowadzenia ciała w przestrzeni, co stanowi podstawę klaunady. Jean-M. Guy podaje, że

do najlepszych „nowych klaunów” w dzisiejszej Francji należą Damien Bouvet z Compagnie Voix off, Les Nouveaux Nez, A & O, Nikolaus z Compagnie Pré-O-CCoupé, René z Les Cousins. Różnią się rodzajem dowcipu, różnorodnością talentu, wyglądem (korzystają z odmiennych wersji klauna) i tym, w jakim stopniu odrzucają opieranie się na umiejętnościach. To badacze, których od razu rozpoznajemy w gęstym tłumie telewizyjnych wesołków przebranych za klaunów. Tak jak akrobacja, która stanowi podstawową dyscyplinę w nauce sztuki cyrkowej, także klaunada objawia się jako przydatna faza dowolnej formacji artystycznej. Dziś bardziej niż kiedykolwiek kieruje się ona na różne strony: jest – raz mniej, raz bardziej – teatralna, taneczna, muzyczna, mówiona czy akrobatyczna⁴¹.

Żonglerka

Podobnie jak w przypadku sztuki klaunady, również historia żonglowania sięga kilka tysięcy lat wstecz. Szczegółowe opisy z Europy pochodzą jednak dopiero z 1850 roku. W latach dwudziestych XX wieku pojawia się osoba Enrica Rastellego – „mistrza ekwilibrystyki”, który wpłynął nie tylko na własną epokę, ale całą historię żonglerki. Jako pierwszy zaprezentował spektakl żonglerski trwający całe 50 minut, a dzięki jego wkładowi „zabawkarze”⁴² zyskali autonomię od cyrku.

Według Guya amatorska żonglerka rozpowszechniła się po drugiej wojnie światowej najpierw w USA, by w latach siedemdziesiątych trafić do Europy. We Francji legendą żonglerki bez wątpienia pozostaje Jerome Thomas. Założył nawet Instytut Żonglowania, którego działalność – choć krótka – była pionierska. Thomas tworzy przedstawienia dłuższe niż godzinę i łączy żonglerkę przede wszystkim z tańcem i teatrem.

41 J.-M. Guy, dz. cyt.

42 Dawniej pogardliwe określenie żonglerów przez innych cyrkowców.

Liczba zespołów żonglerskich wciąż rośnie, a każdy z nich wnosi do tej zmiennej sztuki powiew świeżości. W dalszym fragmencie wymienieni są jedynie ci, którzy stworzyli przedstawienia dłuższe niż trzydzieści minut. Opis nie obejmuje więc „największego żonglera wszech czasów” Rastellego lub Amerykanina Anthony’ego Gatto, który w najkrótszym czasie podrzucił w powietrze rekordową liczbę przedmiotów. Guy jednak nazywa francuską żonglerkę poetycką, powolną, taneczną, czystą – niosącą w sobie znacznie głębsze znaczenia niż samo wykorzystanie jakiejś umiejętności... Obecnie formuje się nowe pokolenie żonglerów, którzy z zapałem kroczą śladami Jérôme’a Thomasa i jego bezpośrednich naśladowców. Biorą się przy tym za nowatorskie opracowania trudnych tematów (np. cierpienie, więzienie) – trudno sobie wyobrazić, by podobne tematy mogły zostać zaprezentowane poprzez żonglowanie jeszcze dziesięć lat temu. Jorg Muller, wspólnie z choreografką Kitsou Dubois, oddaje się żonglowaniu w stanie nieważkości, zaś Nikolaus korzysta z żonglujących maszyn. Zwyczajne żonglowanie nie interesuje już fizyków i matematyków, ale ich odkrycia w dalszym ciągu pomagają w jego nauczaniu.

Manipulowanie rekwizytami takimi jak diablo, *devilstick* czy *bilboquet* zbliża się do wirtuozerii teatru niewerbalnego, z którego wcześniej się wydzieliło. Żonglerka stała się dziś przede wszystkim specjalnym rodzajem manipulowania dowolnymi przedmiotami. Jest również powiązana z teatrem kukiełkowym – rekwizyty żonglerów ożywają i stają się ich partnerami, nie samym przedmiotem. Artyści tacy jak Ezech Le Floch, Francois Chat, Samuel Cuadro, Johann Le Guillerm lub Thierry André zaliczają się raczej do „manipulatorów przedmiotem” niż żonglerów. Guy podsumowuje: „To co wielki teoretyk akrobatyki Georges Strehly nazywał w 1900 roku «czystym żonglowaniem», a co w Japonii nazywa się «crossing» (czyli rzut z krzyżującym się torem lotu), przestało być regułą”⁴³.

Woltyżerka

Sztuki jeździeckie, stare jak sama ludzkość, wyznaczają początek tradycyjnego cyrku. Taniec na linie i żonglerka to „ludowe” umiejętności. Już od połowy XIX wieku zyskały nowy prestiż, przede wszystkim dzięki epoce tradycyjnego cyrku, kiedy to wiązały się z jeździectwem, od zawsze stanowiącym

43 J.-M. Guy, *Jongleur Jérôme Thomas*, „ArtePress” 1999, nr 20.

domenę szlachty i rycerstwa. Choć więc jeździectwo mogło na arenie stracić na wartości, stało się inaczej i mariaż z cyrkiem przysłużył się woltyżerce. Najslawniejszymi przedstawicielami współczesnego jeździectwa cyrkowego są: Cadre Noir de Saumur, Cirque d'Alexis Grüss, teatr jeździecki Zingaro i Theatre du Centaure. Cadre Noir de Saumur to szkoła jeździecka, która powstała dzięki wybitnym jeźdźcom cyrkowym. Nawet Patrick Dupond (francuski tancerz klasyczny) odważył się niedawno tu wystąpić, podkreślając, że można w niej znaleźć najlepsze konie-tancerzy „klasycznych”.

Alexis Grüss, który zapoczątkował przemianę cyrku, mawiał o swojej sztuce, że jest „klasyczna i szlachecka”, oraz że jego zdaniem nie istnieje cyrk bez koni ani koń, który nie pragnąłby występować w cyrku. Stworzył on cyrk „starego typu” – mieszanek sztuk jeździeckich i komediowej akrobatyki (szczytowy okres tego gatunku przypadał na lata 1750–1850) i „klasycznego cyrku” (1850–1950). Na tych samych podstawach opiera się O Cirque, założony przez woltyżerów Valerię Fratellini i Gilla Audejeana, oraz zespół Cheval en Piste. Zingaro, założone przez Bartabasa, pracuje z końmi w okręgu, a chociaż zdaniem cyrkowych purystów przedstawia cyrk w najklasyczniejszym rozumieniu, założyciel broni się przed tym określeniem. Jego „teatr jeździecki” jest niebywale taneczny. Theatre du Centaure idzie właściwie w ślady Zingaro, ale przesuwając jeździectwo jeszcze bliżej teatru – kiedy koniom oddaje się głos.

Akrobatyka powietrzna

Trapez pojawia się w cyrku po roku 1859. Korzystał z niego gimnastyk z Tuluzy, Jules Léotard. Obecnie we Francji pojawiło się kilka grup, które w oparciu o trapez przygotowały całowieczorne programy. Rozgłos zdobyła grupa Les Arts Sauts, kiedy swoje taneczne kompozycje w powietrzu pokazała na scenach Nowego Jorku (tak jak wcześniej Zingaro). Tout Fou To Fly również tworzą wyśmienici akrobaci, których spektakle sytuują się na granicy pomiędzy teatrem mówionym a ulicznym kabaretem. Trapez, podobnie jak żonglerka, uwolnił się od cyrku jako jedyne miejsce występów, co otworzyło artystom wiele nowych możliwości. Na przykład Les Arts Sauts umieścili widzów na leżakach w specjalnie skonstruowanym namiocie, dzięki czemu mogli swobodnie zmieniać kierunek i drogę lotu. Wykorzystanie muzyki, choreografii i teatralności pozbawia trapez czysto sportowego charakteru.

Akrobatyka

Wykonawców tańca na linie – linościsków i ekwilibrystów – dzielimy w zależności od wysokości, na jakiej jest ona rozpięta. Francja ma w tej dyscyplinie trzech wyróżniających się przedstawicieli: Philippe Petit, znany przede wszystkim z tego, że przeszedł po linie między dwiema wieżami dawnego World Trade Center w Nowym Jorku. Kolejny to Didier Pasquette, a trzeci – Antoine Rigot (założyciel słynnej trupy Colporteurs). Rigot i jego partnerka Agatha Olivier jako jedyni dotychczas stworzyli w tej technice pełnoformatowe spektakle. Do najlepszych inscenizacji zespołu należą *Filao* i *Le Fil sous la Neige*. Do tej pory powstawały wyłącznie pojedyncze numery lub „wydarzenia”. Rigotowi udało się również znaleźć sposób na występy po poważnym uszkodzeniu kręgosłupa na skutek upadku z liny, który przykuł go do wózka inwalidzkiego. Sztuki akrobatyczne, a wśród nich wolna akrobacja i równoważnia, same w sobie nie oferują możliwości tworzenia dłuższych przedstawień, choć zainspirowały wiele innych dyscyplin. Tym cenniejsze są te nie-liczne, które demonstrują potencjał akrobatyki.

Przejrane przez Autora fragmenty książki: Ondřej Cihlár, *Nový cirkus*, Praha 2006. Opublikowano za zgodą wydawnictwa literatury teatralnej „Pražská scéna”. Z języka czeskiego przełożył Maciej Mętrak.

Katarzyna Donner

Idiomy (nowego) cyrku

W Polsce, podobnie jak w innych krajach europejskich, pojęcie nowego cyrku¹ funkcjonuje w opozycji do cyrku tradycyjnego. W rzeczywistości obydwa rodzaje – tradycyjny i współczesny – istnieją równolegle, jakby 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 koncepcji związanych bezpośrednio nie tyle z tradycją, ile z esencją cyrku, gdzie każdy artysta znajduje własny esencjonalny punkt odniesienia. Właśnie te punkty odniesienia nazywam idiomami, określającymi jego naturę – wspólną zarówno dla cyrku tradycyjnego, jak i współczesnego.

Zrozumienie i opisanie zjawiska cyrku współczesnego jest wyzwaniem, z jednej strony dlatego, że nie ma precyzyjnej terminologii dotyczącej tego tematu (badacze posługują się terminologią teatralną), z drugiej – aby zrozumieć jego współczesne strategie działania, potrzebna jest wiedza o prehistoriach

1 Określenia tego powszechnie używają artyści i krytycy w odniesieniu do cyrku współczesnego, mimo że historycznie dotyczy on zjawisk z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. W niniejszej pracy używam pojęcia „cyrk współczesny”. [Zob. także artykuł O. Cihlařa zamieszczony w niniejszym tomie – przyp. red.]

cyrku. Cyrk współczesny poddaje autorefleksji formy prezentacji i funkcje, jakie pełni lub mógłby pełnić. Spotyka się z takimi tendencjami sztuki współczesnej, jak postmodernizm, dekonstrukcja, autotematyzm. Wpisuje się w kulturę remiksu. Jest bliski współczesnym gatunkom sztuk performatywnych: teatrowi postdramatycznemu, fizycznemu, teatrowi tańca, *performance art*. Korzysta z ich osiągnięć, a jego formy się rozwijają – głównie dzięki twórcom wywodzącym się z europejskich środowisk akademickich, absolwentom szkół cyrkowych, w których nauka techniki jest zaledwie początkiem kreatywnego procesu poszukiwań artystycznych.

Niewątpliwie „kuźnią” współczesnego cyrku od jego początków jest Francja, posiadająca ogromną liczbę instytucji wspierających rozwój sztuki cyrkowej: CNAC, Hors les Murs, FEDEC, Circostrada Network oraz wiele innych szkół cyrkowych. Profesjonalne szkoły nie tylko kształcą umiejętności cyrkowe, ale też budzą wyobraźnię i kreatywne myślenie o cyrku jako nieodkrytym terenie dla artystycznych poszukiwań w obrębie gatunku. Mimo to tradycyjny cyrk nadal stanowi niezbędny punkt wyjścia dla artystów współczesnych, a szkoły uczą klasycznych umiejętności cyrkowych.

Cyrk jest sztuką performatywną, trudno zatem w pisaniu o nim uniknąć charakteryzujących te sztuki pojęć, takich jak: aktor, widz, przestrzeń, dramaturgia, choreografia. Różnice w zakresie ich funkcjonowania w spektaklu cyrkowym stanowią o autonomii widowiska. Jednak cyrk tradycyjny był czymś więcej niż tylko wieczornym przedstawieniem: był sposobem funkcjonowania w społeczeństwie. Wykraczając poza zwykłą organizację cyrku jako przedsiębiorstwa, stanowił przestrzeń transgresji, alternatywną społeczność, podróżującą „żywą utopię”. Refleksja nad cyrkiem, obserwowanie jego przemian i ciągłości powoduje, że mentorzy, teoretycy i sami artyści zostają sprowokowani do znalezienia odpowiedniego języka, narzędzi krytycznych w dyskursie o cyrku, co również sprzyja artystycznemu rozwojowi cyrku. Cyrk jako sztuka nabiera samoświadomości.

Badacze cyrku nie chcą traktować go tylko jako hybrydy, interdyscyplinarnej formy sztuki czy „koktajlu” innych sztuk performatywnych, ale zadają pytanie o specyfikę i wyjątkowość tego gatunku w celu stworzenia krytycznego języka opisującego cyrk jako sztukę autonomiczną². Cyrk wymyka się próbom systematyzacji i uporządkowanej językowej kontroli, nieustannie

2 *Avant-garde, Cirque! Les arts de la piste en révolution*, red. J.-M. Guy, Paris 2001; P. Jacob, *Le Cirque: Un art à la croisée des chemins*, Paris 2001; *Le cirque au risque de l'art*, red. E. Wallon, Arles 2002; T. Purovaara, *An Introduction to Contemporary Circus*, Stockholm 2012.

przegląda się we własnych lustrach i ikonach, podlega metamorfozom, rozpada się na szereg pojęć. Cyrk to: figury cyrkowe (klaun, wołyżer, latający gimnastyk, treser, busker – artysta uliczny; saltimbanco – artysta pokazujący sztuczki na jarmarkach); techniki cyrkowe (trapez, żonglerka, wołyż); zjawiska fizyczne, relacje ciała bądź przedmiotu z nimi (balans, ruch, grawitacja, ryzyko, śmierć); społeczność (etos, wspólnota, krąg, utopia, kolektyw, iluzja, rytuał, podróż, rodzina, nomada); spektaklu (numer cyrkowy, namiot, arena, akt, charivari – parada otwierająca, parada końcowa); obecność zwierząt (i innych kreatur antropomorficznych czy animalistycznych), oraz przynależne temu idee kulturowe.

Współczesny cyrk nie odrzuca tradycji, ale poszukuje własnych inspiracji: formami cyrkowymi (*sideshow*, cyrk modernistyczny lub cyrk lat międzywojennych); ideami kulturowymi przynależnymi cyrkowi (transgresja płci, ciała, społecznej tożsamości; badanie limitów fizycznych człowieka i możliwości ludzkiego ciała, przekraczanie granic – fizycznych, kulturowych i społecznych); potencjałami cyrku będącymi dalekim echem jego przeszłości (przestrzenie odrzucenia i wykluczenia, karnawał – przestrzeń spontanicznego śmiechu, ekscesu i prowokacji, cielesnej zmysłowości, niekonwencjonalnych zachowań i niecodziennych umiejętności, odwracania ról, porządków i hierarchii, przestrzeń współzawodnictwa i zespołowości). Dla każdego artysty cyrku współczesnego cyrk oznacza coś innego, kładzie on akcenty na inne elementy spektaklu, a punktami odniesienia są różne jego „idiomy”.

il. 114, str. 475

System znaków

W cyрку tradycyjnym ruch i gest wynikający z rodzaju praktykowanej techniki nie jest znakiem niosącym treści. Jest ćwiczeniem sprawnościowym, fizycznym, które poprzez płynne i efektowne wykonanie odbierane jest przez widzów wizualnie, estetycznie i kinestetycznie. Każda technika cyrkowa posiada swój własny system znaków. W akrobatyce powietrznej, kontorsjonistyce, akrobatyce parterowej i partnerskiej oraz żonglerce funkcjonuje wewnętrzny system figur i kształtów. Poszczególne ćwiczenia gimnastyczne i ćwiczenia manipulacji obiektem posiadają swoje nazwy ułatwiające ich naukę i rozpoznanie. Same figury, kształty i triki nie są jednak nośnikami znaczeń, przedmiotów, osób czy emocji. Stanowią wewnętrzny język performerów, nieprzeznaczony dla widza. Nie komunikują niczego więcej poza tym, czym są. Są figurami abstrakcyjnymi, estetycznie wyćwiczonymi, jak w balecie, gdzie ruch ciała jest zamknięty w estetycznych formach.

Technika cyrkowa to system połączonych w określony ciąg figur i kształtów, których kolejność wykonywania jest osobistym wyborem artysty. Figury i kształty można zapisać słownie i graficznie (podobnie jak robił to na polu tańca Rudolf Laban). Ich wykonanie pozostaje już jednak sprawą artystycznej maestrii – jakości wykonania, stylu, osobowości, a więc wszystkich wartości indywidualnych, naddanych, nakładających się na wzory i schematy danej techniki.

Zabiegi dotyczące gestu w spektaklach współczesnego cyrku polegają na łamaniu znajomej estetyki i sposobów wykonywania danej techniki cyrkowej. Są nieustanną próbą „odtresowania” powtarzanych podczas wieloletniego treningu i doprowadzonych do perfekcji pięknych, doskonałych gestów, figur i kształtów ciała performerów. Odchodzeniem od czystego demonstrowania techniki w stronę poszukiwań formalnych, semantycznych, artystycznych w obrębie *techné* – konkretnej umiejętności związanej z praktykowaną techniką cyrkową, poszerzając jej granice i możliwości. Najczęściej stosowanymi zabiegami nad gestyką są: autoparodia, dekonstrukcja, autotematyzm i dekompozycja³.

W spektaklu *Et apres on verra bien* Cie Anomalie wewnętrzny szyfr performerów będący nazwami poszczególnych trików, gestów i figur jest głośno wypowiadany w trakcie wykonywania ich przez duet akrobatyczny, przez co nadaje humorystyczny ton całej sekwencji.

W cyрку tradycyjnym numer cyrkowy jest czystą, dosłowną prezentacją techniki. Numer cyrkowy utożsamia się z techniką cyrkową. Ruch i gest jest pozbawiony znaczeń, jakby nieświadomiony lub stylizowany na baletowo-akrobatyczne kształty, służy wyłącznie wykonaniu wyuczonych latami trików – figur. Gest „baletowy” obecny jest w prezentowaniu każdej techniki, bez względu na to, czy jest to akrobatyka, tresura czy żonglerka. Numer cyrkowy zostaje często bezpośrednio przeniesiony na scenę ćwiczeniem z gimnastyki artystycznej lub akrobatyki sportowej. To, co prezentuje się na zawodach sportowych, pokazuje się też w cyрку jako nieprzeciętny rodzaj umiejętności ciała ludzkiego. Popis jest komunikatem. Aplauz – odbiorem komunikatu. Jean-Michel Guy twierdzi, że w cyрку współczesnym pytanie o komunikację z widzami dotyczy najmniejszej części składowej każdej

3 J.-M. Guy, *Langages du cirque contemporaine*, [w:] *L'école en piste, les arts du cirque à la rencontre de l'école*, Avignon du 16 au 20 juillet 2001, „Actes de l'université d'été” 2001, s. 7–16.

techniki – ruchu i gestu⁴. Ale nie tylko, może dotyczyć również emocji, z jaką działa performer (intencji), kontekstu, w jakim wykonuje gest (przestrzeń, muzyka) oraz relacji, jaką wytwarza z widzem.

Przyjęte kody estetyczne (otoczenie, przestrzeń, scenografia, rekwizyty) budują klimat cyrku tradycyjnego. Są to „obrazy ikoniczne”, nieprzywołujące żadnego konkretnego miejsca, poza samym sobą – namiot, arena, czerwona kurtyna oraz rekwizyty cyrkowe. Narrację tworzą przyjęte kody zachowań (ruch i gest wynikający z używanego rekwizytu, kontekstu i tematyki spektaklu). Zachowania performerów polegają na demonstracji umiejętności, bez budowania kontekstu dla tych działań. Cyrk jest kontekstem samym w sobie.

W cyrku współczesnym następuje pomieszanie tych kodów – znane sposoby ich wykorzystywania koegzystują z nowymi, niekoniecznie do nich przystającymi. Razem tworzą nowe podejście do procesu tworzenia, dramaturgii spektaklu, budowania znaczeń i komunikacji z widzem. W procesie twórczym mogą rodzić się pytania: Czy wysyłanie widzom komunikatu jest wymogiem, czy to, co prezentuję jest wartością samą w sobie? Dla kogo robię spektakl? Jakich zasad się trzymam, jakich metod pracy używam? Jakie tradycje przywołuję? Jakie zasady łamię, przekraczam? Czy staram się szukać własnego języka, stylu, estetyki, gestu, ruchu? To zaledwie kilka pytań, jakie może sobie zadawać artysta cyrkowy podczas pracy nad numerem lub spektaklem.

Gest

Podstawą sztuki cyrkowej jest gest. W cyrku zależny jest od wykonywanej techniki i rekwizytu wykorzystywanego w ramach tej techniki, wynika z relacji z partnerem – rekwizytem lub drugim człowiekiem. W cyrku tradycyjnym performerzy dążą do gestu doskonałego, „ukrywając” przed widzem gesty przygotowujące, porozumiewawcze, bezpieczeństwa. Gest w cyrku tradycyjnym pełni przede wszystkim funkcję dekoracyjną. W cyrku współczesnym rekwizyt staje się symbolem, posiada znaczenie, jest elementem narracji. Cyrk współczesny obnaża wobec widzów ukrywane w cyrku tradycyjnym gesty, budując z nich dramaturgię, choreografię, relacje między postaciami.

4 Tamże.

Gest w cyrku współczesnym pełni funkcję dramaturgiczną, jest polem poszukiwań formalnych, semantycznych, artystycznych. Usamodzielnienie się poszczególnych technik cyrkowych sprzyja eksploracji gestu w ich obrębie. Monodyscyplinarne spektakle cyrku współczesnego stanowią samodzielny, nośny, silny środek wyrazu, niebędący jedynie uzupełnieniem innych dyscyplin.

Typowe rekwizyty cyrkowe to np. maczugi żonglerskie, trapez latający, cyr wheel (koło do akrobacji na ziemi), corde lisse (lina wertykalna), stojaki, high wire (lina horyzontalna), russian barre (drążek), chinese pole (chiński słup). Każdy z nich wymaga użycia innego rodzaju gestu, prowokuje inny rodzaj działania, powoduje inny rodzaj ruchu, wykorzystuje inną przestrzeń. Oprócz gestów niezbędnych do wykonania danej techniki cyrkowej, istnieją w numerze cyrkowym gesty i dźwięki, które mają być „niewidoczne” dla widza (Fourmaux nazywa je rytuałami sprzysiężenia⁵), np. podniesienie ręki, klaśnięcie, skinienie głową, które są znakiem dla działających na scenie partnerów, przygotowującym do rozpędu, podrzutu, skoku, zamachu itp. Do tego typu gestów, dziejących się „mimochodem”, „przy okazji”, zalicza się również pudrowanie rąk magnesją. Gesty te pełnią funkcję przygotowującą do bezpiecznego wykonania właściwego gestu, jakim jest trik. Cyrk współczesny nie oddziela od siebie gestów „właściwych” od „ukrywanych”, wszystkie gesty obnaża, eksponuje, buduje z nich dramaturgię i relacje między postaciami, podkreślając ich rytmiczność w choreograficznych sekwencjach.

Gest jest zależny od rekwizytu, jaki wykorzystuje performer w związku z praktykowaną przez siebie techniką cyrkową. Rekwizyt jest partnerem w działaniu performerera. Cyrk współczesny próbuje przekroczyć schematy ruchowe i gesty związane z wykonywaniem ćwiczenia należącego do danej techniki. Wymyślanie nowych obiektów lub włączanie do występu rekwizytów istniejących, rzeczywistych (nie typowo cyrkowych) powoduje powstanie nowych ruchów i gestów oraz buduje znaczenia, tworzy kontekst dla wykonywanych czynności lub po prostu jest zaskakujące (np. żonglerka kontaktowa przesuwającym się po ciele performerki żółtkiem jajka w spektaklu Cie BAL *Pochwała zarostu*, symbolizująca podróż nienarodzonego życia). Również inny, odmienny sposób posługiwania się cyrkowym rekwizytem powoduje zmianę w sposobie ruchu i wykonywanych gestach (np. ściana – przepaść w spektaklu Cie Moglice *I look up, I look down*). Inną strategią jest przesuwanie tego, co charakterystyczne dla danej techniki, na inną dyscyplinę, co

5 F. Fourmaux, *Le nouveau cirque ou l'esthetisation du frisson* [online] https://halshs.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/274530/filename/Le_nouveau_cirque_ou_l_esthetisation_du_frisson.pdf [dostęp: 10 września 2016].

poszerza jej znaczenie. Artyści zastanawiają się nad istotą, źródłem danej dyscypliny cyrkowej. Na przykład: istotą żonglerki jest podrzucanie przedmiotów, manipulacja obiektami, co prowadzi do pytań o typowe sytuacje, gesty, skojarzenia. Dlaczego żonglerka nie może być rzucaniem przedmiotów w dół, turlaniem ich po ziemi, zwykłym przestawianiem przedmiotów, ciał, olbrzymich obiektów? Artyści również całkowicie zarzucają wykonywanie poszczególnych trików i figur na rzecz eksploracji na polu pojęć związanych z czynnościami należącymi do różnych dyscyplin cyrkowych, np. grawitacji, balansu (instalacje budowane z przedmiotów w spektaklu *Cirque Ici Secret*). Tego typu poszukiwania są bliskie eksperymentom w dziedzinie tańca i *performance art*, i nie polegają na budowaniu logicznej narracji.

Każde ćwiczenie w ramach techniki cyrkowej zawiera w sobie elementy przygotowania do jego wykonania – smarowanie rąk proszkiem, ustawienie ciała lub przedmiotu w odpowiedniej pozycji itp. Są to widoczne momenty skupienia i niepokoju tuż przed podjęciem ryzyka. Te chwile *momentum* funkcjonują jak „dziury”, przerwy w numerze cyrkowym, bo numer to przecież działania pomiędzy nimi, one zaś mają być niewidoczne dla widza, mimo że przygotowania są dla artysty cyrkowego niezbędne, aby bezpiecznie lub poprawnie wykonać dany trik. Cyrk współczesny wykorzystuje ukrywane *momenta* do budowania znaczeń, relacji, psychologii postaci i sytuacji, dramaturgii. Są to chwile, w których artysta wychodzi poza własną perfekcję i popis, kiedy możemy zobaczyć ludzkie emocje: wahanie, skupienie, strach, zdecydowanie, troskę. Wykorzystanie *momentum* jest jednym ze sposobów wykroczenia poza *technę* w sferę emocjonalną i psychologiczną artysty lub postaci.

W cyрку tradycyjnym liczy się wirtuozeria gestu, nie dopuszcza się możliwości popełnienia błędu – z jednej strony, ze względu na bezpieczeństwo wykonywanych numerów, z drugiej – na obowiązujące kody zachowań performerów cyrkowych, który ma być superherosem, wirtuozem. Jeśli błąd się zdarza, również jest traktowany jako „dziura” w numerze, a gest powtarza się do momentu aż trik się uda. W cyрку współczesnym upadek, błąd oraz wszelkie inne zakłócenia w działaniu performerów stają się punktem wyjścia dla dramaturgii.

Technę

Technę była umiejętnością strzeżoną w obrębie rodzin cyrkowych jak skarb przekazywany z pokolenia na pokolenie, niczym ruchy i gesty ciała skodyfikowanych technik teatru i tańca azjatyckiego. Od najmłodszych lat

przysposabiano dzieci do wykonywania umiejętności, które posiadli ich rodzice, a triki danej dziedziny cyrkowej były doskonalone i rozwijane w gronie występujących członków rodziny. Skodyfikowane, nazwane triki i figury nauczane są obecnie w szkołach cyrkowych. *Techne* można zaś przyswoić tylko w praktyczny, mechaniczny sposób – wielokrotnie powtarzając to samo ćwiczenie, ten sam ruch i gest, aż stanie się on naturalny dla ciała, a jego wykonywanie nie będzie sprawiało widocznej trudności. Ten proces wcielania *techne* trwa latami, wymaga cierpliwości, rygoru, pokory, silnej woli, zainteresowania i poświęcenia. Ćwiczenia sprawnościowe w obrębie danej dziedziny cyrkowej dla wszystkich są takie same, dopiero na poziomie układania własnego numeru nabierają cech indywidualnych i dają możliwość kreatywności: poprzez wykonywanie charakterystycznego triku, którego nikt inny nie wykonuje, poprzez kostium, muzykę, wygląd, prezencję, energię, osobowość, wyjątkowy rekwizyt – wszystko to, co odróżnia jednego performerera od drugiego. Performerzy cyrku tradycyjnego nie opowiadają o własnych emocjach, nie manifestują własnych poglądów. Prezentują czystą *techne* – wystudiowane gesty skomponowane w indywidualną choreografię. Kryterium oceny stanowi estetyczny wygląd prezentowanych figur, sprawność, płynność i lekkość ich wykonania (wirtuozeria) oraz ryzyko, niesie ze sobą ich wykonywanie. Figury, ruchy i gesty są wystudiowane, przygotowane i co wieczór odtwarzane na arenie.

Wyjątkiem, buntownikiem wobec majestatu ciała performerera cyrkowego – jego wirtuozerii, perfekcjonizmu i wzniosłości – jest klaun. Figura klauna zawiera w sobie miejsce na improwizację, nieprzewidywalność, pokazanie bezradności i porażki, odsłonięcie własnych wad i niedoskonałości. Postać klauna również jest związana z cielesnością, ale jest to cielesność biologiczna, działająca poza estetycznymi, logicznymi i psychologicznymi impulsami, instynktownie i irracjonalnie, jak dziecko albo jak zwierzę. W kategoriach opozycji ciała ujarzmionego i ciała otwartego, estetycznego i egzystencjalnego, ciało cyrkowego wirtuoza jest ciałem ujarzmionym, ciało klauna – ciałem otwartym. W ujęciu Krystyny Duniec:

ciało ujarzmione to ciało skonwencjonalizowane, skodyfikowane, podporządkowane, zamknięte w określonych ramach formy, konwencji je osławiających, poddane znaczeniu słowa tak na poziomie metaforycznym, jak i ikonicznym, będące elementem kompozycji i gry formalnej, ale przede wszystkim jest to ciało podlegające kontroli emocjonalnej i formalnej, nie zaś autorefencjalne.

Ciało otwarte zaś

jest miejscem poszukiwań własnej, niezależnej, podmiotowej tożsamości. Ta droga to dążenie do pokonania aporii kultury i natury poprzez pokonywanie własnych ograniczeń [...] poprzez doprowadzenie do ekstremum odczuwania ciała⁶.

Ciało artysty cyrkowego jest ujarzmione w skodyfikowaną formę, odtwarza alfabet rozmaitych trików, gestów i figur. Jest ciałem zdyscyplinowanym i pozbawionym iluzji, dlatego tak fascynowało reformatörów teatru, ustanawiających kolejne metody i sposoby ujarzmiania ciała aktora, okiełznania jego cielesności (np. biomechanika Wsiewołoda Meyerholda). Ciało artysty cyrkowego pokonuje własne ograniczenia poprzez rygor treningu – uosabia wolność, niezależność i mistrzostwo ludzkich możliwości, ale zdobyte dzięki zdyscyplinowanemu treningowi.

Techne to rodzaj obciążenia, które artyści cyrku współczesnego starają się przekroczyć. Artysta cyrkowy ma do dyspozycji własne ciało, rekwizyt i technikę. Artysta cyrku współczesnego sięga również w rejony własnej psychiki i wrażliwości. Nie stara się pokazywać idealnego ciała wirtuoza i mechanicznie wytrenowanych figur w estetycznie wystudiowanych pozach, a jeśli tak, to po to, żeby ironicznie podkreślić absurd zawarty w takim sposobie prezentacji. Artysta cyrku współczesnego nie musi być niezłomnym bohaterem o nadludzkich umiejętnościach, nie musi udowadniać swojej odwagi i podejmować śmiertelnego ryzyka w celach widowiskowych. *Techne* jest dla niego tylko punktem wyjścia, odbiciem dla własnych artystycznych poszukiwań, on sam natomiast otwiera się na swobodę działania, eksperyment, podważa tradycyjne formy cyrkowej prezentacji, chce opowiedzieć o świecie i sobie. Trening nie gwarantuje rezultatu artystycznego, artystą-performerem (a nie gimnastykiem) staje się ten, kto wykracza poza swoją technikę.

Ryzyko

Ryzyko posiada olbrzymią siłę bezpośredniego oddziaływania na publiczność. Jest wartością widowiskową, jakością performatywną cyrku⁷. Niebezpieczeństwo zawarte w numerze przyciąga widza. Stanowi kryterium oceny

il. 87, str. 451

6 K. Duniec, *Ciało w teatrze. Przekraczanie granic*, Warszawa 2012, s. 11, 14.

7 F. Fourmaux, dz. cyt.

numeru. Cyrk bez ryzyka nie istnieje. Jest ono głównym elementem widowiska, ma wymiar spektakularny, podporządkowuje sobie całą dramaturgię numeru. Niebezpieczeństwo musi być prawdziwe. Performer wychodzi na scenę po to, aby podjąć ryzyko fizyczne, na żywo, na oczach widzów. Stawia swoje ciało w sytuacjach ekstremalnie niebezpiecznych, grożących kalectwem lub śmiercią. Performer nie może sobie pozwolić na chwilę słabości, poddanie się oznacza śmierć. Cyrk jest performansem triumfu. Śmierć, kontuzja, porażka – to tematy tabu w cyrku. Każdy numer cyrkowy musi się udać, publiczność musi być zachwycona. Ta sytuacja powtarza się podczas każdego spektaklu. Performer za każdym razem symbolicznie umiera⁸.

Momenty realnego ryzyka są tymi najciekawszymi w całym numerze, ale nie ze względu na igranie ze śmiercią. W momentach skupienia tuż przed podjęciem realnego ryzyka, kiedy performer koncentruje się na działaniu, i przygotowuje do tego, co za chwilę zrobi, widać naturalne, autentyczne, ludzkie reakcje wobec rzeczywistego niebezpieczeństwa. Performer wychodzi poza perfekcyjną technikę, wychodzi z ukrycia. Wtedy tworzy się prawdziwa obecność, odczuwalna również na widowni, odpowiednio podkreślona muzyką utrzymującą przez dłuższą chwilę napięcie. Potem następuje udane wykonanie ewolucji i artysta znów staje się bohaterem, mitycznym herosem, który podejmuje wyzwanie i pokonuje śmierć. Uśmiecha się, unosi rękę do góry w geście zwycięstwa i otrzymuje brawa od zachwyconej, a jednocześnie przerażonej publiczności.

Numery cyrkowe wykonywane przez wirtuozów cyrkowych stawiają widza przed jednym i tym samym pytaniem – o limity ludzkiego ciała. Takie samo pytanie często zadawali sobie artyści sztuki *performance*. Ciało jest stawiane w sytuacjach ekstremalnych, jednak ciało performerów nie jest ciałem wytrenowanym, wirtuozerskim, idealnym. Nie stara się wykonać bezbłędnie i heroicznie postawionego sobie zadania. Podejmowane przez niego ryzyko fizyczne ma również charakter manifestacyjny, jest ryzykiem społecznym, politycznym, skierowanym przeciw establishmentowi kulturowemu (podejmując tematy feminizmu, mniejszości narodowych i seksualnych, kulturowych wzorców płci, praw kobiet, rasizmu, jednostek wykluczonych ze społeczeństwa i kultury).

Duet trapezowy w etiudzie *Memento Mori* w wykonaniu angielskiej grupy Ockham Razor umieszcza akrobatkę i śmierć na jednym trapezie. Śmierć w etiudzie stała się żywą postacią, wcieloną w ciało

il. 90, str. 454

il. 96, str. 459

performera, który jest partnerem akrobatycznej trapezowej dwójki. W etiudzie podkreśla się momenty ryzyka, które są obecne w działaniach podejmowanych przez powietrznych artystów cyrkowych – nieustanne igranie ze śmiercią, chęć dotknięcia podniebnej przestrzeni, wzbicia się w powietrze, balansowanie na granicy upadku w pustkę. Akrobatka powietrzna i czyhająca na krawędzi śmierć, jak cień, jak lustro, jak partner, jak brama, jak żywa odczuwalna obecność. Śmierć pomaga performerce wykonywać poszczególne figury akrobatyczne, podtrzymuje ją, asekuruje, towarzyszy jej ciekawości doświadczania ryzyka i zagładania w oczy... śmierci. Performerka podąża za nią w fascynacji. Tworzą razem nierozłączny uzupełniający się duet. Śmierć pomaga performerce w obserwacji i poznawaniu możliwego w każdej sekundzie upadku, uwodzi samą sobą, stawia na krawędzi bramy – wystarczy przecież tylko rozluźnić uścisk dłoni, aby akrobatka spadła.

Kronika śmiertelnych wypadków artystów cyrkowych jest długa, mimo to podejmowanie tego ryzyka uwodzi kolejnych. Ryzyko staje się obsesyjnym tematem powracającym w wielu spektaklach zespołów cyrku współczesnego. Artyści nie skupiają się na wymyślaniu i wykonywaniu coraz bardziej niebezpiecznych trików. Momenty realnego ryzyka w spektaklach stają się punktem wyjścia do opowiedzenia o sobie, własnych emocjach.

Najczęściej zadawane artystom cyrkowym pytanie brzmi: Czy się nie boisz? Strach, jak twierdzi Philippe Petit (któremu sławę przyniosło m.in. przejście po rozpiętej linie między budynkami World Trade Center), jest brakiem wiedzy. Wykonywany numer często wydaje się widzom niebezpieczny, bo nie mają na temat prezentowanej techniki tej wiedzy, jaką ma performer. I na tym też polega „magia” cyrku. Paradoksalnie, tajemnicą wolności jest dyscyplina.

Spektakle cyrku tradycyjnego opierają się na odwadze i waleczności performerów. Artyści igrają ze śmiercią poprzez prezentowanie niebezpiecznych trików, ale wiele zależy również od prawidłowo zamontowanego sprzętu. Montaż namiotu, konstrukcji i rekwizytów jest zadaniem bardzo odpowiedzialnym i równie niebezpiecznym, w numerach zespołowych z kolei liczy się zaufanie do partnera, który musi zareagować właściwie i na czas. Ryzykowny jest nie tylko numer sam w sobie, ale także zależność od innych podczas jego wykonywania.

Piramida siedmiu ludzi idących po linie to numer rodziny linoskoczków Wallenda, wymyślony przez braci Karla i Hermana. Przyniósł jej zarówno światową sławę, jak i spowodował kalectwo i śmierć wielu członków tej cyrkowej rodziny. Występ wymagał niezwyklej koordynacji, siły psychicznej i zaufania do całego zespołu balansującego na wysokościach bez zabezpieczenia. Trzy osoby szły po linie, na ich ramionach opierały się pręty, na których stało dwóch artystów, balansujące z kolei siedzącą na krześle osobę – czubek piramidy. Numer prezentowano setki razy. Tragiczny występ odbył się w 1962 roku w Detroit, kiedy jeden z linoskoczków utrzymujących piramidę nie wytrzymał napięcia, stracił balans i spadł. Zginęły wtedy dwie osoby, jedna pozostała sparaliżowana do końca życia. Braciom Karlowi i Hermanowi Wallendom udało się złapać liny i chwycić lecącą w dół Jane Schepp – która siedziała na krześle na szczycie piramidy. Kilkanaście lat później siedemdziesięcioletni Karl Wallenda występował na linie zawieszanej na wysokości 36 metrów pomiędzy dwoma wieżami Condado Plaza Hotel w San Juan. Był to jeden z jego „podniebnych spacerów”, podczas których linę przechodził kilka razy, balansował na niej na głowie, pobijając rekordy świata, zawsze bez zabezpieczającej siatki w dole, gdyż – jak uważał – nie chroni ona przed kontuzjami, raczej je powoduje. W połowie drogi Karl stracił balans i spadł. Powodem upadku była prawdopodobnie niewłaściwie zamontowana lina⁹.

Cyrk nie dopuszcza możliwości błędów. Błąd, jeśli nie grozi śmiercią, jest postrzegany jako porażka performera. W cyrku liczy się doskonałość, wirtuozeria wykonania, performer nie może sobie pozwolić na brak skupienia. Numer musi się udać. Nieudany trik powtarza się kilka razy. Czasem powtórzenie jest wykonywane z premedytacją, udawane, żeby podkreślić trudność triku. Niekiedy błąd jest ignorowany.

W cyrku współczesnym ryzyko, podobnie jak niedopuszczalna w cyrku tradycyjnym porażka i upadek, staje się tematem inscenizacji. Wynikające z zależności od partnera ryzyko bywa często motorem narracji spektakli zespołowych, w których performerzy tworzą jeden działający wspólnie organizm. Numer cyrkowy urasta więc do pełnometrażowego spektaklu, bazującego na „esencji” (dla każdego performera może ona być czym innym)

9 [online] <http://www.circusesandsideshow.com/performers/wallenda.html> [dostęp: 10 września 2016].

wybranej techniki cyrkowej, ujednolicającej ruch całego zespołu i nadającej kierunek dramaturgii spektaklu.

Spektakl grupy Les Colporteurs *Le fils sous la neige* odbywa się na rozpiętych w przestrzeni linach horyzontalnych, a *Le Grand C Cie XY* zbudowany jest na gestach partnerskiego wołyżu (np. dwójki akrobatyczne); obydwa przedstawienia obok gestów „czystych”, niezbędnych do wykonania danej techniki cyrkowej budują równoległy tekst gestów tworzących sytuacje i relacje między postaciami – performerami.

Zwierzęta

Zwierzęta są w cyrku obecne od jego początków. Wykorzystywano je w igrzyskach rzymskich w formie widowisk *venationes* (jako performans władzy cezara i rozrywki mas); w cyrku modernistycznym w postaci wołyżerki konnej (jako typ rozrywki kultury elitarnej i wyższych sfer społeczeństwa) oraz w pokazach tresury (jako performans władzy imperialnej nad krajami „dzikimi”). Cyrk nowożytny Philipa Astleya zaczyna się od obecności zwierzęcia w popisach wołyżerki konnej, jeździectwa połączonego z elementami akrobatyki w formie figur i póż, jakie jeździec przybiera na jednym lub kilku rozpędzonych koniach¹⁰. W cyrku tradycyjnym prezentowane dla rozrywki i przyjemności widza zwierzęta są jego największą atrakcją – wykorzystywano je w numerach tresury, wołyżerki oraz jako widowisko samo w sobie. Pokazy tresury stanowią performans władzy człowieka nad zwierzęciem, popisem jego dominacji, wyższości człowieka nad naturą. Akcentuje się w nich odwagę człowieka, jego umiejętności poskramiania zwierząt i uczenia ich wykonywania określonych zadań. Tresura jest procesem przyzwyczajania zwierzęcia do narzuconego mu przez człowieka zachowania w celach widowiskowych. Tresura jest także spektaklem podejmowania realnego ryzyka – dzikie zwierzę pozostaje realnym zagrożeniem dla życia tresera.

Zanim numery wykorzystujące tresowane dzikie zwierzęta weszły na stałe do programu cyrku, były prezentowane osobno w objazdowych menażeriach, podobnie jak inne „osobliwości” z krajów kolonialnych, które wystawiano jak eksponaty w muzeum na widok publiczny, zaspokajając ciekawość ludzi na temat „nie-cywilizowanych”, „dzikich” ziem podbitych przez mocarstwa

il. 29, str. 412

il. 30, str. 413

10 C. Hodak-Druel, *Le bestiaire des pistes*, [w:] *Avant-garde, Cirque!...*, s. 64–74; B. Danowicz, *Był Cyrk Olimpijski*, Warszawa 1984. [Patrz także artykuły J. Hery, K. Kurka zamieszczone w niniejszym tomie – przyp. red.]

europejskie (zgodnie z imperialną wizją świata)¹¹. Menażerie były performansem władzy, pokazem trofeów wojennych dla ludności europejskiej. Równocześnie w budach jarmarcznych można było zobaczyć kuglarzy, akrobatów, klaunów, kaskaderów, striptiz, teatr małp i psów oraz Cyganów tresujących niedźwiedzie i dzikie zwierzęta¹². Takie formy widowiska miały przyciągnąć publiczność poprzez pokazywanie zabawnych scenek i popisów zręcznościowych oraz prezentowanie dziwactw natury – tego, co inne, obce i nieznane, ale okiełznane przez człowieka. Zwierzę zaliczano do tej grupy. Gdy menażerie zaczęły upadać, treserzy dzikich zwierząt zaczęli występować w cyrku, który był rodzajem widowiska o stabilniejszej organizacji, oferującym widzom dużo bardziej różnorodny program popisów i numerów oraz atrakcyjniejszą formą rozrywki – w program cyrku wcielano wszystko, co mogło przyciągnąć uwagę widza, podczas jednego wieczoru i w cenie jednego biletu można było zobaczyć „wszystko” naraz.

Z występowaniem zwierząt w cyrku wiąże się dziś wiele kontrowersji. W Polsce od lat odbywają się w tej sprawie protesty i manifestacje, trwa debata publiczna¹³. Podobne protesty odbywają się na całym świecie. W wielu krajach zakazano pokazywania dzikich zwierząt w cyrkach (w Belgii i Norwegii w cyrku mogą występować tylko zwierzęta urodzone w niewoli, w Austrii – nie mogą, oprócz lwów i tygrysów, w Danii – nie mogą, z wyjątkiem słońi azjatyckich, lam i wielbłądów, w Brazylii wprowadzono całkowity zakaz, również występów zwierząt domowych, w Singapurze również całkowity zakaz występowania dzikich zwierząt, w Indiach – zakaz prezentowania tygrysów, panter, lwów, małp i niedźwiedzi).

Z jednej strony treserzy i dyrektorzy cyrków tradycyjnych zapewniają, że zwierzęta w cyrku mają bardzo dobre warunki i żyją dłużej niż w swoim środowisku naturalnym, z drugiej strony – obrońcy praw zwierząt manifestują

11 M. Żółkoś, *Teatr zwierzęcej śmierci*, „Didaskalia” 2014, nr 119.

12 P. Jacob, *Cirque: un art à la croisée des chemins*, Paris 2001.

13 Apel członków polskiej kampanii „Cyrk bez zwierząt”: „Cyrki ruszyły w trasę. Dla zwierząt oznacza to kolejne pół roku nieustannych występów, tresury, transportu w ciasnych ciężarówkach, życia za kratami i na pokaz dla ludzi, którzy nadal wspierają rozrywkę kosztem tych bezbronych istot. Dlatego musimy dołożyć jeszcze więcej starań, aby w końcu zakończyć ten haniebnny wyzysk zwierząt. Poniżej przedstawiamy trasę cyrków na najbliższe dni – jeśli mieszkasz w którejś z podanych miejscowości albo w jej okolicach, pomyśl o zorganizowaniu choćby symbolicznego protestu lub akcji uświadamiającej. Im mniej ludzi pójdzie w tym roku do cyrku, tym mniej opłacalny będzie ten biznes. Takie akcje są bardzo ważne i powinny towarzyszyć naszym staraniom o wprowadzenie prawnego zakazu wykorzystywania zwierząt w cyrkach”, [online] <http://cyrkbezzwierzat.wordpress.com/alternatywy/> [dostęp: 10 września 2016].

przed namiotami cyrkowymi przeciwko wykorzystywaniu zwierząt w cyrkach i agresji stosowanej wobec zwierząt mieszkających w cyrkach. Twórcy cyrku tradycyjnego nazywają działaczy na rzecz kampanii przeciwko pokazywaniu zwierząt w cyрку „pseudoekologami”, przecząc opinii o ich złym traktowaniu: „Zwierzęta, które trafiają do cyrku nigdy nie są łapane z wolności. Najczęściej odkupowane są od zoo jako malutkie zwierzątka lub rodzą się w cyрку. Etapów szkolenia jest kilka, trwają one kilka miesięcy, a nawet kilka lat. Pierwszym etapem jest oswojenie zwierzęcia z otoczeniem oraz zapoznanie z opiekunami. Zwierzę, które złapie więź ze swoim opiekunem można wtedy oswojać z areną. Kolejnym etapem jest przyzwyczajenie do muzyki, świateł, dopiero wtedy można zacząć tworzyć układ, który będzie przedstawiany na arenie. Aby nauczyć zwierzę różnych komend, właściciel musi mieć bardzo dużo cierpliwości, chwalić swojego pupila i nagradzać smakołykami. Tak wygląda właśnie szkolenie zwierząt cyrkowych¹⁴.

Zwierzę w cyрку tradycyjnym często jest prezentowane jako widowisko samo w sobie, już tylko pojawienie się np. słonia czy lamy maszerującej wokół areny ma być atrakcją dla publiczności. Zwierzęta stanowią główny program i chlubę cyrku tradycyjnego. Im bogatszy cyrk, tym na więcej okazów zwierząt może sobie pozwolić; im więcej dzikich zwierząt w cyрку, tym większe zainteresowanie publiczności. Drugim rodzajem prezentacji zwierząt w cyрку są numery pokazujące ich tresurę. Na arenie ustawia się wtedy ochronną klatkę, aby publiczność bezpiecznie mogła oglądać np. lwy skaczące przez obręcz. W widowisku tresury zwierząt to człowiek postawiony jest w centrum uwagi – cierpliwość i poświęcenie, jakie treser włożył w proces przygotowania zwierzęcia do występu oraz przyjemność widza, który bezpiecznie może oglądać dzikie, ale będące pod kontrolą tresera zwierzę.

Sama tresura – trening zwierzęcia do wykonywania określonych trików – jest procesem pokazywania zwierzęciu własnej dominacji nad nim, i polega na przyzwyczajaniu zwierzęcia do zachowania narzuconego przez człowieka, przy czym w cyрку tresura jest całkowicie podporządkowana celom widowiska. Człowiek demonstruje swoją władzę nad zwierzęciem, dyktując mu sposoby zachowania, które wydają się być sprzeczne z jego naturą, ale bawią publiczność. Zwierzę w numerach tresury występuje na arenie dopiero po latach treningu, a więc jest przyuczane do „ roli”, którą ma odegrać, są to różnego rodzaju triki, zachowania wymuszone, które muszą

14 [online] <http://wszystkoocyrkach.cba.pl/index.php/wiecej/zwierzeta-cyrkowe> [dostęp: 10 września 2016].

być powtarzalne co wieczór dla rozrywki publiczności. Celem tego typu widowiska jest popis brawury i odwagi tresera, który np. do paszczy lwa raz wkłada kawał mięsa, a raz swoją rękę. Treserów nazywa się poskramiaczami zwierząt, tymi, którzy zapanowali nad nieprzewidywalnością, dzikością i spontanicznością natury oraz ujarzmili niebezpieczne „bestie” (zazwyczaj są to lwy, w cyrku rosyjskim – niedźwiedzie). Jest to tylko rodzaj gry z widzem, bo zwierzęta – zwłaszcza te dzikie – w każdej chwili pozostają realnym zagrożeniem dla życia tresera. Wystarczy słabszy dzień, w którym treser ma gorsze samopoczucie, a dzikie zwierzę to instynktownie wyczuje i natychmiast zaatakuje. Instynkt można bowiem zagłuszyć, ale nie da się go całkowicie oszukać.

Ursula Bottcher, treserka niedźwiedzi, została zaatakowana przez jednego ze swoich niedźwiedzi polarnych, w trakcie gdy tańczyła walca z innym, wtedy pozostałe również rzuciły się na treserkę. Jej partnerowi udało się odgonić niedźwiedzie drewnianym kijem, a treserka dokończyła swój występ – zatańczyła z niedźwiedziem, mimo odniesionych przed chwilą ran. Jak twierdzi, jeśli by tego wtedy nie zrobiła „straciłaby już na zawsze ten trik”¹⁵.

Cyrk tradycyjny nie jest reprezentacją fikcji, jest realnym działaniem się, treser nie jest w znaczeniu reprezentacji aktorem, jest samym sobą prezentującym *technę* (umiejętności tresury, okiełznania dzikich zwierząt, zachowania „zimnej krwi” w obliczu realnego niebezpieczeństwa), występującym pod własnym imieniem i nazwiskiem lub pseudonimem. Zwierzę na arenie cyrku tradycyjnego nie udaje kogoś innego, nie prezentuje fikcji scenicznej, wykonuje zachowania wyuczone w trakcie tresury – triki, ale nie stara się popisać przed publicznością ani nie zabiega o jej względy. Jest żywą, prawdziwą, spontaniczną, nieprzewidywalną i instynktowną obecnością.

Współczesny cyrk rezygnuje z udziału zwierząt w formie, w jakiej były one prezentowane w cyrku tradycyjnym (pokaz, tresura), ale nie rezygnuje całkowicie z ich obecności. Ta zaś może się przejawiać w sposób symboliczny (dźwięk, typowe rekwizyty tresury użyte w innym kontekście, maski zwierząt, ruch naśladujący zwierzęta), bezpośredni (żywa obecność, symbioza ciał) oraz jako odniesienie do zwierzęcości związanej z kategorią bytu „obcego”, „innego” i „dzikiego”, historycznie obecnej na arenie cyrkowej i w widowiskach

15 [online] <http://circusanonymous.blogspot.com/2008/12/though-she-barely-survived-three-close.html> [dostęp: 10 września 2016].

freak show. W cyrku współczesnym zamiast zwierząt występują np. maszyny – roboty, jako byty czujące, z których rytmem i ruchem człowiek musi współgrać (np. spektakle Cie 111).

Brzuchomówczynie Jeanne Mordoj w spektaklu *Pochwała zarostu* używa czaszek zwierząt oraz pustych muszelek po ślimakach, używając obiektom swojego głosu, a martwe zwierzęta rozmawiają tu o swojej śmierci. Dla performerów katalońskiego zespołu Animal Religion zwierzęcy instynkt i siły, których nie można kontrolować umysłem, dzikość oraz nieprzewidywalne, ekscentryczne zachowanie pozbawione logiki z punktu widzenia człowieka stanowią inspirację dla ruchu ciała (*akrobalance*, stanie na rękach, kontorsje) i zachowań na scenie. Zespół The Sugar Beast Circus operuje kiczowatymi ikonami cyrku tradycyjnego, w chłodny i wykalkulowany sposób obnażając jego prymitywną dramaturgię i mechanizmy spektaklu. Cyrkowe „bestie” odgrywane są przez słodkie akrobatki, które ubierają olbrzymią maskę lwa o blond grzywie oraz przebijają się w kostium rosyjskiego niedźwiedzia, jeżdżącego na monocyklu. Dwie akrobatki (bliźniaczki w blond perukach ubrane w błyszczące kostiumy) – ze stoickim spokojem, bez rozgorączkowanego entuzjazmu i podsycania atmosfery niezwykłości cyrkowych popisów wchodzi do paszczy lwa (wielka maska, którą ma na sobie trzecia akrobatka), będąc w środku wydają krzyk przerażenia, a następnie znikają w otchłani różowej paszczy lwa, zostając przez niego „pożarte”. Wszystkie proponowane przez performerki sytuacje odbywają się w kontekście odtwarzanej z taśmy, wymyślonej na potrzeby spektaklu rozmowy słynnego przedsiębiorcy cyrkowego P. T. Barnuma z Darwinem. Barnum zaprosił do cyrku Darwina, aby pokazać mu, oczywiście coś czego ten nigdy nie widział (jak reklamował swoje spektakle Barnum)... Po scenie jeździ na monocyklu niedźwiedź – akrobatka w przebraniu niedźwiedzia, która po chwili ściąga jego głowę i zatrzymuje się nieruchomo patrząc wprost na widownię. W tle słychać nagranie – komentarz, są to słowa – myśli, które przynależą jednocześnie do akrobatki – człowieka i niedźwiedzia – zwierzęcia. To ta sama postać, która na jednej połowie świata mogła urodzić się jako człowiek, na drugiej jako zwierzę.

Koń w cyrku wykorzystywany jest do pokazów ujeżdżania, tresury oraz wykonywania trików akrobatycznych przez jeźdźcę. Składają się na nie rozmaite ćwiczenia, które są stopniowo doprowadzane do płynności i perfekcji, a później prezentowane na arenie. Figury i pozycje ciała koni również posiadają swoje nazwy (*passage*, *piaffe*, *lewada*, *courbette*, *kaprola*). Zarówno koń,

jak i jeździec muszą się dostosować do pewnego estetycznego ideału w wyglądzie figur i póz w ruchu – podobnie jak w gimnastyce i balecie. Henri Thetard, badacz cyrku, twierdzi: „w wolnej tresurze koń jest głównym i jedynym aktorem (co nie umniejsza roli tresera), podczas ćwiczeń akrobatycznych jest już aktorem wtórnym, natomiast w wyższej szkole jazdy jest dla jeźdźcy partnerem w pełni równorzędnym”¹⁶.

il. 16, str. 403

Duet artystów Camille i Manolo, tworzący Teatr Centaura, prowadzi poszukiwania artystyczne, które opierają się na poszukiwaniu aktora – centaury, aktora podwójnego. Nazywają siebie rodziną – koni i ludzi / nie-ludzi i nie-koni, którzy realizują pewien model życia. Camille i Manolo nie nazywają siebie aktorami na koniach, ale aktorami – centaurami. Odnosząc się do pojęcia heterotopii Michela Foucault, poszukują utopii ciała mitycznego centaury, wcielonego w jeden organizm z człowiekiem. Centaur, jak wyznają, jest dla nich rodzajem „zobowiązania” dla stworzenia teatru, który nie istnieje, nowej formy, nowego języka wyrazu i nowego aktora – hybrydy. Proces poszukiwania aktora – centaury jest długotrwały, wymaga nie tylko treningu jeździeckiego i woltyżerki na koniu, czyli doskonałego opanowania *techné*, ale codziennego życia razem z końmi „w jednym stadzie”. Eksplorują język fizyczny centaury poprzez ruch, taniec, woltyż, sztukę video i film¹⁷.

Tabu, transgresje

Ciało jest inteligentne, świadome swoich limitów, przyzwyczai się do wszystkiego, nauczy się każdej techniki – potrzebuje tylko czasu, oswojenia się z nową sytuacją fizyczną. Nauka technik cyrkowych polega na pokonywaniu limitów niebezpieczeństwa, na oswajaniu się ze strachem i uczynieniu go doświadczeniem pozytywnym.

Ciała chińskich akrobatów w celu osiągnięcia perfekcji i nadludzkich umiejętności tresowane są w brutalny i bolesny sposób, stają się materiałem, którym można dowolnie manipulować, modelować, zmieniać, dopasowywać do efektownego kształtu w precyzyjnie wykonywanych figurach. Są maszyną, która w doskonałym grupowym synchronie wykonuje te same triki, w tych

16 B. Danowicz, dz. cyt., s. 58.

17 [online] www.theatreducentaure.com [dostęp: 10 września 2016]; J. Tomaszewska, *Koń w Teatrze Zingaro – Aktor i postać*, „Didaskalia” 2014, nr 119.

samych kostiumach, z tym samym makijażem i uśmiechem na twarzy. Człowiek jest niewidoczny, jego osobowość, emocje, wahania, wątpliwości, potrzeby i pytania w spektaklu wytrenowanej perfekcji nie są w ogóle brane pod uwagę. O czym myślą tacy cyrkowi performerzy? Co czują? Gdzie są? Jeśli, idąc za myślą Pety Tait, ciała cyrkowe uosabiają tożsamość kulturową, społeczną i polityczną (ciało jest ich wynikiem i ich performensem), to przez ciała wytresowanych chińskich akrobatów przebija się obraz państwa terroru, unicestwiającego indywidualność i potrzeby jednostki na rzecz „wyższej” idei – perfekcyjnie działającego organizmu państwa. Na podobnej zasadzie ciało artysty cyrkowego było narzędziem świadomej manipulacji społeczeństwem przez władze ZSRR. Ciało cyrkowe o nadzwyczajnych umiejętnościach miało być uosobieniem możliwości państwa w dziedzinach ekonomii i technologii, wizualizacją jego triumfu, przeznaczoną dla klasy robotniczej.

Jakie ciała pokazują odbiorcom poszczególne cyrki? Mogą to być ciała zgodne z ideałem piękna kultury masowej – silny mężczyzna o ciele kulturysty występujący z nagą klatką piersiową, atletyczna kobieta o ciele fitness czy hostessa-asystentka będąca dekoracyjną kobiecością lub – w kontrze do niej – elastyczny smukły pełen gracji mężczyzna wyginający ciało we wszystkich kierunkach, kobieta-siłaczka, będąca w stanie unieść dwóch ciężkich mężczyzn trzymających się sztangi czy kobieta w długiej sukni i gorsecie wykonująca wołyżerkę konną.

Cyrk zawsze był miejscem odwracania społecznie akceptowanych ról seksualnych, w którym nie było podziału na ciała kobiece i ciała męskie, wszystkie dokonywały „nadludzkich” wyczynów. Równocześnie stanowił przestrzeń dla prezentacji ciała pożądanego przez społeczeństwo, ciała potrafiącego przekraczać ludzkie możliwości, człowieka czynu poszerzającego granice wyobraźni, erotyzowanego ciała bohatera i rebelianta, ciała niepokalanego, ciała o wymiarze mitycznym¹⁸.

il. 82, str. 447

Nagość, kontuzja i śmierć długo stanowiły tematy tabu w cyrku, kwestionowały bowiem ideę jego wspaniałości, cudowności i bajkowości. Zasadą cyrku jest działanie według mechanizmu sensacji, prezentowanie wyczynowości, niebezpieczeństwa i artystów seksualnie neutralnych wobec siebie, np. fantazyjne androgyniczne ciała kreatury okazywane w *Cirque du Soleil*¹⁹. Nagość

18 P. Tait, *Circus Bodies. Cultural identity in aerial performance*, Routledge 2005.

19 Z. Dobovsek, *What is the reach of new circus aesthetics?*, [online] http://unpackthearts.eu/frontend/files/userfiles/files/Unpack_ZalaDobovsek_Eng.pdf [dostęp: 10 września 2016].

w cyrku wydawała się być „obca”, zakłócająca odbiór prezentacji *techné*. Cyrk lat osiemdziesiątych, kreujący się na cyrk prowokacyjny, rewolucyjny i polityczny, przełamał tabu nagiego ciała w cyrku, np. spektakle grupy Archaos w estetyce punk i deviant art, prezentujące ciała seksualne, czy feministyczne spektakle Circus Oz, gdzie w postać klauna wcielały się kobiety²⁰.

Cyrk jest również przestrzenią dla pokazywania tabu, zakazanej mrocznej sfery *abject* opisywanej przez Julię Kristevą – tego co odrzucone oraz transformacji i transgresji ciała. Był nią historycznie np. w widowiskach typu *side show* lub *freak show*, gdzie na widok publiczny wystawiano ciała społecznie odrzucone, nieprzystające do kanonów estetyki i piękna. Ciała wytatuowane, zdeformowane, odbiegające od standardowych rozmiarów „normalnego” człowieka, przypadki medyczne, ciała nadmiernie owłosione – wszystkie stanowiły podstawę dla wyróżnienia ze społeczeństwa i kultury, jako kategoria bytu „innego”, „obcego”, stanowiącego osobny „numer cyrkowy”; ofiary wystawione na osąd spojrzenia, bestiariusz ciał cyrkowych. Ujrzenie ciała freaka miało w widzu wywołać szok. Samo jego ciało było spektaklem, narracją, rzeczywistością. W widowiskach często pokazywano nieistniejące i nieprawdziwe obiekty, ale to właśnie zapewnienie o ich prawdziwości i realnym istnieniu wywoływało w widzu wstrząs, empatię, obrzydzenie, współczucie, strach lub agresję. Wystawiane na widok i komentarze publiczne „obce” ciało było postawione w sytuacji upokarzającej dla „obektu”, jednak często tylko w ten sposób jego „obcość” i „inność” mogły być przez społeczeństwo zaakceptowane, a cielesność „obektu” ochroniona.

Artyści cyrku współczesnego starają się uwolnić z tradycji i rygoru *techné*, kwestionując ją jako cel ekspresji, traktując jedynie jako punkt wyjścia dla osobistych poszukiwań na polu gestu i własnego ciała. Starają się doświadczać swojego ciała w inny sposób niż poprzez puste powtarzanie gestów związanych z *techné*. Ciało cyrkowe jest odzwierciedleniem tożsamości społeczno-kulturowej. Cyrk jest miejscem odwracania społecznie akceptowanych ról seksualnych, miejscem prezentacji ciał „bohaterskich” (w cyrku przedwojennym nie istniał podział na ciała męskie i ciała kobiece), o nieprzeciętnych umiejętnościach, pożądanych, idealnych oraz odrzuconych przez społeczeństwo. Artyści cyrku współczesnego, podejmując tematy nieobecne, obce i zakazane, przełamują tabu cyrku, kwestionują ideę jego bajkowej cudowności oraz jego mechanizmy prezentacji. Tematem spektakli cyrku współczesnego staje się to, co odrzucone, ukryte, wstydlive i skrzętnie chowane

20 P. Tait, dz. cyt., nt. Archaos – s. 121, *aggro femmes* w Cyrku OZ – s. 132.

przed spojrzeniem innych ludzi – w obrębie gestów wykonywanych nieświadomie przez performerów i w strefie tabu samego cyrku oraz dotyczące sfery osobistej performerera.

Jeanne Mordoj w spektaklu *Pochwała zarostu* posłużyła się figurą kobiety z brodą. Artystka mówiła o chęci konfrontacji z własnym wewnętrznym „potworem”, uzewnętrznienia go. W jednej ze scen mówi do kobiet siedzących na widowni: „Kobiety, jak możecie żyć bez brody? Czy jest ona obecna w waszym wnętrzu? Czy nie posiada jej każda z was?”. Broda – widoczny dla wszystkich „potwór” daje w rzeczywistości wolność i niezależność, pozwala funkcjonować poza konwencjami.

Widz i rytuał

Poza napisaną historią cyrku, jego artystycznymi metamorfozami, w pamięci widzów i ludzi cyrku istnieje jednocześnie zbiorowe wyobrażenie o cyрку –jaki-był, cyrku – raju utraconym, który trzeba odnaleźć, wskrziesić i kultuwować; ma ono charakter idealizowany, romantyczno-nostalgiczny i podsyca swoisty *etos cyrku*. Widz idzie do cyrku z wyobrażeniami-przeżyciami cyrku z dzieciństwa, ale również z bardzo konkretnym wyobrażeniem tego, co zazwyczaj można tam zobaczyć. To, co można w cyрку zobaczyć, stanowi o jego odrębności wśród innych widowisk, dzięki temu jest rozpoznawalny. Czego oczekuje widz idący do cyrku? Dobrej zabawy i miło spędzonego z rodziną czasu. Przychodzi z gotowym wyobrażeniem tego, co zobaczy, bo z góry wiadomo, co będzie pokazywane w cyрку. Oczekuje, że zobaczy to, co zwykle – i że cyrk spełni jego oczekiwania.

Spektakl cyrku tradycyjnego nie zaczyna się z wejściem *ring mastera* na arenę, ale dużo wcześniej – wraz z przyjazdem cyrku i rozbiciem namiotu w środku lub na obrzeżach miasta. Tym działaniom towarzyszył tłum miejscowych (kiedyś większy niż dziś, jak twierdzą cyrkowi artyści). Cyrk rozbija swój namiot, ulicami idzie uroczysta parada zwierząt i artystów – żywa reklama zapowiadająca wieczorne atrakcje (dziś zamiast żywej parady ulicami jeździ samochód z megafonem). Wewnątrz namiotu odsłania się czerwono-złota kurtyna, zaczyna się spektakl wieczorny – prezentacja kolejnych numerów programu, których kolejność ma znaczenie o tyle o ile jest związana z logistyką spektaklu (z zasady nie pokazuje się np. tresury zwierząt na początku programu, ze względu na potrzebę roztawienia klatki,

co zajmuje czas, a w cyrku emocje nie mogą opaść nawet na chwilę), a więc obok numerów prezentujących umiejętności akrobatyczno-zonglerskie człowieka, pokazuje się zwierzęta. Orkiestra siedząca nad kurtyną gra głośno na instrumentach blaszanych i dętych, akcentując najbardziej niebezpieczne momenty numerów. Cyrk w zbiorowej wyobraźni nie istnieje bez klaunów, numerów akrobatycznych w powietrzu oraz pokazu tresury zwierząt (dawniej była to głównie woltżerka konna). Na koniec spektaklu wieczornego na arenie pojawiają się wszyscy artyści i niektóre zwierzęta, aby wykonać końcową paradę uśmiechu przy dźwiękach orkiestry. Aplauz. Publiczność wychodzi, spaceruje po wydzielonej barierkami przestrzeni cyrku. Rano po cyrku zostaje tylko okrągły ślad, znak, znamię na trawie.

Jedyne, niepowtarzalne, największe, najlepsze, wyjątkowe, hipnotyzujące, mrozące krew w żyłach show dla całej rodziny – cyrk komunikuje się z widzom dobrze znanym językiem reklamy (sam go zapoczątkował). Uwodzi, zachęcając do kupna atrakcyjnego produktu w postaci prezentowanego programu, w którym będzie się działo dużo, szybko, ładnie, bogato i niebezpiecznie, co zapewni wszystkim wielkie emocje. Niektóre cyrki nazywają siebie dosłownie producentami emocji (np. Cirque du Soleil). Cyrk można nazwać spektaklem uwodzenia widzów. W cyrku najważniejsze są „wielkie emocje”, będące „wspólnym językiem, który dzielą artyści i widzowie”²¹. Widz odbiera fizycznie emocje artysty, jego skupienie przed niebezpiecznym trikiem (podbijane odpowiednimi dźwiękami orkiestry) i rozluźnienie po jego udanym wykonaniu (uśmiech i brawa). Komunikacja między widzom i artystą odbywa się więc na poziomie emocjonalnym, kinestetycznym oraz fizycznym.

Spektakl cyrku tradycyjnego nie stawia widzom żadnych pytań, nie szuka dialogu. Jest komunikatem jednostronnym. Artysta występujący w programie cyrku tradycyjnego niczego widzom nie chce powiedzieć, niczego nie chce przekazać, a jedynie pokazać to, co robi – zobaczcie: robię akrobacje w powietrzu, zobaczcie: zongluję. Prezentacja umiejętności różnych technik cyrkowych oraz ich efektywność i widowiskowość są w spektaklu cyrku tradycyjnego wartością samą w sobie i jedyną. Zadaniem artysty jest zachwycić widza swoim numerem cyrkowym, który zazwyczaj trwa do około dziesięciu minut i jest kwintesencją jego najlepszych trików. Im bardziej skomplikowane i niebezpieczne, tym większej odwagi i przygotowania (treningu) wymagają

21 J.-M. Guy, dz. cyt.: „Certes, on peut penser qu'artistes et spectateurs partagent un code commun, qui serait celui des émotions, et, dans ce cas, le langage du cirque ne serait rien d'autre qu'une manière de produire et d'agencer des émotions.”

od artysty, a w rezultacie – tym większy zachwyt i aplauz ze strony widowni. Obok występów artystów prezentowane są zwierzęta, w niektórych programach cyrku tradycyjnego wystarczy sama ich obecność na arenie. Taki rodzaj komunikacji nie wymaga od widza zaangażowania intelektualnego. Widz po prostu odbiera to, co pokazuje mu artysta cyrkowy. Można powiedzieć – konsumuje. Znając kody cyrku, może go ocenić w kategoriach: ciekawy–nudny, dobry–zły.

W cyrku tradycyjnym obowiązuje zasada prezentacji, opisu oraz konwencja *variété* – spektaklu złożonego z osobnych numerów. Wśród widzów i artystów cyrku tradycyjnego panuje powszechna zgodność co do tego, czym cyrk jest, czym być powinien, jak wygląda i co prezentuje²². Przejawia się to również w sposobach zachowania widzów – aplauz, jedzenie popcornu lub waty cukrowej w trakcie numerów, obecność na spektaklu całej rodziny lub wysłanie na spektakl tylko dzieci. Zgodność dotyczy też tego, co jest poszczególną techniką cyrkową, co jest akrobatyką, klaunadą, tresurą. W cyrku współczesnym każdy spektakl tworzy osobny język przekazu, powszechnie akceptowane zasady reprezentacji zostają zakwestionowane. Pojęcie cyrku zostaje poszerzone. Środki wyrazu pozostają te same (są nimi poszczególne techniki cyrkowe), ale kody reprezentacji są wzbogacane, poddawane redefinicji, świadomej analizie. Przede wszystkim nie ulegają jednej obowiązującej konwencji i estetyce. Widz konfrontuje to, co widzi z kodami, których się spodziewa i które zna. To, co widzi, może być sprzeczne z tym, co zna i czego się spodziewa. Cyrk może być sztuką dialogu lub jedną z rodzinnych rozrywek w zależności od tego, jak widz traktuje cyrk oraz jak cyrk traktuje widza. Współczesny cyrk zakłada intelektualny i emocjonalny dialog z widzem. Spektakl cyrku współczesnego przeważnie jest kierowany do widzów dorosłych.

Przestrzeń

Arena cyrku jest pozostałością po formie cyrku modernistycznego Astleya, który był teatrem wołyżerki konnej. Pozostałością po związkach z wojskowością są dwurzędowe mundury ring mastera i technicznych areny oraz orkiestra grająca na blaszanych instrumentach i pompatyczna czerwono-złota kolorystyka. Arena była przestrzenią wymyśloną specjalnie do tego typu pokazów

22 Tamże: „Le cirque classique, lui n'a qu'un public, réuni autour de deux jugements simples, la conformité («c'est du cirque ou ce n'en est pas») et la qualité («c'est du bon cirque ou ce n'en est pas»). Les cirques contemporains ont chacun leur public et chacun d'eux est en outre divisé sur les critères de l'appréciation.”

– ze względów technicznych (siła odśrodkowa działająca na ciało balansującego na galopującym koniu performera) i widowiskowych (dobra widoczność z każdego punktu)²³.

Namiot cyrkowy z kolei dawał cyrkowi możliwość swobodnego przemieszczania się w celu dotarcia do jak największej liczby widzów. Cyrk umieszcza widzów w kręgu, zaprasza ich do swojego domu (wokół areny stacjonują karawany mieszkalne artystów), do współudziału w wydarzeniu poprzez sytuacje interaktywne (parada ulicami miasta), ale również oddziela performerów od widowni okrągłą pistą (ze względów bezpieczeństwa). Cyrk nie tworzy barier między performerami a widzami, w cyrku nigdy nie było „czwartej ściany”. Cyrk zawsze zakładał interaktywność, współuczestnictwo – w końcu widz przychodzi do podróżującego domu artystów. Cyrk, jako rodzaj bajkowej krainy, miał być ucieczką od codzienności. Tę rolę przejęła telewizja, odbierając cyrkowi zainteresowanie widzów. Cyrk wrócił do łask dzięki kontrkulturze, stając się idealną przestrzenią dla artystów poszukujących formy nieinstytucjonalnej, otwartej, bezpośredniej, radosnej, fizycznej i utopijnej. Cyrk, ale również ulica, która w latach sześćdziesiątych stała się „najpiękniejszą sceną świata”²⁴ – to przestrzeń, gdzie gest nabiera kontekstu i znaczenia, a podejmowane ryzyko staje się aktem buntu, pokojową manifestacją czystej wolności, odwracaniem porządku, zakłóceniem codziennego rytmu, poezją ośpałego miasta.

Maszyny do grania, *video art*, obiekty scenograficzne, krajobraz naturalny, rzeźby i architektoniczne instalacje, przestrzeń prywatnego życia i ulica – po takich przestrzeniach porusza się cyrk współczesny. Wybór przestrzeni stanowi o wyborze sposobu komunikacji z widzami. W cyrku nie ma scenografii kreującej konkretny świat czy przestrzeń – jest nią sam cyrk, podróżujące miejsce – wehikuł, pozbawione kontekstu. Na pustą arenę wchodzi artysta ze swoim rekwizytem lub partnerem.

Spektakle współczesnego cyrku opierają się na podstawowej relacji obecnej w cyrku tradycyjnym: performer i przedmiot, którym operuje; z tą różnicą, że przedmiot urasta do roli przestrzeni spektaklu, staje się „maszyną

23 B. Danowicz, dz. cyt., s. 38.

24 P. Jacob, *Pre-synthese sur l'évolution des arts du cirque*, CNAC [materiały własne]: „À l'instar de toute forme artistique, les arts de la piste reflètent l'esprit de leur époque et les formes de cirque qui apparaissent dans les années soixante-dix n'échappent pas à la règle en cultivant pour se démarquer du contexte traditionnel, une identité essentiellement théâtrale inspirée par le souffle salvateur issu du bouillonnement culturel de la fin des années soixante. La rue devient la plus belle scène du monde et le foyer emblématique de toutes les rencontres.”

lub obiektem do grania”. Przedmiot nabiera życia, osobowości, charakteru, przestaje być zwykłym rekwizytem do wykonywania ćwiczeń. Zmienia też swoją formę, poszerzając możliwości i rozumienie poszczególnych technik cyrkowych. Wykorzystywany przedmiot może również całkowicie zamazać rodzaj wykonywanej techniki, wbrew przyzwyczajeniom widzów.

Johann Le Guillerm w spektaklu *Secret* buduje i uruchamia skomplikowane instalacje. Jednak ożywianie martwych przedmiotów nie polega tu na manipulowaniu nimi w taki sposób, żeby działały tak jak chce tego performer, ale bardziej na adaptowaniu się do nich – ich forma wpływa również na działanie performerów. W spektaklu Cie Les Intouchables *Object nature* akrobatyka powietrzna – wykonywana tradycyjnie na trapezie – odbywa się na podwieszanej instalacji-rzeźbie, która jest kawałkiem ziemi porośniętej trawą. Olbrzymie konstrukcje akrobatyczne dla trapezu latającego w spektaklach Cirk Vost, nie pełnią jedynie funkcji technicznej, ale dramaturgiczną – stają się mechanizmem popychającym akcję do przodu, gdzie ruch jednego elementu wprawia w ruch wszystkie pozostałe.

Cyrk współczesny wykorzystuje również przestrzenie wirtualne – *video art*, film, informatykę afektywną oraz specjalne programy komputerowe, jak tworzący na scenie przestrzenie optyczne eMotion, wykorzystywany przez Cie Adrien M – zespół żonglerów badający interakcje pomiędzy żywym ciałem i obrazem wirtualnym. Nowe przestrzenie służą poszerzeniu rozumienia tradycyjnych technik cyrkowych, ich pojęć i praktyk.

Sposób życia

Romantyczna ucieczka z cyrkiem miałaby uosabiać podróż w nieznanne, przygodę, potencjalne inne życie, wolność, szaleństwo i niezależność, może też porzucenie nudy codziennego życia, jego rutyny, problemów, obowiązków, odpowiedzialności, powszechnie akceptowanych norm i ról społecznych.

Cyrk jest kojarzony z cudownym miejscem, ciekawszym życiem, spełnioną utopią funkcjonującą na marginesie rzeczywistości. Powszechna fascynacja cyrkiem „wiąże się z niezmiennością jego natury, odmową [...] przekształcenia się w instytucję nowoczesną i hołdującą postępowi”²⁵. Urok cyrku miałyby

25 R. Croft-Cooke, P. Cotes, *Świat cyrku*, Warszawa 1986, s. 125–126.

więc polegać na jego niezmiennym, „tradycyjnym” sposobie nomadycznego funkcjonowania, społeczności freaków, w której mieszkają razem ludzie i zwierzęta. Cyrk nie jest odzwierciedleniem rzeczywistego świata, jest jego zaprzeczeniem, alternatywą, zachwianiem norm, zachowań i ról społecznych. Cyrk adaptuje i wchłania wszystko, co nieprzeciętne, inne, nadzwyczajne, dzikie, nowe, zaskakujące.

il. 48, str. 424

Cyrk tradycyjny w sezonie niezmiennie rusza w swą podróż od miasta do miasta, występując każdego dnia w innym miejscu pod namiotem cyrkowym. Ciągłe przemieszczanie się jest charakterystyczną formą prezentacji cyrku wynikającą z jego przeszłości (przyczyny organizacyjne i ekonomiczne) – cyrk, aby mógł się utrzymać, musiał sprzedawać jak najwięcej biletów, dotrzeć do jak największej liczby widzów, a w związku z tym – nieustannie się przemieszczać. Cyrk to nie tylko uroczysty spektakl pod namiotem, to również karawany mieszkalne, wagony i klatki, miejsce, w którym życie codzienne jest nierozłączne ze sztuką. Artyści nie przychodzą do cyrku jak do pracy w określonych godzinach. Cyrk jest ich domem. Można powiedzieć, że to, co prezentują, to, w jaki sposób się ruszają, jest odzwierciedleniem ich niekonwencjonalnego, alternatywnego sposobu życia.

Ich życie podporządkowane jest występom na arenie, co wieczór pod namiotem odgrywa się ten sam spektakl, który trzeba bezpiecznie wykonać, a to oznacza bycie w nieustannej dobrej kondycji psychofizycznej. Rygorystyczny trening artysty cyrkowego jest nieustanną pracą nad sobą. Wymaga dużej cierpliwości, zaangażowania i samodyscypliny całej grupy. Przygotowaniom do występu i „bycia artystą” towarzyszy wiele innych czynności organizacyjnych, kilkanaście różnych „zawodów”. Bogatsze cyrki mogą sobie pozwolić na luksus zatrudnienia osobnej ekipy technicznej do wykonywania tego rodzaju czynności, ale przeważnie zajmuje się nimi cały zespół – kolektywnie. Cyrk to kolektyw wspierany przez każdą jednostkę. Nikt nie liczy sobie za nadgodziny przepracowane w cyrku, nie istnieje harmonogram pracy, grafik zadań, jasno wyznaczone cele i działania. Trzeba być – zaangażowanym, gotowym i aktywnym – przez cały czas. Cyrk to społeczność, która rządzi się swoimi prawami. Cyrk to wspólnota. Kto myśli inaczej, kto myśli tylko o sobie, jest „trefny”, jak mówią cyrkowcy. Poczucie zespołowości oraz idące za tym zaufanie jest ważne również na scenie.

Pascal Jacob twierdzi, że podstawą tworzenia się niezależnych zespołów nowego cyrku oraz profesjonalnych szkół cyrkowych był model „rodzinnej wspólnotowości”. Społeczność cyrku stała się bardziej otwarta, zaczęły powstawać

„rodziny nowego cyrku”, których nie łączyły więzy krwi, ale podobny sposób widzenia świata, styl życia, przekonania, ideologia²⁶. Zespoły nowego cyrku przejęły alternatywny sposób funkcjonowania na rynku sztuk widowiskowych i poza instytucjami kultury (wspólnotowe samoorganizowanie się, buskerowanie – występy w przestrzeniach publicznych, działania nielegalne) oraz alternatywny sposób życia podróżujących komun cyrkowych (mieszkanie w karawanach, dosłowne i symboliczne bycie w „ciągłym ruchu”, rezygnowanie z mieszczańskiej stabilizacji i wygody na rzecz podróży, ryzyka i przygody, nieustanne poszukiwanie i proces twórczy).

I AM THE EJC, takie nadruki można przeczytać na koszulkach uczestników Europejskiego Konwentu Żonglerskiego (European Juggling Convention). To znaczy: „jestem częścią wspólnoty, współtworzę atmosferę tego festiwalu, utożsamiam się z jej ideą”. A ideą EJC jest tworzenie cyrkowej wspólnoty, międzynarodowej, pokojowej i alternatywnej. EJC to największy na świecie festiwal żonglerki, na który co roku przybywają tysiące profesjonalistów, amatorów, pasjonatów uprawiających różne dziedziny sztuki cyrkowej (nie tylko żonglerkę). Co roku organizowany jest w innym mieście europejskim. Podczas EJC cyrkowe dyscypliny mogą trenować wszyscy bez względu na wiek, płeć, pochodzenie społeczne, etniczne i inne podziały. Mottem konwentu jest hasło „przez żonglerów dla żonglerów”, co podkreśla wspólnotowy, społecznościowy i niekomercyjny charakter wydarzenia. Każdy festiwal organizują wolontariusze z miasta – gospodarza festiwalu, we współpracy z European Juggling Association. Nikt z organizatorów ani wolontariuszy nie dostaje za swoją pracę wynagrodzenia. Pomagają też sami uczestnicy, którzy, zapłaciwszy za bilet wstępu, biorą udział nie tylko w warsztatach i pokazach, ale również wykonują prace organizacyjne i porządkowe, tak samo jak zaproszeni na konwent artyści. Nie jest to obowiązkowe, można zaproponować formę wsparcia, np. prowadzenie warsztatu jakiejś techniki. Konwent nie jest wydarzeniem komercyjnym, ale spotkaniem społeczności cyrkowej z całego świata. EJC to przestrzeń wymiany wszelkich umiejętności – cyrkowych, tanecznych, ruchowych i teatralnych. To również miejsce prezentacji umiejętności

il. 109, str. 469

26 P. Jacob, *Le Cirque: un art à la croisée des chemins*, Paris 2001; P. Jacob, *The circus artist today. Analysis of the key competences*, FEDEC, [online] <http://www.fedec.eu/file/188/download> [dostęp: 10 września 2016].

– zarówno profesjonalistów, jak i amatorów – przed publicznością na spektaklu finałowym (Gala Show) oraz podczas Open Stage i Renegade. Na każdym konwencie odbywa się wielka parada uczestników, igrzyska żonglerskie, wspólny trening, występy „gwiazd” i mnóstwo warsztatów. Konwent przypomina wielką galaktykę cyrkowców skupionych w kolorowych busach, karawanach i namiotach sypialnych wokół kilku ogromnych namiotów cyrkowych. EJC jest wielką świętującą alternatywną rodziną.

Joanna Szymajda

***Nouveau cirque* i taniec współczesny we Francji**

Analizując wzajemne relacje pomiędzy sztuką tańca a cyrkiem, należy przypomnieć procesy przemian kulturowych, jakie w Europie, a zwłaszcza we Francji, otworzyły ścieżki do ukształtowania się estetyki nowego tańca i nowego cyrku. W latach 1945–1950 w świecie sztuki dominuje dyskusja nad „końcem teatru” podjęta przez Camusa, Sartre’a, Audibertiego. W 1947, gdy Jean Vilar organizuje pierwszy festiwal w Awinionie, publiczność odkrywa Geneta, Adamova, Ionesco, tutaj również odkryje Bédarta i jego *Balet XX wieku*. Jest to również czas niezwykle intensywnych przemian w muzyce: Schönberg pisze *Trio pour cordes* w 1946, w następnym roku John Cage prezentuje swoje pierwsze doświadczenia – *Sonate et Interludes*, a Pierre Schaeffer realizuje swoje najnowsze próby muzyki elektronicznej¹. Lata pięćdziesiąte to również czas pierwszych pionierów tańca modern, m.in. Dominique’a Dupuis oraz uczennicy Mary Wigman – Jacqueline Robinson. Jednak ferment intelektualny, który na teatr wpłynął kilkadziesiąt lat wcześniej, zrewolucjonizuje taniec i cyrk francuski dopiero w latach sześćdziesiątych. Właściwy początek zmian w choreograficznej *écriture* tamtych czasów w Europie znaczą *Święto wiosny* w choreografii Bédarta, powstałe w 1961 w Théâtre de la Monnaie w Brukseli i wystawione w roku następnym w Théâtre des Nations w Paryżu. Również

1 S. Cremezi, *La signature de la danse contemporaine*, Paris 2002, s. 14.

w latach sześćdziesiątych cyrk, po okresie kryzysu powojennego, rozpoczął walkę o status równoprawny z innymi gatunkami sztuki, chcąc zerwać z tradycją „rozrywki dla ludu”. Dopiero jednak wydarzenia maja 1968 roku i ogólny ferment obyczajowy i kulturalny, jaki nasilił się wówczas w tym kraju, spowodowały głębokie zmiany we wszystkich sztukach. Pierwszym symptomem, a zarazem katalizatorem dalszego przeobrażania się w obszarze cyrku, było powstanie kilku znaczących grup, które przekształciły jego obraz, przekraczając tradycyjne dla niego ramy estetyczne i organizacyjne, czyli rezygnując z tresury dzikich zwierząt, przenosząc spektakle spod namiotu w przestrzenie teatralne i otwarte, a także wprowadzając szereg środków teatralizujących sam spektakl cyrkowy. Były to m.in.: Le Puits aux Images (później Cirque Baroque), Cirque Bidon (później Archaos), Théâtre des Manches à Balais (później Cirque Plume), aby wymienić najważniejsze zespoły początkowego okresu przemian². Następnie pojawiają się tak wyspecjalizowane grupy, jak: Cirque Beckett, nawiązujący bezpośrednio do dzieł dramatopisarza; Cirque de Barbarie – stworzona przez libańską artystkę wyłącznie kobieca, międzynarodowa grupa cyrkowa³ oraz unikalny pod względem estetyki cyrk konny Bartabasa⁴. Są to tylko wybrane przykłady ilustrujące zmiany, jakie zaszły w tej dziedzinie⁵. Nowy cyrk nie kreuje już herosów, ale postaci sceniczne, podkreśla się indywidualizm artysty, w sztukach cyrkowych pojawia się ciągłość narracyjna i zapożyczenia z innych sztuk⁶. Cyrk uczy się nie tylko robić, ale i mówić – *pas seulement faire mais dire*⁷.

Podobną historycznie drogę przeszedł we Francji nowy taniec, wpisując się w ten sam nurt kontestacji i rewindykacji kodów estetycznych. Świadczy o tym m.in. inicjatywa pierwszego konkursu w Bagnolet Jacques’a Chauranda w 1969 zatytułowanego *Balet dla jutra – pierwsze biennale młodego tańca współczesnego*. Ta data odpowiada wybuchowi przełomowego okresu w choreografii francuskiej, kiedy to wyłoniło się grono kilku niezaprzeczalnych mistrzów konstytuujących kanon nowego tańca współczesnego i choreografii francuskiej. Są to twórcy tacy jak: Dominique Bagouet, Jean-Claude Gallotta, Michel Hallet-Eghayan, Francois Verret, Regine Chopinot, Maguy Marin, Karine Saporta, Regis Obadia i Jöelle Bouvier, Daniel Larrieu, Viola Faber, Josef Nadj.

2 M. Maleval, *L'émergence du nouveau cirque*, Paris 2010, s. 11.

3 Tamże, s. 193.

4 F. Gründ, *Le ballade de Zingaro*, Paris 2000.

5 P. Jacob, *Le cirque. Du théâtre équestre aux arts de la piste*, Paris 2002.

6 S. Barré-Meinzer, *Le cirque classique, un spectacle actuel*, Paris 2004, s. 104–145.

7 M. Maleval, dz. cyt., s. 276.

Taniec współczesny, widziany przez pryzmat osiągnięć tych choreografów, to taniec, którego przedmiotem jest analiza właściwych mu środków wyrazu – czyli ciała ludzkiego, ruchu i gestu – ich zasady powstawania i sposobu budowania znaczeń, możliwości istnienia na scenie. To próby porzucenia stereotypów ruchowych, zniesienia nadinterpretacji gestu, skupienia się na samym środku ekspresji, a nie na jego potencjalnym znaczeniu. Tancerze i choreografowie korzystają z technik improwizacji, prądów postmodernizmu amerykańskiego, form ekspresji zaczerpniętych z teatru Nô i tańca butô, teatralności inspirowanej niemieckim ekspresjonizmem, co stopniowo wzbogaca słownik tej „nowej fali”. Francuski taniec współczesny kontynuuje drogę zapoczątkowaną przez modernistów z coraz większą samoświadomością, coraz chętniej korzysta z dorobku innych sztuk. Staje się kolejną dziedziną działań artystycznych afirmujących indywidualizm i kreacjonizm. To pokolenie wyznacza po-nowoczesność w tańcu francuskim, czyli – ryzykując pewną niedokładność – współczesność.

Dla ukształtowanego w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych pokolenia twórców tańca współczesnego ważna zmiana dokonuje się pod koniec lat osiemdziesiątych, gdy decyzją ministerstwa powstaje sieć centrów choreograficznych, których dyrekcje przejęła pierwsza generacja artystów tej nowej fali w tańcu. Te dwie dziedziny sztuki będą przenikać się wzajemnie, gdyż zarówno artyści cyrku korzystają z dorobku współczesnej choreografii, jak i artyści tańca podpatrują techniki oraz maszynerie cyrkowe, aby wzbogacić swój język i styl.

Kiedy w latach siedemdziesiątych we Francji zaczęły powstawać szkoły cyrkowe, ich adepci zasilali więc nie tylko trupy cyrkowe, ale również zespoły aktorskie czy taneczne. W 1986 powstała najbardziej prestiżowa szkoła cyrkowa, uznana przez ministerstwo edukacji – Centre National des Arts du Cirque w Châlons-en-Champagne (CNAC)⁸. Jest to również znak poważnej zmiany, jaka zaszła w systemie nauczania sztuk cyrkowych: edukacja nie opiera się już na rodzinnej tradycji i tym samym do świata cyrku wchodzi osoby z bardzo różnych grup społecznych⁹. W latach dziewięćdziesiątych *nouveau cirque* zyskuje także na widoczności medialnej, stając się jedną z ulubionych aktywności kulturalnych Francuzów. Zmienia się także sposób pisania o cyrku, odchodzący od tradycji folklorystycznych i wpisujący badania nad cyrkiem

8 Zob.: L. Laurendon, *Nouveau cirque. La grande aventure*, Paris 2001.

9 R. Boisseau, *Les danses du cirque*, „Théâtre aujourd’hui. Le cirque contemporaine. La piste et la scène” 1998, nr 7, s. 125–126.

w obszar naukowych rozważań nad estetyką i sztuką¹⁰. W uznaniu dla tej ewolucji francuskie Ministerstwo Kultury ogłosiło rok 2001 Rokiem Sztuk Cyrkowych (*L'Année des Arts du Cirque*)¹¹, niejako sankcjonując ich wysoki status¹².

Analizując powyższe przemiany, Julien Rosemberg wyróżnia na płaszczyźnie estetycznej i historycznej cztery gatunki sztuki cyrkowej:

Cyrk tradycyjny – oparty na formule spektaklu prezentowanego pod namiotem, składającego się z sekwencji numerów (akrobatycznych, jazdy konnej, kłownady etc.) wyróżniających się swoistą estetyką i logiką, istniejących jako odrębne spektakle, mające na celu ukazanie wirtuozerii artysty oraz budowane w oparciu o określoną, przewidywalną dramaturgię;

Cyrk nostalgii lub neoklasyczny – oparty na współcześnie aktualizowanych obrazach symbolicznych, idealistycznych i romantycznych sztuki cyrkowej;

Nowy cyrk – uznany za zespół heterogenicznych form wykształconych na przestrzeni lat siedemdziesiątych do dziewięćdziesiątych. Jego główne wyznaczniki estetyczne to zerwanie z kodami cyrku tradycyjnego – takimi jak tresura dzikich zwierząt – oraz wypracowanie podstaw dramaturgii spektaklu, budowanego nie tylko na mistrzostwie technicznym, ale również narracji obejmującej wszystkie elementy składowe spektaklu. Nowy cyrk podąża od „prezentacji” do „reprezentacji”;

Cyrk współczesny – ten gatunek od poprzedniego wyróżnia czas kształtowania się estetycznego – od lat dziewięćdziesiątych – oraz fakt, że tworzą go osoby niekoniecznie powiązane z dotychczasowym systemem rodzin cyrkowych (m.in. dzięki powstaniu szkół). W cyрку współczesnym poszczególne dyscypliny cyrkowe emancypują się, dotyczy to zwłaszcza akrobatyki, żonglerki, klaunady, ujeżdżania. Każda z tych dyscyplin czerpie z kontaktu z teatrem, muzyką i tańcem¹³.

10 J. Rosemberg, *Arts du cirque. Esthétique et évaluation*, Paris 2004, s. 11–23.

11 M. Maleval, dz. cyt., s. 9.

12 [Patrz także artykuły O. Cihlářa i K. Donner zamieszczone w niniejszym tomie – przyp. red.]

13 Tamże, s. 28–39. Autor dokonuje następnie bardzo interesującej analizy tych czterech gatunków cyrku z perspektywy ekonomicznych w funkcjonowaniu artystów w ramach tych poszczególnych estetyk.

Sylvian Fagot zwraca uwagę na swoistą hipokryzję stojącą za nowymi definicjami cyrku – otóż dopiero połączenie z bardziej „szlachetnymi” dziedzinami sztuki, jak teatr, taniec czy muzyka, nobilitowało sztukę cyrkową, dotychczas kategoryzowaną jako „popularną”¹⁴. Według niego stosowanie określeń „tradycyjny” i „nowy” jest waloryzujące i wartościujące¹⁵.

Martin Maleval proponuje natomiast współcześnie dominujące nurty określać mianem „sztuki cyrkowe” (*arts du cirque*), które łączy dokonania nowego cyrku i współczesności¹⁶. Ponieważ w innych opracowaniach pojęcia nowego cyrku i cyrku współczesnego nie są tak wyraźnie zdefiniowane i zazwyczaj używa się ich wymiennie, na potrzeby tego tekstu pozostaniemy przy określeniu „nowy cyrk” (*nouveau cirque*), ujmującym zmiany, które zaszły w tej sztuce od lat siedemdziesiątych. W szczególności interesuje nas zakres konfluencji i korespondencji sztuk, jaki ma miejsce pomiędzy nowym cyrkiem a tańcem współczesnym. Zdecydowanie grupy francuskie dostarczają największej liczby przykładów, ale praktyka ta spotykana jest dziś w wielu w innych krajach, zarówno tych o silnej tradycji cyrkowej – jak Włochy, ale i takich jak Kanada, gdzie sztuka ta zaistniała właściwie dopiero w swojej nowoczesnej formie, czego przykładem jest słynny Cirque du Soleil¹⁷, którego sukces pociągnął za sobą kolejne – na przykład bardziej teatralnej w formie grupy Cirque Eloize.

Za prekursorów interdyscyplinarnych spektakli, łączących cyrk i taniec, należałoby uznać Josefa Nadj i François Verreta – pierwszych choreografów zaproszonych do poprowadzenia spektakli dyplomowych w CNAC. W 1995 Nadj stworzył z siódmym już rocznikiem absolwentów szkoły *Le cri du caméléon* (*Krzyk kameleona*) – jeden z najważniejszych spektakli definiujących nowy cyrk. Nadj narzucił tam obcą cyrkowi estetykę lękowego i irracjonalnego świata przedstawionego, tak charakterystyczną dla jego prac. Podobnie jak w wielu jego spektaklach, przestrzeń sceny pokryta jest przedmiotami – krzesłami, stolikami, meblami o niejasnym przeznaczeniu. To właśnie relacja z obiektem stanowiła jedną z głównych osi konstrukcyjnych widowiska, w którym bierze udział dziesięciu młodych cyrkowców. W 1996 kolejny rocznik pracował pod kierunkiem François Verreta nad spektaklem *Sur l'air de Malbrough*. Większość absolwentów specjalizowała się w akrobacjach

il. 81, str. 446

14 S. Fagot, *Le cirque. Entre culture du corps et culture du risque*, Paris 2010, s. 12.

15 Tamże, s. 16.

16 M. Maleval, dz. cyt., s. 13.

17 Zob. J. Boudreault, *Le cirque du soleil. La création d'un spectacle Saltimbanco*, Montréal 1996.

przestrzennych, a Verret stworzył dla nich skomplikowaną metaliczną strukturę, która zajęła całą przestrzeń sceny. Zamknięci wewnątrz niej artyści prezentowali swój kunszt, ukazując ciało poddane siłom ciężenia, sytuując się wobec maszyny – scenicznego demiurga.

Z wykształcenia architekt, Verret od początku kariery wprowadzał do swoich przedstawień cyrkowe maszyny i akrobatykę na równi ze sztukami plastycznymi i literaturą. Jednym z większych jego przedsięwzięć pod względem eksploracji estetyki nowego cyrku jest spektakl *Sans retour* (2006), zainspirowany lekturą *Moby Dicka*. Nie była to próba adaptacji treści dzieła literackiego, ale palimpsest – przetworzenie motywacji działań bohaterów z opisu słownego na akcje ruchowe. Scenografię tworzyły ogromne maszyny, wentylatory produkujące silny wiatr, tuby, liny, dźwignie, z którymi było skonfrontowane ciało tancerza – niczym Ahab walczący z żywiołem morza w pogoni za białym waleniem. Główne motywy organizujące narrację powieści: rywalizacja, pasja, zatracenie się, żywioł, znalazły swoje przełożenie na język ruchowy, będący kolażem technik współczesnych z elementami akrobatyki. *Corps dansant* (ciało tańczące) było tutaj nośnikiem pewnych abstrakcyjnych treści, które poprzez ruch mogły zyskać formę symboliczną.

Zapraszanie choreografów i reżyserów teatralnych stało się tradycją szkoły CNAC. Poza Nadjem i (kilkakrotnie) Verretem, z młodymi adeptami sztuki cyrkowej pracowali jeszcze Francesca Lattauda, Philippe Decouflé czy Héra Fattoumi i Éric Lamoureux. W przypadku pracy Lattaudy warto zwrócić uwagę na inny aspekt emancypacji sztuki cyrkowej, związany z reprezentacją erotyczności. To, że nowy cyrk rezygnuje z erotyzacji ciała w formule charakterystycznej dla klasycznych kostiumów (które jednak zakrywały je całkowicie), nie oznacza, że odrzuca ją zupełnie. Ciało staje się po prostu bardziej swobodne, odkryte, a czasami również nagie. Właśnie w spektaklu *La Tribu i Ota* (2000) Francesca Lattauda wprowadziła element nagości jako czegoś zwykłego i naturalnego¹⁸. Philippe Decouflé z kolei znany jest z ludycznego i humorystycznego wykorzystania cyrkowych asocjacji w swoich pracach – szczególnie miejsce znajdują one w spektaklu *Triton* z 1990.

Podobnie ludyczna nuta charakteryzuje twórczość grupy Cirque Bon Jour!¹⁹, założonej w 1971 przez multiartystę Jean-Baptiste'a Thiérre'ego i jego żonę Victorię Chaplin. Ich spektakl *Cirque Imaginaire*, pokazany podczas festiwalu

18 S. Fagot, dz. cyt., s. 45.

19 W 1979 grupa zmieniła nazwę na Cirque Imaginaire, a następnie na Cirque Invisible.

w Awinionie w roku 1971, był swoistym manifestem, nową formą, spozycjonowaną również politycznie i ustanowił jedną z cezur kształtujących nowy cyrk²⁰. Tę linię estetyczną przejął po utalentowanych rodzicach James Thiérree – aktor teatralny i filmowy, tancerz (między innymi u François Verreta), akrobata, reżyser. W ramach założonego w 1998 zespołu La Compagnie du Hanneton tworzy oniryczne widowiska nowego cyrku, czego doskonałym przykładem jest *La veillée des abysses* (2005) – spektakl będący melanzem akrobatyki, żonglerki, tańca, śpiewu, muzyki i aktorstwa. Zróżnicowaniu gatunków odpowiada także zróżnicowanie artystów, wyspecjalizowanych w swoich dziedzinach, ale nierzadko występujących w rolach dla nich nietypowych. Tancerze wykazują się bowiem umiejętnością żonglerki, akrobatyki, śpiewu czy aktorstwa. Scenografia, z jej graniczącym z kiczem rozmachem i rozbudowanymi konstrukcjami – ogromną huśtawką i zawieszoną pod sufitem obręczą o średnicy sceny – przywołuje przestrzeń klasycznej areny. Od tradycyjnego cyrku różni ją zdecydowanie miejsce prezentacji (budynek teatru, a nie namiot) oraz właściwe dla nowych nurtów zniesienie (bądź zdecydowane ograniczenie) ryzyka, brak sekwencji cyrkowych „numerów”, czy tresury zwierząt. Reżyser wykorzystuje akrobatykę jako środek dramatyzacji – budowania napięcia w kategoriach arystotelesowskich, łącząc akrobatyczne ewolucje z momentami kulminacyjnymi akcji dramatycznej. Inną dyscypliną zapożyczoną z cyrku klasycznego, która zmienia tutaj swoje oblicze, jest żonglerka. Wpleciona w poetykę spektaklu scena żonglerki staje się jeszcze jedną z wielu sytuacji scenicznych, w których zawieszeniu ulegają wszelkie potencjalnie prawdopodobne reguły. Ten postmodernistyczny zabieg jest główną linią reżyserii operującej „kontrolowanymi” formami chaosu. Taki bowiem stan w świat przedstawiony wprowadza potęga ewokowanego Eola, który jednym mocnym dmuchnięciem wszystko gmatwa. Przedmioty ulegają niezwykłym metamorfozom, narzucają swoje własne prawa, nic nie jest na właściwym miejscu, a grawitacja wydaje się nie istnieć (wyobrażony stan a-grawitacji świetnie oddaje m.in. solo taneczne Jamesa Thierréego). Kanapa staje się więc „czarną dziurą” połykającą artystów, brama wymaga dziwacznych tanecznych rytuałów przejścia, mikrofon przetwarza mowę na nieskoordynowane dźwięki etc. A cały bałagan od czasu do czasu próbuje opłócić krzyczący sopran. Nic z naszego poukładanego katalogu znaczeń nie sprawdza się, co więcej, każdej kolejnej negacji towarzyszy najczęściej spora dawka dobrego, niewerbalnego, humoru. To świat nieustannego przeobrażania się – ponownie można pokusić się o metaforę z cyrkowej semantyki. Kolejne sceny są jak zmiany w łańcuchu skomplikowanych akrobacji, każda

figura wymaga poprzedniej i jest niezbędna dla następnej. W spektaklach Thierrégo uderza ogromna dawka dobrego humoru oraz swoistej ludowej mądrości. Cieleśność, mimo iż faktycznie zredukowana do aspektów mechaniczno-technicznych, jest środkiem budowania znaków teatralnych wpisujących się w opowieść leżącą u podstaw dramaturgii. Głównym atutem ciała pozostaje sprawność wykonywanych zadań – akrobacje są równie ważne co taniec, śpiew i gra aktorska. Do przestrzeni wyobraźni wyobrażeniowej odsyłają ogromne maszyny i postaci. Przekraczające swoje naturalne zdolności *corps dansant* musi także stać się nie-zwykle, aby wpisać się w estetykę *mis-en-scène*. Odbiega ono od pierwotnych wizji ciała mechanicznego, jakie wykształcili futuryści czy Bauhaus, gdyż jakości wynikające z jego mechanizacji nie są wartością samą w sobie, ale środkiem do celu, narzędziem teatralizacji *corps dansant*.

Monumentalne produkcje Thierrégo nie są jedyną formą transformacji nowego cyrku i jego współpracy z tańcem. Powstają także liczne spektakle dające szansę skupienia się na detalu, a nie pochłaniającej zmysły całości. Takim przykładem jest *Plan B* (2004) Compagnie 111, założonej w 2000 i prowadzonej przez kolejną ważną dziś postać nowego cyrku – Auréliena Bory'ego. Z wykształcenia fizyk, porzucił naukę, aby poświęcić się karierze artystycznej, niemniej jego zmysł obserwatora i konstruktora odzwierciedla się w każdym z kolejnych spektakli, a jego teatr jest teatrem abstrakcyjnym, opartym na geometrii, muzykalności, możliwości komunikowania bez słów. Do współpracy przy *Planie B* zaprosił nowojorskiego reżysera Phila Soltaoffa, specjalistę od nowych technologii. W efekcie powstał spektakl wykorzystujący metody i estetykę cyrku, teatru, tańca i wideo, eksperymentujący z doświadczeniem fizycznej przestrzeni, prawem ciężenia i złudzeniami percepcyjnymi. W otwierającej widowisko scenie na pionowej ścianie wyświetlana jest projekcja siatki, która mogłaby zostać odczytana jako nawiązanie do zazwyczaj stosowanej w tradycyjnym cyrku siatki zabezpieczającej artystów przed upadkiem. To także odniesienie do sposobu opisywania przestrzeni, forma rozpisania apriorycznej i abstrakcyjnej idei. Pojawia się ona kilkakrotnie w ciągu spektaklu. Zazwyczaj towarzyszą jej ruchy ciała, które wydają się niemalże płynąć, performerom udaje się tak dobrze manipulować napięciem mięśni, że zdają się kontrolować całkowicie siłę grawitacji. Na ścianie projektowane są ciągi cyfr, które odsyłają do idei aleatoryki, kombinatoryki i przypadku, ale równie dobrze mogą przywoływać słynne obrazy z *Matrixa*. Reżyser używa wielu technicznych zabiegów, które urozmaicają przestrzeń fizyczną na zasadzie analogii do technik cyrkowych. Wykorzystywane są tu nowe przeszkody, nowe płaszczyzny i obiekty, które wymuszają inne funkcjonowanie ciała, ingerują w relacje pomiędzy postaciami i przede

wszystkim świadczą o możliwościach tworzenia poetyckiej opowieści przy użyciu techniki i mechaniki. Kule do żonglerki „tworzą” np. muzykę, przy czym jakość dźwięków jest modelowana siłą i natężeniem mięśni, przetwarzanymi następnie na ruch piłki.

W ostatniej scenie pojawia się pozorna narracja, nadal pozbawiona słów, niemniej bardzo sugestywna. Dotychczas pochyły mur zostaje położony na scenie. Wszystkie akcje podejmowane przez tancerzy-akrobatów rozgrywają się teraz w płaszczyźnie horyzontalnej. Równocześnie kamera rejestruje je na żywo i są projektowane na ekran w głębi sceny. Mamy więc do czynienia ze zmnożeniem obrazu w ten sposób, że relacje pomiędzy ciałami i obiektami nabierają innych sensów, gdy oglądamy żywych aktorów i gdy oglądamy projekcję. To, co jest dwuwymiarowe na płaskiej powierzchni, nabiera głębi i kontekstu dzięki odwróceniu perspektywy. Tym samym wszystkie ruchy ślizgania się ukazują się na wideo jako płynięcie czy chodzenie w powietrzu. Niezwykle ciężki ruch czołgania nabiera lekkości, a nawet frywolności. Rotacyjne ruchy wykonywane po podłożu jawią się na ekranie jako postać wykonująca salta. Wiele podobnych, niemożliwych w realnym świecie relacji wobec przestrzeni, oglądamy w tym spektaklu dzięki kamerze. W zabawny więc sposób Soltanoff i Bory spełniają w tym wyobrażonym świecie archetypiczne marzenia człowieka o lataniu, uwolnieniu się od grawitacji. Ciało nie przykuwa uwagi jako takie, przenosi naszą wyobraźnię do sfer, które stara się wykreować, używając skomplikowanych środków technicznych i złudzeń percepcyjnych. Wprowadza nas w grę z *efektem rzeczywistości*²¹, ale jednocześnie ewokuje filmowe ikony popkultury (*Matrix* czy *Tygrys i smok*, które ożywiły w zbiorowej wyobraźni idee ciał ponad-ludzkich, ignorujących prawo ciężenia). Kreowanie świata wyobrażonego i zasad nim rządzących (niczym z dziecięcej wyobraźni) zostaje jednak ujęte w nawias, a to dzięki temu, iż jako widz mamy zawsze pozostawiony wybór pomiędzy oglądaniem realnego *corps dansant* i jego wizualnej reprodukcji.

Bory stworzył kilka wizualnie i estetycznie konsekwentnych produkcji w ramach zespołu Compagnie 111, m.in. kolejny spektakl we współpracy z Philem Soltanoffem – *Plus au moins i'nfini* (2005), Bory często również współpracuje z innymi artystami czy zespołami, m.in. z choreografem Pierrem

21 *Efekt rzeczywistości* według badacza kina Jacquesa Aumonta oddziałuje w kinie na widza dzięki obrazowi reprezentatywnemu, przez całość analogii, jakie w sobie zawiera. Jest to *efekt*, ponieważ mówimy o reakcji psychologicznej widza na to, co widzi. Należy więc to pojęcie odróżnić od *efektu realnego* (*l'effet de réel*), opisanego przez Barthesa, który oznacza z kolei, że widz wierzy, iż to, co ogląda, istniało bądź mogło istnieć w przeszłości. J. Aumont, *L'image*, Paris 1994, s. 82.

Rigalem (*Erection*, 2003 i *Arrêts de jeu*, 2006). Stworzył także solo dla tancerki flamenco – *Questceauetudeviens?* (2008), w którym tańczy ona m.in. w wodzie, czy dla japońskiej tancerki Kaori Ito – *Plexus* (2012), budując je w oparciu o iluzję zawieszenia ciała w próżni. W obszarze klasycznej sztuki cyrkowej warto podkreślić jego bardzo udaną współpracę z Groupe Acrobatique de Tanger, marokańskim zespołem tradycyjnej akrobatyki. Wprowadzony przez niego pierwiastek choreograficzny i wizualny w spektaklach takich jak *Tabou* (2004) czy *Azimunt* (2013) nie tylko podkreśliły umiejętności akrobatów i tradycyjne elementy kultury marokańskiej, ale także uatrakcyjniły przekaz o właściwe dla Bory'ego wyczucie wizualnego aspektu widowiska.

Podobną jak w *Planie B* metodę pracy z kamerą i złudzeniem optycznym, chociaż w zdecydowanie mniejszej skali, wykorzystuje w swojej pierwszej, pełnospektaklowej pracy *intérieur nuit* (2004) Jean-Baptiste André, tancerz-akrobata, specjalizujący się w solowych formach nie tyle interdyscyplinarnych, co będących rodzajem synergii sztuki cyrkowej, tańca, muzyki, teatru. *Intérieur nuit* zdobył dużą popularność wśród widzów z uwagi na doskonale połączenie talentu wykonawczego artysty z poczuciem humoru i klarownością przekazu. Forma solo, która jest tutaj kolejnym wcieleniem klasycznego cyrkowego numeru, została przez André wybrana na początku kariery jako podstawowa (choć nie jedyna) matryca, a więc znajdująca się na antypodach wobec takich twórców jak Verret, Decouflé czy Bory. Od 2001 André realizował cykl małych form – *Modules*, traktując je jako przestrzeń eksperymentu i badania, które jednocześnie dostarczyły materiału do późniejszych, pełnych spektakli. *Modules* funkcjonują także jako samodzielne propozycje sceniczne. W ten sposób powstał materiał m.in. do *comme en plein jour* (2006), innego solo, w którym André i współpracujący z nim zespół Percevalmusic prowadzą widza przez bardzo bogaty świat teatralny i wizualny, tworzony li tylko metamorfozami performerów.

Jeszcze dalej w minimalizmie środków wyrazu posunął się Yoann Bourgeois, jeden z najbardziej docenianych dziś młodych twórców, wykształcony zarówno w zakresie choreografii, jak i sztuki cyrkowej, który od niedawna jest także dyrektorem artystycznym Centrum Choreograficznego w Grenoble, wraz z Rachidem Oumardanem. Podobnie jak André, zaczynał od małych form, opierając się jednakże o wybór muzyczny – *Fugi* Jana Sebastiana Bacha. *Fuge/balles* (2008/9) to solo łączące Bacha i żonglerkę. Metronom i krzesło służą tu za całą scenografię, a istotą wykonania jest analogia trajektorii ruchu piłeczek do kompozycji fugi. *Fuge/trampoline* (2011) z kolei to medytacja nad figurą upadku – tak ważną zarówno w cyrku, jak i w tańcu współczesnym. Laurence Louppe podkreśla, że sztuka cyrkowa opiera się na balansie, upadek

jest w niej zakazany jako znak śmierci, podczas gdy taniec współczesny pracuje nad jakością niestabilności i idea upadku nie jest mu obca. Jest akceptowalna²² i przepracowuje się ją. Bourgeois łączy te dwa aspekty – pozwala na upadek, ale jednocześnie natychmiast od niego ucieka. Ta praca znalazła swoje rozwinięcie w *Cavale* (2010), gdzie w tej samej scenografii (trampolina i schody „donikąd”) tańczy dwoje wykonawców.

W prezentowanej w 2010 na Biennale w Lyonie pracy *Celui qui tombe* cała koncepcja spektaklu została zbudowana wokół scenografii – podwieszanej sceny/platformy. Poruszając się na jej niestabilnej powierzchni, sześcioro tancerzy, pracujących z grawitacją i znowu – uciekających nieustannie od upadku, stworzyło godzinny, głęboko metafizyczny spektakl. Bourgeois doskonale pokazuje, jak ogromny potencjał tkwi w wywodzących się z cyrku komponentach estetycznych, destylując je z nadmiaru efektów i łącząc z minimalistycznymi zabiegami scenograficznymi.

Ten kierunek myślenia jest związany z emancypowaniem się poszczególnych dyscyplin cyrkowych. Solowi artyści, ale i całe zespoły, specjalizują się np. w żonglerce (Jérôme Thomas) czy w akrobatyce. Przykładem tej ostatniej jest Compagnie XY, licząca dziś 22 akrobatów i podpisująca swoje spektakle kolektywnie, chociaż przyznająca się do współpracy m.in. z choreografem Loïciem Touzé. W spektaklu *Il n'est pas encore minuit* (2014) całą dramaturgię budują następujące po sobie sceny taneczno-akrobatyczne, prezentowane bez żadnego zabezpieczenia (liny, siatki), ale z wykorzystaniem ruchomych plansz-trampolin czy huśtawek. Linia narracyjna opiera się na badaniu relacji jednostka-grupa i analizie fenomenu kolektywu, co widać zwłaszcza w momentach budowania „piramid”, aż do tej finałowej – złożonej ze wszystkich wykonawców. Przedmiot jest zarazem podmiotem, bez realnej pracy kolektywnej ten spektakl nie mógłby bowiem zaistnieć.

Cyrk i taniec współczesny, przechodząc podobną drogę emancypacji, kontynuują zatem wieloletnią tradycję współpracy. Związki tańca z nowym cyrkiem i właściwym mu sposobem myślenia o ciele-maszynie przyjmują różnorodną formę, od interdyscyplinarnej współpracy po hybrydalne formy spektakli²³. Z wykorzystaniem zespołów angażujących akrobatów pracują dziś także uznani twórcy nowego tańca w Belgii: Alain Platel, Sidi Larbi Cherkaoui

22 Za: M. Maleval, *Le cirque contemporain à la rencontre de la danse*, „Recherches en Esthétique” 2006, nr 12.

23 Por. S. Lesort, *Danse et cirque, l'union libre*, „Danser” 2010, nr 297, s. 34–37.

czy Koen Augustijen. W Szwajcarii niezwykle popularny jest duet komika i klauna Martina Zimmermanna oraz kompozytora Dimitriego de Perrota, których występy charakteryzuje interdyscyplinarność, poczucie humoru i estetyka burleski. Ale bywają też nawiązania mniej oczywiste – jak w pracach choreografki Kistou Dubois, która eksploruje stan nieważkości, czy w spektaklu *Castor et Pollux* (2010) awangardowego duetu Cecilio Bengolea i Francoisa Chaignauda, gdzie artyści przez większość spektaklu są podwieszani na linach pod sufitem.

Pochodną tych licznych konfluencji jest też fakt, że artyści odmawiają dziś często definiowania siebie w ścisłych kategoriach (akrobata, tancerz, cyrkowiec, choreograf), czerpiąc dowolnie z całej palety dostępnych im środków wypowiedzi artystycznej. Podobnie trudno jest niektóre spektakle zaklasyfikować jednoznacznie jako spektakle tańca lub cyrku. Na podstawie powyżej przedstawionych przykładów można jednak spróbować wyodrębnić trzy podstawowe formy, w jakich realizuje się współpraca taniec–cyrk:

spektakle tworzone przez choreografa z elementami zapożyczonymi z cyrku (np. akrobatyka, scenografia ewokująca klasyczną, cyrkowa maszyneria etc.) – m.in. Verret, Cherkaoui, Platel, Decouflé;

spektakle nowego cyrku wykorzystujące choreografię jako element spajający różne techniki cyrkowe – m.in. Aurélien Bory, Yoann Bourgeois, Koen Augustijnen, Compagnie XY;

spektakle solowe oparte na jednej technice cyrkowej wzbogaconej choreografią i/lub grą aktorską – m.in. Jean-Baptiste André, Yoann Bourgeois, Jérôme Thomas.

Niemniej należy mieć świadomość, że formy te ewoluują nieustannie i z pewnością nie jest możliwa żadna trwała ani twarda klasyfikacja. Niniejsze podsumowanie ma raczej na celu uchwycenie źródeł tych wyjątkowych spotkań oraz kierunków, jakie przyjmuje myślenie współczesnych twórców.

Marta Kuczyńska

Nowy cyrk – możliwości dramaturgii (James Thiérree – Compagnie XY – Johann Le Guillerm)

Dramaturgia klasycznego cyrku

Cyrk jest sztuką synkretyczną. Spektakl cyrkowy powstaje z połączenia wielu elementów: ruchu (w szerokim rozumieniu, np. akrobatyki, żonglerki), tańca, gry aktorskiej (np. klaunady), ilustracji muzycznej, gry świateł, oprawy scenograficznej, a także – technik cyrkowych.

W klasycznym, tradycyjnym cyrku, przedstawienia były tworzone na zasadzie zestawienia „numerów”, czyli krótkich etiud reprezentujących różne dziedziny technik cyrkowych, takich jak: akrobatyka naziemna i powietrzna, solowa i grupowa, żonglerka, ekwilibrystyka, tresura, magia, klaunada, kontorsja. Numery można także podzielić – ze względu na tematykę i atmosferę – na komiczne i dramatyczne. Pewna część numerów cyrkowych pozostaje poza tym podziałem: to numery czysto techniczne. Każda etiuda ma własną dramaturgię, o której decydują kolejność i sposób ułożenia trików, oprawa sceniczna (np. muzyka, kostium) oraz charakter danego performerera. W klasycznym cyrku program układa dyrektor, który wybiera numery z gotowych etiud i buduje spektakl poprzez ich ułożenie w określony porządek. Numery dynamiczne często zestawia się ze statycznymi, poważne i patetyczne z komicznymi, melancholijne z agresywnymi, numery grupowe z solowymi lub duekami. Istnieją również przedstawienia gromadzące etiudy z jednej dziedziny

cyrkowej oraz prezentacje mieszające wszystkie dziedziny w ramach jednego programu. Klasyczni artyści cyrkowi często tworzyli jedną etiudę, z którą pracowali w różnych cyrkach przez całe życie, nie zmieniając w niej nic poza elementami oprawy scenicznej, takimi jak np. kostium. Możliwość taką daje mobilna natura samego cyrku, który gra w namiocie cyrkowym, transportowanym z miejsca na miejsce.

Cyrk w klasycznej formie oparty jest na umiejętnościach technicznych występujących i sprawnym rytmie całości przedstawienia. Dramaturgię klasycznego widowiska cyrkowego tworzy umiejętne przemieszanie różnorodnych elementów, tak by ciekawość widza stale wzrastała. W dobrym programie cyrkowym znajdują się reprezentanci wszystkich dyscyplin sztuki cyrkowej ze swoimi etiudami.

Początek programu cyrkowego to uroczyste powitanie widzów, po którym rozpoczyna się spektakl złożony z szeregu numerów, uporządkowanych według zasad stanowiących o specyfice dramaturgii przedstawienia cyrkowego: różnorodności, zmiennego rytmu i wzrastającego stopnia trudności. Dla struktury przedstawienia istotne są punkty kulminacyjne, stanowiące element każdego numeru, w tym momenty ryzyka, trzymające publiczność w napięciu. Kolejne numery zapowiadane są przez dyrektora cyrku lub konferansjera, tak zwanego *ringmastera*, lub przeplatane występami klaunów. Pomiedzy punktami programu przedstawienia konferansjer albo dyrektor cyrku pobudza publiczność do aktywności, nawiązuje z nią kontakt i zapowiada poszczególnych artystów. Jego zadaniem jest wytworzenie specyficznej atmosfery: przyjemnej, a czasem pełnej napięcia i oczekiwania. Podobną funkcję pełnią klauni, którzy wychodzą na scenę albo z niezależnymi etiudami (klauni reprzyzowi), albo zabawiają publiczność podczas zmian technicznych (klauni dywanowi). W przerwach pomiędzy numerami pracownicy techniczni przygotowują arenę cyrkową i rekwizyty do występu kolejnego artysty. W tworzeniu atmosfery przedstawienia duże znaczenie ma orkiestra, często liczna, o rozbudowanym instrumentarium. Muzycy reagują na żywo na wydarzenia na scenie, sprawiając, że przedstawienie tworzone jest niejako na oczach widza i w relacji artysta–muzycy. Na zakończenie spektaklu następuje pożegnanie widowni i parada: powrót wszystkich artystów na arenę oraz defilada całego zespołu wykonawców wokół sceny¹.

1 Zob. np. Din-Don [E. Manc], *Wspomnienia Kłowna*, Warszawa 1961.

Nowy, współczesny, dzisiejszy cyrk

W latach siedemdziesiątych XX wieku powstał bezkompromisowy nurt eksperymentatorów i samouków, który został nazwany nowym lub nowoczesnym cyrkiem (*cirque nouveau*). Od przełomu osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych lat XX wieku do połowy pierwszego dziesięciolecia XXI wieku rozwijał się jego następca – cyrk współczesny. Ostatnią fazę rozwoju cyrku nazywa się cyrkiem dzisiejszym². W niniejszym artykule, poświęconym dramaturgii spektakli cyrkowych odrzucających tradycyjny model, używam pojęcia „nowy cyrk”, traktując je nie jako pojęcie historyczne, ale jako nazwę ogólną dla całego nurtu: od lat siedemdziesiątych XX wieku aż do dziś (tak się powszechnie używa tego określenia).

Obecnie oba kierunki, rodzinny cyrk tradycyjny i nowy cyrk, egzystują równolegle. Nadal trwa pomiędzy nimi spór o nazwy, za którym stoi pytanie o naturę samego fenomenu cyrku. Wielu tradycyjnych artystów przeczy możliwości połączenia techniki i aktorstwa. Z drugiej strony – twórcy nowego cyrku dążą do zatarcia różnicy pomiędzy techniką cyrkową a aktorską. Artyści nowego cyrku tworzą projekty z pogranicza różnych sztuk, gdzie słowo, śpiew, taniec, performans, teatr ruchu czy wideo zestawione są z technikami cyrkowymi. Aktorstwo traktują jako publiczny sposób komunikowania niekonwencjonalnych, zaskakujących pomysłów i wyników eksperymentów z ciałem, partnerem czy obiektami na scenie. Uważają, że przedstawienie współczesnego cyrku może wyrażać myśli i emocje – podobnie jak przedstawienia współczesnego teatru.

W niniejszym artykule analizuję trzy różne współczesne przedstawienia cyrkowe, pokazując możliwości dramaturgiczne, jakie stwarza forma takiego spektaklu i różnice w stosunku do tradycyjnego cyrku. Wybór jest nieprzypadkowy: są to trzy francuskie przedstawienia, unikatowe i oryginalne na tle światowej produkcji, dzieła twórców docenianych i odnoszących sukcesy nie tylko w obszarze cyrku. To przykłady spektakli, dzięki którym sztuka cyrkowa we Francji zyskuje status równy teatrowi.

2 O. Cihlař, *Nový cirkus*, Praha, 2006, s. 81. [Patrz: artykuły O. Cihlařa, K. Donner, J. Szymajdy zamieszczone w niniejszej książce – przyp. red.]

James Thiérree – *La Veillée des Abysses*³

Tytuł tej eksperymentalnej pracy można przetłumaczyć jako *Nocne pogawędki nad przepaścią*. Nie opowiada ona żadnej konkretnej historii, konstruuje rzeczywistość w stanie zawieszenia związków przyczynowo-skutkowych. To świat przedmiotów, prostych mechanizmów i współegzystujących z nimi ludzi, który ulega ciągłej transformacji. Akcja odbywa się na wielu planach, w zagrożonej przestrzeni przywołującej skojarzenia z jakąś odległą w czasie epoką lub scenerią strasznego snu. Zaludniające go postaci grają w grę o zasadach znanych tylko im, próbując zachować powagę w absurdalnych sytuacjach. Aktorzy budują swoje działania wokół powtarzających się motywów: bezradność, próby realizacji sprzecznych ze sobą zamiarów, relacje z niewydzielnymi postaciami i przedmiotami.

Obrazem otwierającym przedstawienie jest widok ogromnej brązo-złotej zasłony – kurtyny. W następnej scenie ten motyw scenograficzny zostanie przetworzony: aktorzy walczą z ogromnym, falującym na wietrze materiałem. Świat sceniczny przypomina zagrożony magazyn w kolorystyce sepii, pełen starych przedmiotów i mebli. Wszystko zdaje się przykrywać warstwa kurzu. Z boku sceny znajduje się miejsce dla konferansjera, z mikrofonem, gramofonem i książkami. Scenografia transformuje się w miarę rozwoju akcji i pojawiania się kolejnych aktorów. W jednej z ostatnich sekwencji z góry zjeżdża ogromny żyrandol, a zrzucone z niego zasłony zakrywają scenę. Później cały wykreowany świat zostaje zniszczony, na scenie panuje zupełny chaos. W finale żyrandol zmienia się w statek, na którym aktorzy w białych ubraniach odpływają w nieznaną, a spektakl zamyka półprzezroczysta zasłona.

Strukturę przedstawienia tworzy ciąg powiązanych, abstrakcyjnych sytuacji i wieloznacznych plastycznych obrazów, których nie można jednoznacznie zinterpretować. Na główny plan wysuwają się kreacje aktorskie oparte na transformacjach i relacjach z materią. Ludzie zmieniają się w zwierzęta i insekty, upodabniają do gigantycznych marionetek, stają się częścią mechanizmów i świata przedmiotów.

3 Compagnie du Hanne-ton, *La Veillée des Abysses* (2003). Koncepcja, reżyseria: James Thiérree. Występują: Raphaëlle Boitel, Niklas Ek, Thiago Martins, James Thiérree, Uma Ysamat.

„Akrobatyka, taniec, opera, kontorsja, sztuka fruwania i *capoeira*, wszystko idzie w parze, a swobodna opowieść żegluje w najdalsze zakątki wyobraźni”⁴. W spektaklu prezentowane są techniki cyrkowe (akrobatyka, akrobatyka powietrzna, kontorsja), w innych scenach dominuje teatru ruchu, pojawia się również solowy występ wokalny z akompaniamentem pianina. Dialogi przeprowadzane są w języku gestów i ruchów, bez słów. Nie podkreśla się szczególnie umiejętności technicznych – technika jest zintegrowana z ekspresją. Można mówić tu o poetyce ciała w ruchu i nieklasycznej, niesformalizowanej pantomimie. „Gra aktorska jest klaunadą, ale nie bufonadą, lekką i dowcipną”⁵. Aktorzy zdają się nie reagować automatycznie, ale świadomie i mimo tego, że nie flirtują z publicznością (jak często bywa w przypadku artystów tradycyjnego cyrku, gdzie w celu nawiązania kontaktu odgrywa się przerysowane pantomimy), skupiają jej uwagę i utrzymują z nią stały kontakt. Przedstawienie zmienia się podczas każdego odegrania w procesie, który odzwierciedlają słowa Jamesa Thiérree: „sposób widzenia rzeczy nie jest niezmienny”⁶. Słowa te odsyłają do jeszcze innej, charakterystycznej dla twórcy techniki dramaturgicznej. Używa on środków analogicznych do języka filmowego: zmiennej perspektywy, kadrowania obrazu, powracających motywów powtórzenia, przesunięcia i zatrzymania czasu.

Pomiędzy scenami następują krótkie momenty, kiedy Nicolas Ek przechodzi do mikrofonu. Te intermezza można porównać do zapowiedzi konferansjera w tradycyjnym cyrku (w tym czasie odbywa się zmiana dekoracji na głównej części sceny), różnica jednak polega na fakcie, że postać grana przez Eka nie jest zdolna do komunikatywnych wypowiedzi. Intermezza nie są wprowadzane regularne, nie wynikają z chęci zapowiedzenia kolejnego artysty. Pojawiają się w momentach zaplanowanych przez reżysera, zgodnie z jego założeniami dramaturgicznymi, a nie jak w tradycyjnym cyrku regularnie, po każdym kolejnym numerze. Inna różnica ujawnia się w sposobie realizacji zmian technicznych: są one najczęściej ukrywane przed okiem widza. W przedstawieniu można również mówić o śladach kompozycji opartej na klasycznym integralnym numerze cyrkowym, ale są one zakamuflowane, wpisane w tworzące jedną spójną całość przedstawienie.

4 L. Greenfield, *Flight & Bliss: The Work of James Thiérree*, “The Brooklyn Rail: In Dialogue”, [online] <http://brooklynrail.org/2010/11/theater/flight-bliss-the-work-of-james-thirre-by-elana-greenfield>. Przekład autorki artykułu.

5 Tamże.

6 S. Ellis, *Clown prince*, 2004, [online] <http://www.guardian.co.uk/stage/2004/apr/07/theatre2> [dostęp: 28 maja 2013]. Przekład autorki artykułu.

Compagnie XY – *Le grand C*⁷

Początkowe dziesięć minut przedstawienia odbywa się w ciszy i na granicy widoczności. Obszar działań scenicznych jest wyznaczony świetlnym kwadratem. Światło jest proste i praktycznie się nie zmienia. Scenografia w przypadku tej inscenizacji jest minimalistyczna, jeśli w ogóle można o niej mówić. Pustą scenę wypełnia jedynie akcja aktorów-akrobatów i światło. Cyrkownicy są ubrani w zwykłe, codzienne ubrania. Kobiety mają ciepłe kolory: czerwono-czarne. Mężczyźni zimne: niebiesko-zielone. Na scenie nie ma żadnych rekwizytów oprócz okazjonalnie wnoszonego drewnianego pniaka i huśtawki akrobatycznej.

Spektakl tworzą choreografie akrobatyczne. Głównym tematem, tworzącym zarazem jego strukturę dramaturgiczną, są figury akrobatyczne. Aktorzy budują z własnych ciał serie akrobatycznych sekwencji, konstruują żywą architekturę. Piękni, sprawni akrobaci na naszych oczach ryzykują zdrowie, wzbudzając zachwyt nad możliwościami ludzkiego ciała. Współpraca przy wykonywaniu ewolucji to kolejna warstwa towarzysząca działaniu i budująca napięcie, emocjonalnie angażująca widownię. Fascynujące jest obserwowanie, jak aktorzy wspierają się, asekurują i jakim darzą się zaufaniem. Punkty kulminacyjne scen uwieńczone są zatrzymaniami tych żywych pomników. Z każdą kolejną sceną wzrasta stopień trudności, a w związku z tym – ryzyko. Komiczne momenty („kanapka” utworzona z mężczyzn) przeplatają się ze scenami estetyzującymi. Brzmienie wesołej muzyki granej na akordeonie, pieśni śpiewane po francusku, poprzecinane są momentami długiej ciszy, kiedy publiczność może obserwować skupionych artystów i ich wysiłek w czystej formie. W miarę upływu czasu widać rosnące zmęczenie aktorów, co wzmacnia napięcie wśród publiczności. Akrobaci grają z ryzykiem i realną fizycznością ludzkiego ciała.

Jednym z tematów przedstawienia jest wertykalność: Działania aktorów czasami nabierają jakości tańca, kiedy kwartet mężczyzn, z których każdy ma na ramionach kobietę zaczyna poruszać się niczym

7 Compagnie XY, *Le grand C*, (2009). Koncepcja, wykonanie: Abdeliazide Senhadji, Airele Caen, Anne De Buck, Antoine Thirion, Aurore Liotard, Caroline Leroy, Denis Dulon, Émilie Plouzenec, Ève Bigel, Federico Placco, Guillaume Sendron, Héloïse Bouillat, Maxim Pervakov, Michaël Pallandre, Mikis Minier-Matsakis, Romain Guimard, Thibaut Berthias, Tomas Cardus. Współpraca reżyserska: Loïc Touzé.

las smagany wiatrem. Jedną z precyzyjnie zaaranżowanych choreograficznie scen grupowych jest *routine*, w której kobiety wyskakują z rąk partnerów niczym korki od szampana przy dźwiękach popularnej francuskiej piosenki⁸. Kolejnym tematem jest grawitacja: Aktorzy mogą po prostu stać albo wystrzelić jak rakiety, ale zawsze powracają na ziemię. Pokaz zawiera mnóstwo koziołków (*flips*), padów (*drops*), skoków (*somersaulting jumps*) i wiele póź spiętrzonych ciał. Zakres aktywności jest dobrze rozłożony pomiędzy sytuacje grupowe i mniejsze, jednocześnie spotkania dwóch lub więcej aktorów. Wszystko to prezentowane jest z opanowaniem i z pewną dawką poczucia humoru⁹.

Le grand C zostało stworzone przez profesjonalnych cyrkowców, niezależnych artystów, którzy sami wyreżyserowali to przedstawienie. Akrobaci zachowują się naturalnie i neutralnie. Nie estetyzują choreografii, są skupieni na ciężkiej i niebezpiecznej pracy, cieszą się z udanych ewolucji. Wydają się rezygnować z odgrywania ról, kreowania postaci na rzecz obecności, istnienia w konkretnej sytuacji. Momenty realnego ryzyka są tu najbardziej interesujące. Brak tutaj ról, zróżnicowanych charakterów. Zamiast nich linia podziału przebiega pomiędzy mężczyzną a kobietą, pomiędzy akrobatą bazowym (utrzymującym całą wieżę na ramionach) a górnym na jej szczycie. Te różnice podkreślane są czasem w komiczny sposób, kiedy to mała kobieta unosi potężnego mężczyznę.

Brak scenografii, częste momenty ciszy, minimalne światła zmuszają do koncentracji na działaniach skupionych, sprawnych performerów wykonujących figury akrobatyczne. Działania mogą mieć metaforyczną interpretację (sięganie do nieba, gry i zabawy młodzieży, las smagany wiatrem). Ale to także opowieść o ryzyku. Zachwyt wzbudza fizyczna sprawność wykonawców, ich sukcesy w pokonywaniu niebezpieczeństwa. Fascynujące jest też po prostu obserwowanie procesu dokonującego się w zmęczonych ciałach i twarzach aktorów albo cienia niepewności w oczach osoby znajdującej się na dole piramidy¹⁰.

8 L. Gardner, *Le grand C: Roundhouse, London*, "The Guardian" 2010, [online] <http://www.theguardian.com/stage/2010/apr/19/le-grand-c-review> [dostęp: 03 stycznia 2014]. Przekład autorki artykułu.

9 Tamże.

10 Tamże.

Johann Le Guillerm – *Secret*¹¹

Johann Le Guillerm założył Cirque Ici jako „bajkową społeczność, która transformowała w laboratorium”¹². Przedstawienie *Sekret* jest w repertuarze artysty nieprzerwanie od 2003 roku i stanowi doprowadzaną do perfekcji pracę w toku. Sam autor twierdzi, że nie robi nowych przedstawień, lecz kontynuuje pracę.

Przedstawienie odbywa się w namiocie cyrkowym należącym do Cirque Ici. Publiczność siedzi naprzeciwko siebie, usadzona w okręgu. Po wejściu na scenę Johann Le Guillerm przeszywa ją groźnym, demonicznym spojrzeniem, pokazując, że zdaje sobie sprawę z jej obecności. Struktura całego spektaklu, składającego się z kilkunastu kolejnych scen, będzie opierała się na wielokrotnych wejściach aktora na scenę, budowaniu obiektów, a następnie niszczeniu ich i zejściach. Początkowo akcja jest prosta, pojawiają się zbudowane wcześniej, już gotowe elementy. Stopniowo wprowadzane są także elementy tworzone tu i teraz na oczach widza.

Wybrane sceny spektaklu *Secret*:

Na scenę zostaje wciągnięty stos równo ułożonych desek powiązanych linką. Poprzez przesuwanie w określony sposób przemienia się w drewnianą górę, po której mistrz ceremonii przechadza się, utrzymując równowagę na szczycie.

Johann tworzy z długiego prostego drutu spiralę wielkości człowieka. Twór toczy się po scenie, jest dla artysty partnerem do tańca i gry scenicznej.

Performer z długich cienkich desek buduje rzeźbę przypominającą zwierzę, połączoną jedynie dzięki właściwemu ułożeniu desek. Zwierzę jest ogromne i ma wystającą, smukłą, trzęsącą się pod ciężarem desek szyję.

Powstaje kolejna konstrukcja z rozrzuconych po scenie gigantycznych, drewnianych bierok. Techniczni, ubrani na czarno, podają mistrzowi kolejne elementy, a on tworzy okrągłą, zajmującą całą scenę konstrukcję domu-szałas, na który następnie się wspina. Przedsięwzięcie jest ryzykowne, obserwacja sił działających na drewno,

11 Cirque Ici / Johann Le Guillerm, *Secret* (2003). Koncepcja, *mise en piste*, wykonanie: Johann Le Guillerm.

12 A. de Baecque, *Johann Le Guillerm, l'alchimiste*, „Liberation” 2004, [online] http://www.liberation.fr/culture/2004/07/13/johann-le-guillerm-l-alchimiste_486221 [dostęp: 16 grudnia 2013]. Przekład autorki artykułu.

coraz cięższa konstrukcja i wysiłek budowniczego wytwarzają wśród widzów atmosferę niepewności.

Na scenę przywleczona zostaje konstrukcja – rzeźba przypominająca dziwnego stwora. Cztery połączone ze sobą długie bierki to nogi. Na poprzeczce łączącej nogi znajduje się szklana fiolka. Johann wysypuje do fiolki piasek, wprawia ją w ruch obrotowy. Konstrukcja zaczyna się poruszać i samodzielnie wychodzi ze sceny.

Na środku sceny Johann obraca się wokół własnej osi niczym derwisz. Z podłogi wydobywa się dym, przeistaczający się w małe tornado – wirujące i zmieniające kształt. Aktor zakrywa twarz w geście przypominającym odruch obronny.

Finał: Z masywnych desek Johann buduje powiazaną linami konstrukcję, w kształcie spirali pnącej się coraz wyżej w górę. W końcowym obrazie Johann skacze w środek spirali i zawisa na linie. Słychać odgłosy morza, szalejących fal i ptaków. Jest zawieszony nad przepaścią. Puszczą linę. Gaśnie światło.

Johan pracuje z tematami związanymi z naturą cyrku, takimi jak: grawitacja, ryzyko, przekraczanie granic, balans. Nawiązuje także do architektury i geometrii cyrku: okrągłość i kolistość ruchu, scenografii, powstających rzeźb. Nie używa tradycyjnych rekwizytów, sam tworzy obiekty i rzeźby. Tchnie w nie życie i pozwala im występować na scenie. Jest niczym treser martwych przedmiotów, które pod wpływem zjawisk fizyki ożywają na jakiś czas, by potem twórca mógł pozbawić je egzystencji. Do budowania obiektów używa drewna, sznura i metalu. Niekiedy pojawia się też prawdziwy ogień, wiatr czy odgłosy płynącej wody. Muzyka jest minimalistyczna, podkreśla sceniczne działania. Kompozycje współtworzą kosmiczną, tajemniczą i trzymającą w napięciu atmosferę, z nielicznymi momentami komicznymi wprowadzającymi rozluźnienie. Struktura jest wyznaczana poprzez narastanie napięcia i stopnia trudności wykonywania poszczególnych konstrukcji. Atmosfera oczekiwania narasta z każdym nowym elementem na scenie. Rośnie ryzyko niepowodzenia. Wzrasta także stopień koncentracji i napięcie samego aktora.

W przedstawieniu Cirque Ici gra sześć osób: Johann Le Guillerm, trójka technicznych-asystentów, oświetleniowiec, DJ – ale jedynym aktorem jest Johann. Techniczni są ubrani na czarno, pomagają głównemu wykonawcy, zachowując jednocześnie neutralność, tak jak i siedzący naprzeciwko siebie na masztach namiotu dźwiękowiec i oświetleniowiec. Obecność Johanna na scenie, jako mistrza ceremonii jest bardzo wyrazista: opanował sztukę wytwarzania wrażeń, emocji przy użyciu minimum ruchu i gestu. Sam nazywa swój projekt „cyrkiem mentalnym”. Jego twarz stale zmienia się przyjmując groźne

grymasy-maski. Swoje zamiary realizuje z maniackim uporem: precyzyjny, skoncentrowany na działaniu, groźny, władczy. Niczym szalony naukowiec wciąż opuszcza scenę i na nią powraca, owładnięty nowymi pomysłami. Charakter alchemika, konstruktora, narzuca się poprzez działanie: „Johann Le Guillerm jawi się jako Leonardo da Vinci i komiksowa postać profesora jednocześnie. Na oczach publiczności tworzy niesamowite obiekty, które nie mają użycia praktycznego”¹³, ale fascynują grą z prawami fizyki. Jako mag i twórca igra z żywiołami (ziemia, woda, powietrze, ogień), grawitacją i prawami fizyki. Trudno w tym przypadku mówić o aktorstwie. Cyrkowiec pokonuje realne trudności, które wywołują naturalne reakcje, wytwarza ogromne napięcie, które udziela się publiczności, obserwującej i oczekującej kolejnej zaskakującej sztuczki. Publiczność reaguje przy każdym ryzykownym posunięciu, natomiast Johann wydaje się dostrzegać jedynie swoje obiekty. Reakcje publiczności ewoluują wraz z rozwojem akcji: od oczekiwania cyrkowej rozrywki, poprzez niezrozumienie, zaskoczenie, aż po zachwyty.

Scena, gdy Johann Le Guillerm rozpętuje wir z dymu uświadamia, że twórca boi się tego co wytwarza. Igra z siłami, nad którymi do końca nie panuje. Jego kreacje mają własne życie, które on tylko pokazuje, ale jednocześnie jest pełen obaw o konsekwencje eksperymentu.

Cyrk – sztuka totalna

Nowy cyrk wypracował swoją odrębną stylistykę, sięgając do środków typowych dla teatru dramatycznego: używając do tworzenia iluzji narracyjności, postaci scenicznych i liniowej dramaturgii. Dzisiaj tworzony cyrk (cyrk współczesny – *cirque moderne*), tak jak i teatr postdramatyczny proponuje spektakle budowane na zasadzie zestawienia niezależnych fragmentów. Inscenizuje autentyczność, „podkreśla obecność ciała aktora na scenie i dla tego balansuje pomiędzy reprezentacją a wcieleniem, pomiędzy dramaturgią i performansem”¹⁴. „Nowy cyrk stawiał sobie za cel stworzenie «totalnego teatru», natomiast cyrk współczesny idzie jeszcze dalej... i nie boi się próbować tworzyć «totalną sztukę»”¹⁵.

13 F. Deletraz, *La fantaisie de l'invention*, "Le Figaro" 2005, [online], http://recherche.lefigaro.fr/recherche/access/lefigaro_fr.php/archive=BszTm8dCk78Jk8uwiNq9T8CoS9GECShieULF%2BwSMLdkOBULiivT%2BlnVxbpKolZa [dostęp: 17 grudnia 2013]. Przekład autorki artykułu.

14 B. Lievens, *Dramaturgy: from Aristotle to contemporary circus*, Disturbis, 2009 [online] <http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis567/Bauke.html> [dostęp: 17 grudnia 2013]. Przekład autorki artykułu.

15 J.-M. Guy, *Avant-garde, cirque! Les arts de la piste en révolution*, Paris 2001, s. 11.

Trzy analizowane przedstawienia różnią się pod wieloma względami, m.in: tematem, relacjami w zespole, technikami cyrkowymi, sposobem pracy z obiektami, koncepcją wizualności. Istnieją jednak pomiędzy nimi liczne analogie. Ujawniają się one w obecności scenicznej wykonawców, procesie twórczym opartym na badaniu tematu poprzez ruch, i jego interpretacji z wykorzystaniem modyfikacji klasycznych technik cyrkowych i teatralnych (pantomima) oraz w nowoczesnym sposobie pracy z obiektami (żonglerka, manipulacja, traktowanie przedmiotów niezonglerskich jak obiekty żonglerskie). Przedstawienia te nie powstały z zestawienia indywidualnych numerów, ale jako zespolony w spójną całość wynik interakcji pomiędzy wykonawcami czy relacji z obiektami.

W nowoczesnym cyrku materiałem może być cokolwiek: zdjęcia, tekst, muzyka, sztuka wizualna, fakty czy osobiste doświadczenia autora... Struktura spektaklu jest wynikiem montażu tego materiału. Praca twórcza zaczyna się od poszukiwań danego tematu i jego badania. James Thiérree, inspirować się przyrodniczą książką Maurice'a Maeterlinck'a *Życie pszczoł*, spędził miesiąc na poszukiwaniach wokół tematów wyznaczonych przez jej kolejne rozdziały podczas swoich prób. Równocześnie inspirował się doświadczeniami codziennego życia: brama, po której aktorzy wspinają się i wykonują akrobatyczne ewolucje w *La Veillée des Abysses* odwzorowuje bramę, obok której Thiérree często przechodził w Paryżu. Johann Le Guillerm, grając spektakle (które polegały na ciągłym eksperymentowaniu), poznał własności fizyczne drewna i metalu i stworzył własną paranaukę. Wyniki swoich poszukiwań pokazuje również w formie wystaw obiektów, tworzonych w poszukiwaniu perfekcyjnych kształtów i prób skonstruowania *perpetuum mobile* (Biennale Internationale des Arts du Cirque – Marsylia 2017). W *Le Grand C* ćwiczenia gimnastyczne były tylko punktem wyjścia, transformowały w metafory. Proces pracy jest jednym z głównych czynników, który zmienił tradycyjny cyrk w nowoczesną sztukę sceniczną.

Wszystkie omawiane tu przedstawienia reżyserowane są przez występujących w nich artystów.

Można mówić o wspólnej technice nie grania, lecz bycia na scenie i działania występujących. Twórcy modyfikują tradycyjne elementy cyrku i teatru, filtrują je, poddając autorskiej obróbce. Także posługujące się indywidualnym gestem ciała aktorów przekazują własną, osobistą opowieść. Tu ujawnia się różnica pomiędzy aktorem dramatycznym a cyrkowym. Artyści dramatyczni grają wiele ról, z którymi często się nie identyfikują. Większość cyrkowców wykorzystuje swoje własne doświadczenia życiowe i gra siebie albo

stara się nie grać nikogo. Przedstawienia są tworzone pod kątem możliwości każdego z występujących w nich artystów, opierają się na autentyczności realnego ciała w akcji. Często intensywna obecność i dążenie do zrealizowania zamiaru wystarczy do skoncentrowania uwagi i zainteresowania widza.

W spektaklach nowoczesnych niezależny numer – etiuda „zanika na rzecz interdyscyplinarności aktora – cyrkowca. Partytura artysty opiera się na spotkaniu techniki cyrkowej i innych dyscyplin”¹⁶. Interpretacja każdego z opisywanych tu przedstawień może być skrajnie subiektywna.

Dramaturgia analizowanych przedstawień nie opiera się na logice tekstowej, ale na zestawieniu wielu akcji. Mówiąc o dramaturgii także „winniśmy myśleć o montażu”¹⁷.

Najważniejszą różnicą pomiędzy klasyczną dramaturgią a dramaturgią współczesną (nie tylko w cyrku) jest odejście od narracji, opowiadania historii. Często historia fabularna jest znana tylko aktorom, którzy nie starają się jej mimetycznie przekazać. Montaż polega na łączeniu kompletnie różnych elementów – od technik cyrkowych, scenografii, oświetlenia przez grę aktorską, do budowania kontaktu z widzami – i ułożeniu ich w takim zestawieniu, by tworzyły nowy sens. Dlatego ważnymi elementami budującymi strukturę są plastyka i ekspresja wykonawców, dzięki którym przedstawienie staje się spójne i zdolne do stworzenia obrazu i komunikowania myśli autora. Kostium i scenografia oraz charakter aktora to rozpoznawalne znaki zastępujące narrację w klasycznym rozumieniu¹⁸.

Wszystkie przedstawienia tworzą konkretny, osobny świat ukształtowany z wrażliwości i wyobraźni autorów. Wszędzie można mówić o gradacji: stopnia trudności wykonywanych trików, napięcia czy wzburzenia emocji bohaterów. Struktura przedstawienia gęstnieje: od prostych obrazów, konstrukcji, tworów ku kompleksowym zestawieniom akcji, która jest bardziej odczuwalna niż rozumiana. *La Veillée des Abysses* jest metaforyczną, organiczną opowieścią czterech postaci. *Le Grand C* jest realnym igraniem z zagrożeniem siedemnastu osób. *Secret* jest instalacją architektoniczną podzieloną na wejścia i wyjścia jedynego aktora na scenę.

16 B. Lievens, dz. cyt.

17 E. Barba, *Ćwiczenia*, przeł. G. Ziółkowski, [w:] E. Barba; N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, przekł. zesp., Wrocław 2005. Zob. także: *Dramaturgia*, przeł. G. Janikowski; *Montaż*, przeł. A. Jelewska-Michaś, tamże, s. 48–53, 107–113.

18 B. Lievens, dz. cyt.

Oryginalność współczesnej sztuki cyrkowej opiera się przede wszystkim na odchodzącym od założeń teatru dramatycznego użyciu ciała aktora jako medium. Człowiek, jego niepowtarzalna fizjonomia, charakter, sposób myślenia zdolne są do generowania znaczeń bez użycia słowa i opowiadania historii bez tekstu. W tym znaczeniu techniką cyrkową jest doprowadzenie do maestrii różnych umiejętności, nie tylko cyrkowych (jak na przykład tworzenie rzeźb). Subtelne uczucia, emocje pojawiające się u aktorów podczas gry (grymas niepewności o życie partnera podczas niebezpieczeństw budowania wież z ludzi w *Le Grand C*) stają się tematem przedstawienia, sprawiając, że publiczność – jako świadek realnego zagrożenia – współodczuwa emocje występujących.

Według Eriki Fisher-Lichte we współczesnym teatrze

pojawiła się raczej potrzeba gwałtownego oddziaływania tak na „zmysły”, jak na „intelekt”, potrzeba irytacji, kolizji ram, destabilizacji percepcji siebie, innego i świata, krótko mówiąc: stworzenia sytuacji kryzysowej. Właśnie ona zapewni wytrącające z równowagi doświadczenia, które następnie mogą przynieść przemianę temu, kto przez nie przechodzi¹⁹.

Przedstawienie jest systemem kompletnym, zamkniętym – który doprowadza do integracji poszczególnych elementów, podporządkowanych własnej logice i wchodzących w interakcje między sobą i tym, co na zewnątrz²⁰.

jak pisze Eugenio Barba w *Sekretnej sztuce aktora*. Właśnie ten konsekwentny system, niepowtarzalny język i konkretny cel przedstawiania spajający inscenizację w całość, w głównej mierze odróżniają przedstawienie nowoczesnego cyrku od cyrku tradycyjnego. Numer cyrkowy zanikł, nie sposób go wyodrębnić, aktorzy nadal specjalizują się w określonych technikach, ale są coraz bardziej wszechstronni. Aktorzy współczesnej areny oprócz znajomości technik cyrkowych posługują się klaunadą, pantomimą, teatrem ruchu. Pozostała zasada kulminacji napięcia, które – podobnie jak w klasycznym cyrku – z każdą sceną rośnie.

19 E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, Kraków 2008, s. 313.

20 E. Barba, dz. cyt., s. 26.

Dramaturgia może być żywą strukturą, nieopierającą się o tekst, nietracącą mocy wiążącej i komunikowania znaczenia. Kluczowy dla jej rozumienia jest fakt, że dokonuje ona scenicznego tłumaczenia „nie-tekstowej logiki”, a w rezultacie nie używa techniki cyrkowej do odgrywania historii lub pokazania psychologii bohaterów²¹.

W *Estetyce performatywności* Erika Fisher-Lichte cytuje Siergieja Eisensteina: cyrk dostarcza „budzącej zmysły kąpieli”. Prezentuje „odmowę przekazywania komunikatów, zdolność do budzenia w widzach zdziwienia, podziwu, wstrętu i szoku oraz możliwość bezpośredniego oddziaływania na ich ciała”²². Współczesny cyrk nie ogranicza się do prezentacji niesamowitych umiejętności. Pomimo braku fabuły chce komunikować konkretne treści, stawiając widza przed wyborem. Może koncentrować się na warstwie obrazów lub dokonywać interpretacji. Cyrkowe umiejętności są tylko jednym z elementów przedstawienia. Wzbogacają strukturę inscenizacji, współtworzą teatr totalny: cyrk i teatr w jednym.

21 B. Lievens, dz. cyt.

22 E. Fischer-Lichte, dz. cyt., s. 314.

VARIÉTÉS
W STRONĘ
PEDAGOGIKI
CYRKU

W
B
N
H
C
A
K
Y
G

Monika Kalinowska, Mirosław Urban

Pedagogika cyrku w Polsce: obszary, cele, praktycy

Jedna z definicji cyrku, zaproponowana przez międzynarodowe towarzystwo historyków, brzmi następująco:

Cyrk jest formą programu artystycznego, wykonywanego z towarzyszeniem muzyki. Wyróżniają go występy wołyżerki, numery akrobacyjne, klaunada oraz tresura oswojonych i udomowionych zwierząt, które odbywają się na okrągłej bądź owalnej powierzchni, ograniczonej przynajmniej z jednej strony¹.

Istnieją jednak również definicje podkreślające potencjał edukacyjny cyrku. Cyrk jest „szczególnym rodzajem zabawy możliwościami, zabawy wyzwania-
mi skierowanymi do aktywnego podmiotu, na granicy sztuki i wykonalności dla pojedynczej osoby”². Gdy dzieci i młodzież same uczestniczą w cyрку, staje się on czymś więcej niż tradycyjną formą sztuki opartą na technikach i nadzwyczajnych umiejętnościach. Najważniejszy, obok wartości kulturalno-estetycznych, staje się potencjał pedagogiczny cyrku.

il. 104, str. 466

il. 107, str. 467

1 H. Ehlert, K. Schulz, *Das Circus Lexikon*, Nördlingen 1998.

2 W. Zacharias, *Zirkus ist mehr... Über die kulturelle, ästhetische, pädagogische Aktualität von Zirkuskultur und Zirkuslust*, w: *Zirkuslust. Zirkus macht stark und ist mehr... Zur kulturpädagogischen Aktualität einer Zirkuspädagogik*, red. S. Schnapp, W. Zacharias, Unna 2000.

Prekursorzy pedagogiki cyrku

Praca z dziećmi i młodzieżą nie była w przeszłości rzadkością w świecie sztuki cyrkowej. Jednak ich udział ograniczał się do występów w niektórych numerach i pomocy w prowadzeniu cyrku (np. w cyrkach rodzinnych). Pierwsza dziecięco-młodzieżowa cyrkowa inicjatywa która zdobyła szerszy rozgłos, funkcjonowała w miasteczku Boys Town, założonym około 1917 roku przez księdza katolickiego Edwarda J. Flanagana w stanie Nebraska w USA. W tej społeczności sierot Flanagan stworzył grupę, by przy pomocy osiągnięć artystycznych zapewniać rozrywkę i przekazywać mieszkańcom miasteczka istotne informacje³. Najstarszy europejski cyrk dziecięcy o celach pedagogicznych założyła w Holandii Ida Last-ter Haar. W 1949 roku stworzyła ona cyrk Elleboog dla dzieci zaniedbanych i pochodzących z dysfunkcyjnych środowisk⁴. Innym prekursorem pedagogiki cyrku był Ojciec Jesús Silva, który w 1956 roku założył w Hiszpanii własne małe kolektywne państwko dla dzieci i młodzieży – Benposta. Obok edukacji szkolnej organizowano różne inicjatywy wspierające funkcjonowanie Benposty. Jednym z takich projektów był założony w 1965 dziecięco-młodzieżowy cyrk Los Muchachos⁵.

Lata siedemdziesiąte XX wieku były czasem przełomu: pionierskim okresem pedagogiki zabawy jako alternatywy wobec metod używanych w tradycyjnych szkołach. Wtedy właśnie cyrk stał się istotny, wpisał się w ten zyskujący coraz większą popularność nurt. Według Wolfganga Zachariasa był to rodzaj nowego „estetycznego wychowania”, którego celem było aktywne doświadczanie i społeczna kreatywność. Największy nacisk kładziono na pedagogiczne i kulturalno-estetyczne rozumienie pracy cyrkowej wykonywanej z dziećmi i młodzieżą.

Dzisiaj w Europie funkcjonuje wiele cyrkowych grup dziecięcych i młodzieżowych, których praca wpisuje się w idee nowego cyrku. Projekty te należą do oferty różnych instytucji, takich jak: urzędy ds. młodzieży, kultury, spraw społecznych; wspólnoty kościelne; ośrodki oświaty pozaszkolnej; kluby i związki sportowe. Niekiedy z propozycjami tego typu wychodzą także prywatni inicjatorzy. Wychowankowie często pozostają związani z cyrkowymi

3 B. Bardell, *Circus – Bewegungskünste – mit Kindern*, Moers 1992, s. 10.

4 E. J. Kiphard, *Kinderzirkus- eine Möglichkeit milieugeschädigter Kinder und Jugendlicher*, „Motorik” 1982, H. 4, s. 144.

5 H. Peters Burgo, *La Ciudad de los Muchachos*, „Kaskade” 1994, June (nr 34), s. 20–21.

projektami, chociaż dziecięce czy młodzieńcze lata dawno mają już za sobą. Przejmują oni inne czynności w ramach projektu albo zakładają własne grupy. W samych tylko w Niemczech w roku 2000 odnotowano 500 takich miejsc⁶.

Przykładem ośrodka, który stosuje metodę pedagogiki cyrku w pracy z młodzieżą szkolną, osobami zagrożonymi wykluczeniem i dysfunkcjonalnymi jest cyrk Cabuwazi. Cyrk mieści się w czterech dzielnicach Berlina, gdzie rozstawione są cztery duże namioty cyrkowe wraz z zapleczem w postaci sal treningowych, stołówek itp. W cyrku trenuje ponad 600 dzieci i młodzieży i jest to jeden z największych cyrków dziecięco-młodzieżowych w Europie, działający przez cały rok. Cyrk Cabuwazi prowadzi różne projekty. Jednym z nich jest wszechstronna oferta darmowych treningów dyscyplin cyrkowych dla dzieci i młodzieży – przez cały tydzień popołudniami namioty Cabuwazi stoją otworem dla wszystkich chętnych, pozwalając im znaleźć alternatywę dla codziennej bezczynności. Inny projekt zajmuje się współpracą z okolicznymi szkołami podstawowymi – wybrane klasy szkolne raz w tygodniu na określoną liczbę godzin przychodzą do cyrku. W ramach tych projektów dzieci przygotowują spektakl cyrkowy, pracując nad reżyserią, kostiumami, dokumentacją projektu oraz podejmują działania reklamowe (wykonują plakaty, zaproszenia, ulotki). Kolejnym pomysłem jest Projekt Manege, przygotowywany we współpracy z Job Centrum. Polega on na pracy z nastolatkami mającymi problemy w szkole i bezrobotnymi w wieku 18–22 lat. Realizując projekt, młodzież trenuje, a także zdobywa praktykę w warsztacie przy pracach konserwacyjnych i remontowych⁷.

Początki i rozwój pedagogiki cyrku w Polsce

Na gruncie polskim rozwój idei pedagogiki cyrku jako alternatywnej metody pracy z dziećmi i młodzieżą zainicjowany został w połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku przez Marię Nowicką – organizatorkę międzynarodowych warsztatów cyrkowych w warszawskim Centrum Animacji Kultury. Wspólnie z niemiecką organizacją LKJ (Stowarzyszenie Edukacji Kulturalnej Dzieci i Młodzieży w Dolnej Saksonii) Maria Nowicka organizowała liczne warsztaty i kursy pedagogiki cyrku w Niemczech oraz Polsce. W ten sposób przygotowanie otrzymali pierwsi pedagodzy cyrku w Polsce (m.in.

6 W. Zacharias, dz. cyt., s. 19–26 [Patrz także artykuły nt. nowego cyrku zamieszczone w niniejszym tomie – przyp. red.].

7 [online] <http://www.cabuwazi.de/> [dostęp: 10 września 2016].

Alicja Usowicz, Ewa Dembek, Mirosława Turczyn), którzy następnie przekazywali swą wiedzę i praktyczne umiejętności dzieciom w zakładanych przez siebie grupach cyrkowych. Były to: Grupa Cyrkowa WOAK przy Wojewódzkim Ośrodku Animacji Kultury w Toruniu, prowadzona przez Alicję Usowicz, oraz Cyrk Heca z Lipinek, prowadzony przez Ewę Dembek. Jako jedna z pierwszych zajęcia z pedagogiki cyrku prowadziły również Mirosława Turczyn w szkole w Malechowie i Ewa Pręgoska w Otwocku i w Zakopanem⁸. Od tego czasu w Polsce powstało już kilkadziesiąt grup cyrkowych, m.in.: Ale cyrk ze Słubic, Akro-Dance z Zakopanego, Bedekus z Brodnicy, Biedroneczki z Kosiczewa, Butterfly school z Torunia, Circus z Warszawy, Circolo z Krusina, Cool-Kids z Torunia, Coolor z Krakowa, Cudaki z Dobrzecza Wielkiego, Fokus Pokus z Książek, Gimboło z Radzik Dużych, Heca z Lipinek, Figielek z Kutna, Iskierka z Człuchowa, Kręciołki z Ostrowca, Kiwido oraz Smile z Nowego Miasta Lubawskiego, Kuglarze i Żuczki z Malechowa, Mali Wytrwali z Zaliszcza, Magik z Bydgoszczy, Mini mortale z Grudziądza, Paka z Jamielnik, Pantarej z Lubawy, Piccolo z Pacółtowa, Piruet z Chełmży, Sokoły z Karwic, Sztukmistrze SP 29, Szkolna Grupa Cyrkowa z Koźmina Wielkopolskiego, Teatr Podwórkowy „Bez Kurtyny” z Wałcza, Teatr Maskon z Pakości, Zajęczki z Zajęczkowa, Żongler z Laseczna, oraz grupy cyrkowe z Gostycyna, Grzybowy, Papowa Biskupiego i Wiskitna. Ważnym miejscem,

-
- 8 *O budzeniu się fascynacji. Pedagogika cyrku w Polsce*. Z M. Nowicką rozmawiała M. Ciechańska, „Klanza. Pismo Pedagogów i Animatorów” 2012, nr 2; [online: <http://kulturaenter.pl/article/o-budzeniu-sie-fascynacji-pedagogika-cyrku-w-polsce/>]; B. Arabska, *Zabawa w cyrk, czyli jak powstała dziecięca grupa cyrkowa „Fantazja”*, [w:] *Pedagogika zabawy w edukacji kulturalnej*, red. E. Kędzior-Niczyporuk, Lublin 2006; E. Dembek, *Jak uczestnictwo w zajęciach cyrkowych wpływa na członków dziecięcej Grupy Cyrkowej „Heca”?*, „Klanza. Pismo Pedagogów i Animatorów” 2012, nr 2; [online: <http://kulturaenter.pl/article/jak-uczestnictwo-w-zajeciach-cyrkowych-wplywa-na-czlonkow-dzieciecej-grupy-cyrkowej-heca/>]; E. Dembek, *Edukacja cyrkowa w środowiskach miejskim i wiejskim*. Wystąpienie na konferencji *Nowy Cyrk i Sztuka w Przestrzeni Publicznej*, Lublin, 24 lipca 2014, [online: <https://www.youtube.com/watch?v=Kcy576BYo3A>]; E. Pręgoska, [współpraca: M. Kalinowska], *Otwock, Zakopane – precz z nudą!*, [online: <http://kulturaenter.pl/article/cyrk-opowiesci-opowiesc-druga-otwock-zakopane-precz-z-nuda/>]; G. Chmielowicz [współpraca: M. Kalinowska], *Dobrzeń Wielki – szczęśliwe przypadki*, [online: <http://kulturaenter.pl/article/cyrk-opowiesci-opowiesc-pierwsza-dobrzeń-wielki-szczesliwe-przypadki/>]; *Pedagogika cyrku w socjoterapii. O grupie cyrkowej „Circus”*. Z A. Adamczyk rozmawiała M. Ciechańska, „Klanza. Pismo Pedagogów i Animatorów” 2012, nr 2; [online: <http://kulturaenter.pl/article/pedagogika-cyrku-w-socjoterapii-o-grupie-cyrkowej-circus/>]; M. Kalinowska, *Lublin, Zaliszcze – w grupie siła* [online: <http://kulturaenter.pl/article/cyrk-opowiesci-opowiesc-trzecia-lublin-zaliszcze-w-grupie-sila/>]; M. Urban, *Pedagogika cyrku – praca od podstaw*. Wystąpienie na konferencji *Nowy Cyrk i Sztuka w Przestrzeni Publicznej*, Lublin, 24 lipca 2014, [online: <https://www.youtube.com/watch?v=wOv72aaveCo>]; J. Szwed, M. Martyniuk, *Fundacja Sztukmistrze*. Wystąpienie na konferencji *Nowy Cyrk i Sztuka w Przestrzeni Publicznej*, Lublin, 24 lipca 2014, [online: <https://www.youtube.com/watch?v=TBxZJ8HlRrc&t=344s>]; *Nowy cyrk i sztuka w przestrzeni publicznej: przewodnik*, red. M. Kuczyńska, Wrocław: Stowarzyszenie Kejos THE-AT-ER, 2015 [wszystkie źródła internetowe: dostęp: 10 września 2016 – przyp. red.].

które corocznie skupia polskie grupy cyrkowe są Ogólnopolskie Spotkania Cyrkowe, organizowane od 1999 roku (w latach 1999–2003 w Nowym Mieście Lubawskim, od 2004 – w Brodnicy). W kilkudziesięciu miastach oraz wsiach Polski odbywają się warsztaty i szkolenia dla nauczycieli oraz dzieci i młodzieży: zarówno projekty krótkoterminowe (jedno- lub kilkudniowe szkolenia dla dzieci i nauczycieli), jak i długoterminowe (cykliczne warsztaty i spotkania grup dziecięcych lub nauczycieli).

Pedagogika cyrku – próba definicji

Znalezienie jednej definicji pedagogiki cyrku jest trudne wobec złożoności tworzących ją obszarów, wielu kontekstów, w jakich funkcjonuje oraz kierunków jej rozwoju. Pedagogika cyrku jest połączeniem cyrkowych aktywności ruchowych i artystycznych umiejętności z pedagogicznymi treściami i celami. W odróżnieniu od profesjonalnej sceny, chodzi bardziej o zabawowe, hobbystyczne wykonywanie sztuki ruchu i występowanie przed innymi⁹. Pedagogika cyrku wychodzi naprzeciw indywidualnym potrzebom dzieci i młodzieży, przekazując więcej niż tylko sztukę cyrkową¹⁰. Zawiera w sobie elementy: sportu, terapii ruchowej, przeżywania, fascynacji, uczenia się, pedagogiki, integracji, zabawy. Włącza w swoje oddziaływania szkołę, rodziców, lokalne społeczności¹¹. Dla dziedzin cyrkowych – takich jak żonglerka czy klaunada – otwiera się tu wiele płaszczyzn pracy. Pracownicy społeczni, pedagodzy lub terapeuci mogą je wykorzystywać, aby przekazać więcej niż tylko sztukę cyrkową.

Ernst Jonny Kiphard wskazał pięć pedagogicznych obszarów, których dotyczy pedagogika cyrku:

- Motopedagogika (łączy podstawowe doświadczenia psychomotoryczne);
- Pedagogika sportu (łączy specyficzny proces nauki techniki);
- Pedagogika przeżycia (cyrk jako fascynacja i przygoda);
- Pedagogika zabawy (odgrywanie ról cyrkowych, „robić, jak gdyby...”);
- Pedagogika społeczna (interakcja, komunikacja, praca w grupie)¹².

9 E. J. Kiphard, *Pädagogische und therapeutische Aspekte des Zirkusspiels*, w: *Zirkuspädagogik. Grundsätze – Beispiele – Anregungen*, red. J. Ziegenspeck, Lüneburg 1997.

10 D. Novena, *Interview*, w: P. Uhlig; M. Kraft, *Zirkus olé: Materialien zur Zirkuspädagogik (Spiel und Theater LAG-Materialien)*, Dokumentation zur Fachtagung II und III, Berlin 1999.

11 W. Zacharias, dz. cyt.

12 E. J. Kiphard, dz. cyt., s. 14–19.

Podział ten można szczegółowo przedstawić poprzez cele dydaktyczne pedagogiki cyrku, które można podzielić na kilka grup.

1. Cele ogólne – pedagogiczne: integracja różnych zdolności i osobowości, samodyscyplina, wzrost zdolności koncentracji, odporność na frustrację, umiejętność bycia w grupie, własny dynamiczny proces motywacji, budowanie samozaufania i poczucia własnej wartości, wiara w niezawodność innych, uczciwość, doświadczenia estetyczne.

2. Cele społeczne: poszerzanie repertuaru komunikowania się, integracja grupy poprzez tworzenie warunków do wspólnych przeżyć, wzrost umiejętności radzenia sobie w sytuacjach konfliktowych, udoskonalona zdolność krytycznego spojrzenia, umiejętność polegania na innych.

3. Cele motoryczne: wzrost umiejętności podtrzymywania i trzymania się, ogólna poprawa napięcia mięśni, wzrost zmysłu równowagi i orientacji, poprawa koordynacji wzrokowo-ruchowej, wyższa kontrola granic ciała, doznawanie nowych form ruchu, przeżywanie dążenia do ruchu, wzrost zdolności postrzegania ciała.

4. Cele poznawcze: wzrost postrzegania zmysłami, udoskonalona analiza błędów i problemów, wypróbowanie nowych metod uczenia się, wspieranie kreatywności.

5. Cele psychologiczne: udoskonalona zdolność dopasowania się i adaptacji, zmiany neuronowe, przezwyciężanie strachu, zmniejszenie stresu związanego z nauką (lęku przed egzaminami), przeżywanie emocji¹³.

Umiejętności społeczne

Zabawa w cyrk znosi bariery, podziały i hierarchię pomiędzy uczestniczącymi w zajęciach dziećmi i młodzieżą. To potężne narzędzie w integracji grup, zespołów. Jest aktywnością, która rozwija zaufanie i komunikację z innymi. Zajęcia w grupie cyrkowej dają możliwość uczenia się współpracy – zarówno poprzez wzajemną pomoc, porady, jak i poprzez inne wspólne działania: treningi, przygotowywanie występów, ćwiczenia (lub wspólne

il. 103, str. 465

13 Oprac. na podstawie wykładu: I. Landsberg; U. Unglaublich *Pedagogika cyrku w kształceniu i wychowaniu*, wygłoszonego podczas konferencji *Pedagogika cyrku w edukacji dzieci i młodzieży* (PSPiA KLANZA, 13 lutego 2007, KUL, Lublin). Była to pierwsza polska konferencja na temat pedagogiki cyrku.

wymyślanie ćwiczeń) we dwie oraz więcej osób. Pamiętajmy, że cyrk dziecięcy to przede wszystkim zabawa, radość i śmiech. Mało ludzi w obecnych czasach doświadcza poczucia zadowolenia podczas uczenia się czegoś nowego, ponieważ większość osób traci naturalną chęć uczenia się wskutek negatywnych doświadczeń w szkole. Pedagogika cyrku daje możliwość odkrycia na nowo sensu i wartości zabawy. Zabawa jest procesem, podczas którego uczymy się najlepiej, dlatego jest to wspaniały sposób na przekazanie – na poziomie świadomym i nieświadomym – wiedzy na różne tematy (wyznaczanie celów, motywacja, pokonywanie wyzwań, cierpliwość, odpowiedzialność, osiągnięcie sukcesu, koordynacja itp.).

Żonglowanie wzmacnia psychofizyczny stan znany jako „zrelaksowana koncentracja”¹⁴, podczas której umysł i ciało zachowują potencjał skupienia, a jednocześnie pozostają spokojne i zrelaksowane¹⁵. Żonglowanie, jako metoda relaksu i odśrośowania, zalecane jest na zachodzie przez psychologów i lekarzy. Naukowo udowodnione zostało, że różnorodne możliwości pobudzające do ruchu wpływają pozytywnie na proces dorastania, podczas gdy brak ruchu jest czynnikiem decydującym o wielu zaburzeniach rozwoju. Ruch jest najważniejszym bodźcem do rozwoju dziecięcego organizmu. Jako oczywisty traktuje się też przyczynowy związek między ruchem i rozwojem: umysłowym, jak również psychiczno-emojonalnym i społecznym.

il. 108, str. 468

Dzieci i młodzież mają wiele czasu wolnego, który mogą wykorzystać w dowolny sposób. Obecnie jednak stają się potencjalnymi klientami przemysłu konsumenckiego. Trend masowej konsumpcji prowadzi dzieci i młodzież do widocznej utraty własnej twórczości i skupia je wokół rozrywek takich jak oglądanie telewizji lub korzystanie z komputera, które powodują pasywność i statyczność. Redukcja osobistego działania, brak zainteresowań i motywacji, nieumiejętność koncentracji, zorientowanie na konsumpcję, izolacja oraz brak ruchu są objawami zubożenia świata dzieciństwa¹⁶.

Naturalna dla dzieci chęć wspinania, biegania, skakania, wykonywania trudnych wyzwań fizycznych, wymaga odpowiedniej przestrzeni i możliwości. W miejskich aglomeracjach mają one coraz mniej możliwości korzystania

14 M. Szurawski, *Pamięć. Trening interaktywny*, [b.m.w.], 2013.

15 Tamże.

16 H.-G., Rolff; P. Zimmermann, *Kindheit im Wandel. Eine Einführung in die Sozialisation im Kindesalter*. (5. Auflage), Weinheim 1997.

z naturalnych obszarów do zabawy, takich jak otwarte pola, łąki, lasy, stare domy. Ruch drogowy i parkingi coraz częściej wypychają dzieci z ich nieformalnych placów zabaw. Dlatego też zabawa w cyrk jest wspaniałym hobby i rozwijającym zajęciem w czasie wolnym. Można żonglować samemu, w grupie cyrkowej, z przyjaciółmi. Można uczyć innych, a niektóre rekwizyty można zrobić we własnym zakresie. Grupy cyrkowe często występują podczas różnej okazji imprez, szkolnych, miejskich festynów, jak też wyjeżdżają na festiwale i spotkania w ramach wymiany doświadczeń z podobnymi grupami polskimi oraz międzynarodowymi¹⁷.

Kształtowanie postaw i systemu wartości

Nauka umiejętności cyrkowych to również praca. Dzieci i młodzież uczą się posługiwać kolejnymi rekwizytami cyrkowymi, zaczynając od najprostszych lub tych, które chcą wypróbować. Ponieważ rozwój umiejętności cyrkowych wymaga wielu ćwiczeń, jest to również bardzo efektywny sposób na rozwój cierpliwości i wytrwałości, systematyczności, uporu i determinacji.

Każdy proces uczenia się nowej aktywności rozpoczyna się od określenia celu. Nauka posługiwania się różnymi rekwizytami cyrkowymi rozwija umiejętność wyznaczania i realizowania poszczególnych celów oraz osiągania sukcesów – zarówno małych, jak i dużych. Naukę rozpoczynamy od najprostszych elementów, a z czasem wyznaczamy kolejne, bardziej złożone i ambitne cele. Żonglowanie uczy nas, jak potrzebne jest zauważanie małych sukcesów w drodze do znaczącego celu. Każdy najmniejszy krok (odpowiednia siła, celność i czas wyrzutu itp.) w nauce nowych trików jest kolejnym sukcesem. Praca z rekwizytami uświadamia dzieciom i młodzieży, że tylko idąc drogą osiągania drobnych sukcesów, możemy opanować trudne i robiące wrażenie na innych czynności. Kiedy uczestnicy spotkań ulepszają kolejne elementy swoich umiejętności, osiągają widoczne sukcesy, ich pewność siebie rośnie, dając im motywację do dalszej pracy oraz poczucie satysfakcji z pokonywania kolejnych wyzwań¹⁸.

il. 106, str. 467

17 M. Kalinowska; I. Oleksa, *Rola pedagogiki cyrku w integralnym rozwoju dziecka w młodszym wieku szkolnym*, w: *Edukacja wczesnoszkolna w zmieniającej się rzeczywistości*, red. P. Mazur, E. Miterka, Chełm 2011, s. 55–65.

18 Tamże; M. Urban; P. Fortuna, *Pasja żonglowania*, Lublin 2012.

Rozwój fizyczny

Większość rekwizytów cyrkowych to niewymagające dużo miejsca, czasu i nakładu finansowego ćwiczenia, które angażują do działania niemal wszystkie części naszego ciała: ręce, nogi, brzuch, plecy, głowę, szyję. Co więcej, jest to efektywny trening dla naczyń krwionośnych, płuc oraz serca. Daje także możliwość ćwiczenia obydwu rąk – dominującej i niedominującej. Oprócz rozwoju koordynacji wzrokowo-ruchowej, sztuka ta rozwija także refleks, szybkość reakcji, poczucie rytmu oraz zdolności utrzymania równowagi i właściwej postawy ciała. Dla podniesienia poziomu działania mogą wykorzystywać je muzycy, sportowcy, artyści. W USA, w ramach programu *Juggling for Success*, żonglowanie uczone i ćwiczone jest podczas wychowania fizycznego. Żonglowanie daje szansę na zabłyśnięcie tym osobom, które z powodu różnych dysfunkcji nie wypadają dobrze w grach zespołowych, wymagających forsownego biegania, skakania itp.¹⁹

Sfera poznawcza

Modele, które przyswajamy w trakcie uczenia się umiejętności cyrkowych, możemy z łatwością wykorzystywać przy uczeniu się i nabywaniu innych umiejętności. Model rozwiązywania problemów wskazuje na wagę rozłożenia problemu na drobne, łatwo wyuczalne elementy. Model uczenia się krok po kroku mówi o tym, że aby opanować coś skomplikowanego, musimy łączyć powoli i wytrwale poszczególne elementy czy umiejętności. Model uczenia się na błędach pomaga uczyć się sprawniej i szybciej poprzez zauważanie i korygowanie błędów, które są niezwykle istotnymi informacjami na temat naszego działania.

Umiejętności cyrkowe, rozwijające koordynację wzrokowo-ruchową, a w szczególności żonglowanie, są zalecane przez psychologów i pedagogów jako metoda wspomagająca leczenie takich trudności jak dysleksja czy nadpobudliwość dziecięca. W Kenilworth Dyslexia Centre w Wielkiej Brytanii dla dzieci sklasyfikowanych jako dyslektyczne wprowadzono eksperymentalnie ćwiczenia na koordynację wzrokowo-ruchową oraz równowagę, co okazało się wysoce pomocne i przyczyniło się do poprawy umiejętności pisanie i czytanie. Żonglowanie wzmacnia uczenie się umiejętności, które zawierają ciągi i sekwencyjność czynności, oraz pomaga rozwijać umiejętność planowania strategii uczenia się. Jak stwierdza Dave Finnigan:

19 M. Kalinowska, I. Oleksa, dz. cyt., M. Urban, P. Fortuna, dz. cyt.

Ucząc się śledzić lot obiektów naszymi oczami, rozwijamy koordynację oko–ręka, poprzez co wzmacniamy naszą umiejętność czytania i pisania. Gdy uczymy się układać obiekty w logicznym porządku, rozwijają się logiczne, wyobrażeniowe, kojarzeniowe i wymagające złożonych, następujących po sobie czynności umiejętności²⁰.

Żonglowanie oraz inne cyrkowe umiejętności są powiązane z kinezylogią edukacyjną – stosunkowo nową nauką, która zakłada, że ruch jest nieodłączną częścią uczenia się i myślenia. Ćwiczenia pedagogiki cyrku są rozwinięciem ćwiczeń kinezylogicznych na przekraczanie linii środka ciała oraz ruchów naprzemiennych (angażujących jednocześnie lewą i prawą stronę ciała). Ćwiczenia te aktywizują i stymulują prawą i lewą stronę mózgu, integrując obuoczne widzenie, obuuszne słyszenie, zwiększając ilość połączeń nerwowych między prawą i lewą półkulą mózgową, co powoduje poprawę jakości pracy umysłowej. Rozwijają także widzenie obwodowe i zmysł kinestetyczny (ocena toru i szybkości lotu rekwizytów oraz ich odległości od ręki itp.)²¹.

Nasz mózg składa się z dwóch półkul mózgowych – lewej i prawej. Każda z nich odpowiada za działanie przeciwnej strony ciała²². Półkule przetwarzają informacje docierające do mózgu z ciała w specyficzny sposób: półkula logiczna (zazwyczaj lewa) zajmuje się szczegółami, częściami (np. części składowe języka, litery, zdania), przetwarzaniem języka i wzorów linearnych; półkula przeciwna (zazwyczaj prawa) zajmuje się rozumieniem języka, obrazami, rytmem, emocją, intuicją, kreatywnością²³.

Porównanie funkcji lewej i prawej półkuli mózgowej

Większość umiejętności, które posiadamy to połączone funkcje obu półkul. Twórczość na przykład od półkuli lewej wymaga szczegółów, techniki, struktury i planowania, od półkuli prawej zaś płynności, emocji, intuicji

20 E. R. Delisio, *Teachers Link Juggling to Improved Academic Skills* [online: http://www.educationworld.com/a_curr/curr393.shtml – dostęp: 10 września 2016]

21 P. E. Dennison, *Gimnastyka mózgu*, Międzynarodowy Instytut Neurokinezylogii Rozwoju Ruchowego i Integracji odruchów, Warszawa 2003. Patrz także: M. Urban; P. Fortuna, dz. cyt.

22 C. Hannaford, *Zmysłne ruchy, które doskonalą umysł. Podstawy kinezylogii edukacyjnej*, przeł. M. Szpala, Warszawa 1998.

23 D. Kolb, *Experimental learning, Experience as the source of learning and development*, Englewood 1984.

PÓŁKULA LEWA	PÓŁKULA PRAWA
• zaczyna od fragmentu (części) • części składowe języka • syntaktyka (składnia), semantyka • litery, zdania • liczby • analiza liniowa • zwraca uwagę na różnice • kontroluje uczucia • planowanie, struktura, organizacja • myślenie sekwencyjne • ukierunkowanie na język • ukierunkowanie na przyszłość • metoda (technika) • sport (pozycja ręki/oka/stopy) • sztuka (materiały do tworzenia) • narzędzia (jak to zrobić) • muzyka (nuty, uderzenie, tempo)	• najpierw widzi cały obraz • zrozumienie języka • obraz, emocje, znaczenie • rytm, płynność, dialekt • obrazy, (wyobrażenia), intuicja • intuicja – oszacowania (ocena) • zwraca uwagę na podobieństwa • jest wolna dla uczuć • spontaniczność płynność • myślenie o wielu rzeczach w tym samym czasie • ukierunkowanie na uczucia/doświadczenia • ukierunkowanie na chwilę obecną • płynność i ruch • sport (płynność i rytm) • sztuka (obraz, emocje, płynność) • muzyka (pasja, rytm, obraz)

i kreatywności. Podobnie z opanowaniem języka – potrzebujemy zarówno słów, struktury zdań, składni, jak i rozumienia znaczenia języka, rytmu, dialektu itp. Aby we wszystkim, co robimy, uzyskać maksymalną wydajność i efektywność, ważna jest umiejętność skutecznego i szybkiego przetwarzania informacji z obu półkul. Żonglowanie oraz inne umiejętności cyrkowe w jednakowym stopniu angażują obie strony ciała, równomiernie uaktywniając obie półkule. W pełni rozwija się wtedy spoidło wielkie mózgu, które dyryguje procesami pomiędzy obu półkulami, umożliwiając łączenie przepływających informacji (może ono przekazywać ponad cztery biliony wiadomości na sekundę poprzez setki milionów włókien nerwowych)²⁴.

Korzystny wpływ ruchu na proces uczenia się obrazują badania dzieci, m.in. w Kanadzie. Uczniowie, którzy każdego dnia spędzali dodatkową godzinę na lekcjach gimnastyki, mieli z egzaminów lepsze oceny niż pozostałe dzieci. Jeszcze inne badania mówią o tym, że czynności fizyczne wymagające aktywności mięśni, a szczególnie ruchy skoordynowane (takim ruchem jest żonglowanie) stymulują wytwarzanie neurotrofin, naturalnych substancji, które stymulują wzrost komórek nerwowych i wzrost liczby połączeń neuronalnych w mózgu. Badania pokazują, że istnieje bezpośredni związek pomiędzy koordynacją wzrokowo-ruchową a umiejętnością czytania, pisanie i rozumienia. Praca Carole E. Smith, specjalisty od wychowania

24 C. Hannaford, dz. cyt.

fizycznego ze szkoły podstawowej w Lackland City w USA, pokazuje, że żonglowanie może usprawnić zarówno umiejętność pisania, jak i czytania. Badanie Smith wspiera wcześniejsze prace Marii Montessori i Jeana Piageta, którzy sformułowali hipotezy, zgodnie z którymi ćwiczenia fizyczne oraz wrażenia dotykowe zwiększają efekty nauki²⁵.

25 Zob. M. Urban, *Żonglowanie jako metoda wspierania rozwoju dzieci, młodzieży i dorosłych*, „Klanza w Czasie Wolnym” 2005 nr 1, s. 5–6; M. Urban; P. Fortuna, dz. cyt.

Katarzyna Dąbrowska-Żmuda, Agata Zapasa

Nowy cyrk jako przestrzeń spotkania z Innym

Po długim okresie kulturowej, gospodarczej i politycznej izolacji, po przejściu przez etap transformacji systemowej Polska znalazła się w stadium włączania w większe struktury, które mają charakter nie tylko ponadpaństwowy, ale i ponadnarodowy. Prowadzi to do uruchomienia procesów społecznych, mających swoje źródło zarówno wewnątrz kraju, jak i poza jego granicami¹.

Przez wiele lat przekonywano Polaków do tego, że Polska i „polskość” prowadzą się do wyznaniowej i etnicznej jednowymiarowości, do tego, że niemożliwe jest zgodne i wzbogacające współwystępowanie na jednym obszarze różnorodności kulturowej, że wszelkie przejawy inności, w tym kulturowej, stanowią zagrożenie. Dziś znaleźliśmy się w sytuacji, w której konieczne jest podjęcie zróżnicowanych działań zmierzających do zmiany wizerunku Polaków wśród innych narodów, jak też innych narodów wśród Polaków. Potrzebna nam integracja międzynarodowa, poszukiwanie ścieżek nawiązania względnie trwałych relacji z przedstawicielami innych kultur, podjęcie współpracy umożliwiającej rozwój społeczny i jednostkowy.

¹ H. Mamzer, *Tożsamość jednostki w obliczu wielokulturowości*, [w:] *Edukacja międzykulturowa w Polsce i na świecie*, red. T. Lewowicki, E. Ogrodzka-Mazur, A. Szczurek-Boruty, Katowice 2000, s. 67.

Podjęcie współpracy z Innym, otwarcie się na niego

jest przekraczaniem granic własnej kultury, wychodzeniem na pogranicza, styki kulturowe po to, aby stawać się bogatszym wewnątrz. Trudne problemy globalne i lokalne uświadamiają nam, że powinniśmy orientować nasze kultury w takim kierunku, który umożliwi spotkanie i dialog z innymi².

W czasach, kiedy tolerancja staje się pustym hasłem, lęk przed odmiennością kulturową narasta, a agresja na tle wyznaniowym i etnicznym zaczyna dominować nad racjonalnością, potrzebne jest „coś”, co może łączyć ponad podziałami, co może stanowić bezpieczną przestrzeń, by z Innym się spotkać, by go poznać i nawiązać dialog. Tym „czymś” może być właśnie nowy cyrk, który niewątpliwie tworzy przestrzeń dla spotkania z Innym i posiada w sobie potencjał dialogu międzykulturowego.

Idei międzykulturowości, wbrew wielu zarzutom, nie stanowi budowanie zunifikowanej kultury globalnej, ale pogłębianie własnej tożsamości jednostek, grup i społeczności przez propagowanie postaw tolerancji i dialogu. Podejmowanie działań zmierzających do nawiązania i rozwinięcia kontaktów międzykulturowych obejmuje walkę z dyskryminacją oraz postulowanie zmiany nastawienia wobec bogactwa i różnorodności kulturowej. Społeczeństwo otwarte na kontakty międzykulturowe opiera się w założeniu na zrozumieniu i akceptacji różnorodności. Aby rozumieć – trzeba mieć wiedzę i możliwość kontaktu z Innymi i ich kulturą, wtedy dialog międzykulturowy ma największe szanse na powodzenie. Stąd takie znaczenie mają wszelkie działania podejmowane w ramach współpracy międzynarodowej oraz jak najczęstsze kontakty z tym, co odmienne, nowe. Należy być świadomym tego, że kształtowanie porozumienia międzykulturowego:

jest procesem zmiennym, dynamicznym i niekończącym się. W pierwszych etapach mają w nim miejsce zróżnicowane reakcje na odmienne kultury, które najczęściej związane są z narosłymi i funkcjonującymi lękami, uprzedzeniami, stereotypami, mitami, megalomanią, ksenofobią, etnocentryzmem, fanatyzmem. W dalszej kolejności pojawiają się bardzo zróżnicowane interakcje z Innymi i elementami ich kultury [...]. Towarzyszy temu zainteresowanie

2 J. Nikitorowicz, *Pogranicze. Tożsamość. Edukacja międzykulturowa*, Białystok 1995, s. 8.

innością, doświadczanie jej, efekty współpracy i współdziałania, uznawanie idei i zasady tolerancji, wykreowana postawa tolerancji, otwarcie na ustawiczne negocjacje i dialog, na zrównoważone współistnienie i współdziałanie na określonym obszarze geograficzno-politycznym³.

Zdaniem Tadeusza Lewowickiego, jednego z badaczy zorientowanych wokół zagadnień edukacji międzykulturowej, w kontaktach międzygrupowych, międzykulturowych „[...] dominowały rodzaje interakcji określane jako akomodacja, asymilacja, czasem opozycja. Do rzadkości należą interakcje kooperative (albo są to bardzo okrojone obszary kooperacji)”⁴. Działania podejmowane na podłożu międzykulturowości powinny więc uruchamiać i realizować współpracę i współdziałanie na zasadach partnerskich, wspierając i wyrównując możliwości i szanse zróżnicowanych grup⁵.

Jeśli nie zostaną podjęte na szeroką skalę próby nawiązania współpracy międzynarodowej, wystąpi zagrożenie pojawienia się „wzajemnej izolacji, stratyfikacji, a nawet dyskryminacji kulturowej, nieakceptowanych procesów asymilacyjnych”⁶. Trwałe i satysfakcjonujące porozumienie, oparte na pokojowej współpracy, można osiągnąć jedynie poprzez różnorodne działania prawne, polityczne, edukacyjne, ale przede wszystkim „poprzez stymulowanie procesów zbliżenia i wzajemnego poznania między przedstawicielami poszczególnych kultur, a więc poprzez tworzenie odpowiednich warunków do dialogu oraz poprzez stymulowanie i organizowanie dialogu międzykulturowego”⁷. Bardzo istotnym elementem decydującym o powodzeniu podejmowania tak rozumianej współpracy jest

tolerancja wobec innych i niestereotypowe pojmowanie inności
związanej z odmienną przynależnością narodowościową i etniczną.
[...] Współczesne dążenie do wychowania w nurcie demokracji

3 J. Nikitorowicz, *Nowe wyzwania edukacji międzykulturowej w kontekście współczesnych dylematów wokół kreowania społeczeństwa wielokulturowego*, [w:] *Spółczesność wielokulturowa – nowe wyzwania i zagrożenia*, red. M. Biernacka, K. Krzysztofek, A. Sadowski, Białystok 2012, s. 102.

4 T. Lewowicki, *W poszukiwaniu modelu edukacji międzykulturowej*, [w:] *Edukacja międzykulturowa w Polsce i na świecie*, s. 33.

5 J. Nikitorowicz, *Nowe wyzwania edukacji...*, s. 101.

6 A. Sadowski, *Dialog w społeczeństwie zróżnicowanym kulturowo*, [w:] *Etniczność – o przemianach społeczeństwa*, Kraków 2008, s. 203.

7 Tamże.

rozumiane jest zatem jako pobudzanie świadomości własnych praw, przy jednoczesnym zwiększaniu akceptacji, poszanowaniu norm, wartości i sposobu życia innych ludzi⁸.

Tak rozumianą tolerancję i akceptację rozwijać najlepiej w oparciu o spotkania, styczność, poznanie, o czym mówi tzw. hipoteza kontaktu: „kontakt pomiędzy członkami zwaśnionych grup prowadzi do obniżenia poziomu uprzedzeń oraz do poprawy ogólnych relacji międzygrupowych, jest jedną z najstarszych koncepcji psychologii społecznej i do dziś wzbudza duże zainteresowanie badaczy”⁹. W 1933 roku Zelig i Hendrickson udowodnili, że dzieci posiadające w gronie kolegów pochodzących z odmiennych grup rasowych wykazują wyższy poziom tolerancji społecznej. Zasady, jakie powinny towarzyszyć skutecznemu kontaktowi, opracował Gordon Allport, amerykański psycholog. Wśród nich wymienił: „1) równy status grup, 2) codzienną współpracę, 3) wspólne cele, 4) wsparcie władz i prawa”¹⁰. O ile realizacja pierwszych trzech zasad na gruncie nowego cyrku nie jest trudna, o tyle realizacja czwartej nadal przysparza w Polsce wiele trudności.

Cyrk od początków nierozzerwalnie łączył się z różnorodnością, innością, nowymi doświadczeniami. Informacje o obecności sztuk cyrkowych w życiu publicznym pojawiają się już na długo przed naszą erą, w cywilizacji antycznej Egiptu, Indii, Chin, Iranu, Japonii, a nawet Azteków czy Indian Amerykańskich¹¹. Szczególną popularnością cieszyła się w starożytnym Rzymie, gdzie na arenach cyrkowych często występowali niewolnicy z Orientu¹². Po rozpadzie Imperium Rzymskiego gladiatorzy i kuglarze rozpoczęli tułaczkę, zakładając trupy wędrowne i występując na jarmarkach, placach miejskich czy dworach. Żonglerka pojawia się także w źródłach etnograficznych i antropologicznych badających kultury na całym świecie. W XVIII wieku naukowcy odnotowali, że w polinezyjskim państwie Tonga żonglowanie jest powszechną praktyką, rozwijającą się na wysokim poziomie. Nieco później zaobserwowano elementy tej sztuki u niektórych plemion Ameryki Północnej¹³.

8 P. Migala, *Uprzedzenia międzykulturowe a postawy dzieci wobec obcokrajowców*, [w:] *Edukacja globalna w warunkach kultury globalnej. Od rozważań definicyjnych do praktycznych zastosowań*, red. E. Ślachcińska, H. Marek, Poznań 2014, t. 3, s. 471.

9 M. Bilewicz, *Kiedy kontakt osłabia uprzedzenia? Kategorizacje społeczne i temporalne jako warunki skuteczności kontaktu międzygrupowego*, „Psychologia Społeczna” 2006, nr 2, s. 63.

10 Tamże.

11 M. Truzzi, *On Keeping Things Up in the Air*, „Natural History” 1979, nr 88/10 [online], www.juggling.org/papers/history-3/ [dostęp: 18 listopada 2016].

12 B. Danowicz, *Był Cyrk Olimpijski*, Warszawa 1984, s. 12.

13 M. Truzzi, dz. cyt.

Sztuki cyrkowe – czy to żonglerka, manipulacja przedmiotami, woltyżerka czy sztuczki magiczne – opierają się przede wszystkim na przekazie wizualnym, dlatego też język nie stanowił bariery. Umożliwiało to artystom wyjazdy na zagraniczne występy i w trasy międzynarodowe. W 1836 roku brytyjski woltyżer Tomas Cooke, przywiózł za swojej wizyty w Stanach Zjednoczonych składany namiot cyrkowy¹⁴. Siedemnaście lat później włoski artysta cyrkowy Giuseppe Chiarini, odbył imponującą podróż, rozpoczynając od Kuby, po założeniu cyrku na Hawanie przebył Stany Zjednoczone, przekroczył Pacyfik aż dotarł do Japonii. Po kilku latach osiadł w Meksyku, by wkrótce wyjechać do Chile, Argentyny i wrócić do Europy. Następnie ruszył do Chin i Brazylii, po czym popłynął w trasę po Australii, Nowej Zelandii, Tasmanii, Singapurze, Jawie, Indiach i Ameryce Południowej. Trasy międzynarodowe, poza zyskami z występów, służyły również czerpaniu inspiracji oraz poznawaniu nowych technik. Francuski artysta Louis Soullier wrócił z wyprawy po Bałkanach i Azji wraz z chińskimi akrobatami, którzy z kolei przywieźli nieznaną dotąd zachodniej publiczności rekwizyty, jak na przykład diabelo czy kręcenie talerzami¹⁵. Wymiana doświadczeń i technik między artystami sprzyjała powstawaniu nowych spektakli, a także ewolucji całej formy przedstawienia.

Z czasem pojawiła się idea zrzeszenia artystów cyrkowych we wspólnej organizacji. Jako pierwszy powstał związek magików (International Brotherhood of Magicians), założony już w 1902 roku w Stanach Zjednoczonych. Jednak szybko okazało się, że grupa żonglerów niezajmujących się sztuczkami magicznymi potrzebowała osobnej płaszczyzny dzielenia się umiejętnościami i przemyśleniami. W 1941 roku w Nowym Jorku spotkali się członkowie grupy The Old Troupers, którzy podjęli decyzję o rozpoczęciu starań nad utworzeniem związku żonglerów¹⁶. W czerwcu 1947 roku powstał The International Jugglers Association. Członkowie komunikowali się za pomocą „biuletynów” wydawanych przez związek. Zaowocowało to wspólnymi warsztatami i spotkaniami, na których wymieniano się filmami, książkami, a przede wszystkim technikami¹⁷. Europa doczekała się własnej organizacji dopiero w 1987 roku, kiedy to powstało The European Juggling Association (EJA). Zrzesza, promuje i wspiera ono artystów cyrkowych ze Starego Kontynentu po dzień dzisiejszy.

14 www.circopedia.org/SHORT_HISTORY_OF_THE_CIRCUS [online], [dostęp 22 listopada 2016].

15 Tamże.

16 *Early Stirring Toward Organized Juggling*, "Juggler's World" nr 39/2 [online], www.juggling.org/jw/87/2/early.html [dostęp: 20 listopada 2016].

17 F. Alvarez, *Juggling – its history and greatest performers* [online], www.juggling.org/books/alvarez/ [dostęp: 20 listopada 2016].

Otwarty charakter nowego cyrku daje mu możliwość stania się mostem komunikacyjnym, który spina zorientowanie na stworzenie czegoś nowego, chęć czerpania z doświadczeń i umiejętności drugiego człowieka. Uwzględniając globalny przepływ informacji, trudno oczekiwać, że nie posiadamy choćby powierzchownej wiedzy na temat innych kultur. Często owa powierzchowność jest efektem narastających barier kulturowych¹⁸. Jak podkreślają badacze tego zagadnienia:

współcześnie nie chodzi już tylko o poznawanie zwyczajów innych ludzi, i nie tylko o uświadomienie odmienności różnych nacji, ale o umiejętność pokonywania tych różnic, budowania komunikacyjnych mostów pozwalających na kreatywne poszukiwanie zdolności wzajemnego zrozumienia, a następnie porozumienia, a więc obszarów współpracy, empatii, efektywnego uczenia się¹⁹.

Cel, o którym mowa, niewątpliwie może stanowić istotny element modelu nabywania kompetencji do komunikacji międzykulturowej, zakładającego współpracę między komunikującymi się tak, by za pomocą wiedzy, motywacji i umiejętności osiągnąć jak najlepsze efekty i stworzyć relację dialogu²⁰.

Należy ponadto pamiętać, że żonglerka, czy kuglarstwo w ogóle, istotnie wpływają na rozwój poznawczy, osobowościowy i społeczny człowieka. Jak podkreślają Mirosław Urban i Paweł Fortuna, żonglowanie – obok pozytywnego wpływu na rozwój psychofizyczny człowieka – rozwija także również umiejętności komunikacji, współpracy z innymi, działania w grupie, przełamując przy tym bariery czy podziały²¹. Przestaje mieć znaczenie płeć, wiek czy pochodzenie, ustępując na rzecz umiejętności i wspólnej zabawy. Pokonując własne ograniczenia, stawiając wyzwania, ucząc się ciągle nowych technik, osoba nabywa wiary we własne możliwości. Sukcesy są łatwo zauważalne, a co za tym idzie, rośnie śmiałość i poczucie własnej wartości. Dzięki temu kuglarze otwierają się na innych – łatwiej im nawiązywać kontakty

18 M. Rozkwitalska, *Etnocentryzm jako bariera kulturowa w filiach korporacji transnarodowych*, „Organizacja i kierowanie” 2010, nr 3, s. 117.

19 S. Jaskuła, L. Korporowicz, *Międzykulturowa kompetencja komunikacyjna jako transgresja*, [w:] *Pogranicze. Studia społeczne. Kompetencje do komunikacji międzykulturowej*, red. J. Nikitorowicz, A. Sadowski, M. Sobiecki, Białystok 2013, t. XXI, s. 134.

20 A. Cudowska, *Uczenie się od Innego jako kompetencja w komunikacji międzykulturowej*, [w:] *Pogranicze. Studia społeczne...* dz. cyt., s. 108.

21 M. Urban, P. Fortuna, *Pasja żonglowania*, Lublin 2012.

i nowe znajomości. Dlatego też żonglerzy lubią się spotykać, organizują spotkania, zjazdy, konwencje na których mogą razem trenować, uczyć się od siebie nawzajem i wymieniać doświadczeniami.

Nowy cyrk stał się płaszczyzną, na której mogą porozumieć się wszyscy, niezależnie od narodowości, statusu społecznego czy wieku. Sztuki cyrkowe stanowią swoisty język komunikacji. W cyrk wpisana jest wielokulturowość, co potwierdzają liczne projekty międzynarodowe i odczucia ich uczestników oraz organizatorów. Warto przywołać wypowiedź Jakuba Szweða, współtwórcę lubelskiej Fundacji Sztukmistrze, w której dzieli się wrażeniami po jednym z takich wydarzeń:

Na festiwalach widać pokazy, w których jako duet występują Fin z Polką, obsługuje ich technicznie Niemiec, a zapowiada Francuz. Ci ludzie żyją bez potrzeby definicji. Jesteś Holendrem, Duńczykiem, Polakiem – ok, fajnie, pokaż co umiesz, a powiem ci kim jesteś. Každy z nich jest zanurzony w swojej kulturze, nikt się tego nie wypiera, nikt nie chce z tego rezygnować. [...] Chodzi o to, że mamy wspólny cel, tworzymy wspólną tradycję, uczymy się od siebie nawzajem, a konflikty czy kwestie narodowościowe są poza nami, bo w tym momencie podaję ci rękę, piłeczkę, cokolwiek – i jesteśmy Europejczykami, którzy potrafią i chcą się dogadać²².

Zajęcia warsztatowe, współpraca między ludźmi różnych narodowości podejmowana na gruncie nowego cyrku, pozwala na zajęcie procesu, w ramach którego mamy do czynienia z tak zwanym procesem uczenia się od Innego. Agata Cudowska, zajmująca się tym tematem podkreśla, że „dialog kulturowy wymaga wielu kompetencji: intelektualnych, instrumentalnych, interpretacyjnych, moralnych, ale także chęci, motywacji, gotowości otwarcia na odmienność, na długo przed nabyciem określonych umiejętności”²³. Powstaje zatem potrzeba budowania atmosfery sprzyjającej chęci uczenia się od Innego. W toku tych działań zmienia się jego postrzeganie i miejsce w bazie naszych doświadczeń, ale przede wszystkim ewoluuje nasze nastawienie do niego. Doświadczamy tego podczas międzynarodowych projektów cyrkowych takich jak Carnaval Sztukmistrzów, Europejska Konwencja Żonglerska, Masterclass oraz wielu innych. Przy pracy w grupie, mając za zadanie wspólne przygotowanie spektaklu, opanowanie nowych umiejętności, wymianę

22 Wypowiedź pochodzi z wywiadu przeprowadzonego przez autorki.

23 A. Cudowska, dz. cyt., s. 114.

doświadczeń, wykształcamy nowe formy współpracy i nagle zaczyna się bardziej liczyć proces, rozwijanie umiejętności konstruktywnego rozwiązywania konfliktów czy przełamywanie szeroko rozumianych barier. Kształtowanie przestrzeni warsztatowej, przestrzeni wymiany doświadczeń i spotkania z Innym zakłada postrzeganie oddziaływań integrujących jako procesu interakcji społecznej, który umożliwia podjęcie dialogu, także międzykulturowego, przez dwa równoprawne podmioty. Dzięki rozwijaniu świadomości wzajemnych zależności i przyjęciu odpowiedzialności za siebie i innych możemy przekroczyć osobiste ograniczenia, obudzić poczucie jedności i wspólnego doświadczania²⁴.

Aby zrozumieć kolejną zbieżność między założeniami współpracy międzykulturowej a wartościami i celami realizowanymi na podłożu współpracy budowanej przez środowisko cyrkowe, warto przeanalizować zestawienie (zob. tabela na sąsiedniej stronie).

Nowy cyrk od początku wychodził ponad podziały narodowe i kulturowe. Największe związane z nim organizacje, jak European Juggling Association (EJA), zrzeszają kuglarzy ze wszystkich stron świata. Stawiają sobie oni za cel promowanie i wspieranie żonglerów konwencji żonglerskiej – European Juggling Convention (EJC) – organizowanej co roku w innym miejscu w Europie, co podkreśla międzynarodowy charakter tego wydarzenia. Pierwsza odbyła się jeszcze przed założeniem EJA, w 1978 roku w Brighton w Wielkiej Brytanii. Wzięło w niej wówczas udział jedenaście osób²⁵. Jednak z roku na rok spotkania te stawały się coraz bardziej popularne i przyciągały coraz więcej zainteresowanych. Obecnie przyjeżdżają na nie tysiące ludzi z całego świata, by wymienić się doświadczeniami, razem trenować i spędzać czas, dzieląc tę samą pasję. Tutaj najlepiej widać, że nawet język przestaje być najważniejszy, a na pierwszy plan wysuwają się umiejętności i chęć wspólnej zabawy.

Warto wspomnieć także o organizacji zwanej Caravan, która łączy dziecięć europejskich szkół cyrkowych. Promuje ona sztuki cyrkowe wśród młodzieży, kładąc nacisk na sferę edukacyjną. Wspiera ich rozwój, prowadząc wymiany międzynarodowe. Ciekawym projektem jest także CC4EU – Circus Culture for Europe. Od 2010 roku grupa dzieci i młodzieży z czterech miast europejskich: Stuttgartu (Niemcy), Brna (Czechy), Łodzi (Polska)

24 A. Cudowska, dz. cyt., s. 116–117.

25 www.eja.net/en/ejc.html, [dostęp: 24 listopada 2016].

Zestawienie kompetencji kształtowanych i rozwijanych na podłożu nowego cyrku i w komunikacji międzykulturowej

KOMPETENCJE NOWOCYRKOWE ¹	MIĘDZYKULTUROWE KOMPETENCJE TRANSGRESYJNE (DYNAMICZNE) ²
PREFEROWANE CECHY OSOBOWOŚCI	
• otwartość poznawcza i interpersonalna (w tym: umiejętność bycia w grupie, umiejętność polegania na innych, zdolność adaptacji) • kreatywność (w tym: wspieranie kreatywności) • świadomość emocjonalna • odporność na frustrację • samodyscyplina • zdolność konstruktywnej krytyki	• otwartość poznawcza • kreatywność • perspektywizm • empatia • odporność na stres
PREFEROWANA METODYKA KSZTAŁCENIA	
• nastawienie na proces • samokształcenie • analiza błędów i problemów • elastyczność w doborze metod uczenia (w tym uczenia się) • zindywidualizowany i dynamiczny proces motywacji • doznawanie nowych form ruchu • przeżywanie emocji	• kształcenie aktywizujące • edukacja przez projekty • nauka przez doświadczanie • samokształcenie
PREFEROWANE EFEKTY KSZTAŁCENIA	
• integracja różnych zdolności i osobowości • wzrost zdolności koncentracji • udoskonalona zdolność krytycznego myślenia • wyższa świadomość i kontrola granic ciała • poszerzanie repertuaru komunikowania się • wzrost umiejętności radzenia sobie w sytuacjach konfliktowych, • budowanie samozaufania i poczucia • własnej wartości • przezwyciężanie strachu • integracja grupy poprzez tworzenie warunków do wspólnych przeżyć	• umiejętność komunikowania synergicznego

1 Oprac. na podstawie wykładu: I. Landsberg, U. Unglaublich „*Pedagogika cyrku w kształceniu i wychowaniu*” wygłoszonego w ramach pierwszej w Polsce konferencji dotyczącej pedagogiki cyrku, zorganizowanej przez PSPiA KLANZA 13 lutego 2007. w Lublinie: *Pedagogika cyrku w edukacji dzieci i młodzieży*. [Patrz także artykuł M. Kalinowskiej i M. Urbana, zamieszczony w niniejszym tomie – przyp. red.]

2 S. Jaskuła, L. Korpowicz, *Międzykulturowa kompetencja...*, dz. cyt., s. 135.

i Barcelony (Hiszpania) spotyka się raz w roku, by spędzić ze sobą dziesięć dni. W tym czasie nie tylko razem trenują, rozwijają swoje zainteresowania sztukami cyrkowymi, ale także uczą się siebie nawzajem, wymieniają informacje o swoich państwach i kulturach. Rozwija to w młodych ludziach tolerancję i otwartość na innych²⁶. Przykładem tego rodzaju działań są polsko-niemieckie projekty zrealizowane przez Fundację Sztukmistrze, między innymi *Scena bez granic* (Nałęczów), *Cyrk miejscem spotkania kultur* (Druebberholz), *Język sceny językiem dialogu międzykulturowego* (Krasnobród), *Sztuki performatywne jako pośrednik w spotkaniach międzykulturowych* (Druebberholz), *Uniwersalny język pedagogiki cyrku w pracy z grupami dzieci i młodzieży* (Hołowno).

W ramach integracji międzykulturowej należy wdrażać takie zasady postępowania, które prawidłowo ukierunkują budowanie społeczeństwa otwartego na kontakty międzykulturowe i wymianę doświadczeń. Opracowane przez Jerzego Nikitorowicza zasady pozwalające budować dialog międzykulturowy, odwołujące się do nawiązywania satysfakcjonującej współpracy z nosicielami innych kultur, są w wielu miejscach zbieżne z celami współpracy podejmowanej w ramach działań nowego cyrku. Aby budować dialog międzykulturowy w sposób satysfakcjonujący, należy:

być sobą (edukować się) uczyć się, aby być sobą (wiedzieć o sobie, mieć poczucie wartości własnej tożsamości, kształtować umiejętność kierowania własnym rozwojem, samorealizacji i zarządzania tożsamością w świecie kulturowej niejednoznaczności) [...]; doświadczać Innych i działać wspólnie (uczyć się, aby żyć razem, nabywać umiejętności harmonijnego współbycia w społeczeństwach wielokulturowych, wzbogacać się sobą, swoją różnorodnością, zauważać innych, poznawać, współpracować, starać się zrozumieć, porozumieć, efektywnie działać na rzecz zachowania i kreowania pokoju); wiedzieć o sobie i Innych – uczyć się, aby wiedzieć wzajemnie o sobie o potrafić opanować negatywne emocje (zdolność rozumienia kulturowej różnorodności świata oraz prawidłowości relacji i kontaktu kulturowego, potrzeba nabywania kompetencji kulturowych i umiejętności korzystania z nich w różnych sytuacjach)²⁷.

il. 105, str. 466

26 Y. Floch, V. Seidl *Circostrada Network: Circus and Street Arts: Encouraging European cooperation projects*, July 2012, s. 4–5.

27 J. Nikitorowicz, *Nowe wyzwania edukacji ...*, s. 117.

Współpraca międzynarodowa i wymiana doświadczeń są czynnikami koniecznymi dla prawidłowego rozwoju społecznego, któremu przyświecają wartości różnorodności kulturowej, tolerancji i współpracy ponad podziałami. Wartości te mogą być rozwijane niemal wyłącznie na drodze bezpośredniego kontaktu, nastawionego na kooperację. W tym celu należy poszukiwać niekonwencjonalnych metod służących integracji międzykulturowej, umożliwiających bezkonfliktowe porozumienie. Naprzeciw tym potrzebom i wymagom wychodzi nowy cyrk. Jako że cele realizowane w ramach działań nowocyrkowych i integracji międzykulturowej są w wielu przypadkach zbieżne, naturalne wydaje się łączenie tych dwóch światów i osiągnięcie synergii.

GRANDE FINALE

C
A
P
T
I
V
E

Rozmowa z Mieczysławem Piniarzem¹

Stulecie polskiej areny? (1883–1983)

Zygmunt Dzieciołowski: Odbyły się kolejne imprezy, zorganizowane w ramach jubileuszu 100-lecia cyrku polskiego. Najrozsądniejsze względy zdecydowały o tym, że organizatorzy posłużyli się dość dziwnie brzmiącą nazwą: 100-lecie artystów areny polskiej, jednak zapewne szło im o uczczenie faktu, że oto zawodowy cyrk polski ma sto lat. Ale taki wynik obliczeń dotyczących wieku polskiego cyrku budzi chyba wiele wątpliwości?

il. 73, str. 441

Mieczysław Piniarz: Z pewnością da się stwierdzić jedno – rzeczywiście sto lat temu, 26 maja 1883 roku, odbyła się premiera w cyrku Cinisellich w Warszawie na ulicy Ordynackiej 1. Tę datę przypominał w swojej książce *Cyrk, czyli emocje pradziadków* Witold Filler i organizatorzy jubileuszu oparli się w tej mierze na jego ustaleniach, poprzedzonych wertowaniem XIX-wiecznej prasy i archiwalnych dokumentów.

Czy jednak premiera na Ordynackiej była wydarzeniem tak znaczącym w historii cyrku polskiego, że wolno w związku z nią mówić o stuleciu polskiej areny cyrkowej? Trudno wyobrazić sobie, by tak popularny rodzaj sztuki widowiskowej, znany w swej nowoczesnej

¹ [Tytuł pochodzi od redaktora tomu].

wersji od czasów Amfiteatru Astleya z lat siedemdziesiątych XVIII wieku, pojawił się w Polsce nagle, zaś wcześniej nie działo się nic i cyrkowa profesja pozostawała zupełnie nieznaną. Czyżbyśmy nie mieli wcześniej akrobatów, treserów, magików, linoskoczków, wołyżerów, zapaśników, kłownów?!

Naturalnie, że mieliśmy, i zgadzam się z panem, że wybudowanie gmachu na Ordynackiej trudno uznać za wydarzenie, które zapoczątkowało dzieje polskiego cyrku. Było raczej odwrotnie, postawienie cyrku Cinisellich było logiczną konsekwencją dotychczasowego rozwoju cyrku w Polsce. Na Ordynackiej mógł powstać cyrk, bo ludzie wiedzieli już, co to takiego, zasmakowali w nim, polubili go, bo nie wystarczały im występy pod byle jak skleconą budą, w wykonaniu przypadkowo dobranej trupy. Mieliśmy wcześniej w Warszawie Hecę przy Brackiej i prowadzącego ją przez jakiś czas pana Jordaki Kuparenkę, mieliśmy cyrk Salamońskiego. Jarmarki, odpusty, przeróżne festyny były od dawna znakomitą okazją do występów cyrkowych, chętnie oglądanych przez publiczność.

Chce Pan powiedzieć, że obecne obchody jubileuszowe to bezsensowna feta, zorganizowana wyłącznie z myślą o doraźnych, reklamowych celach?

Tak też chyba nie jest. Jubileusz cyrku na Ordynackiej to dla ludzi cyrku polskiego rocznica naprawdę ważna, chociaż niewątpliwie zorientowano się zbyt późno i na odpowiednie przygotowania zabrakło czasu. Do tego – trzeba to powiedzieć głośno – w przygotowaniach brało udział zbyt mało ludzi, którzy się na cyrku znają, tj. mają coś do powiedzenia o historii cyrku polskiego, i którym nieobce są problemy cyrku współczesnego. Właściwie wszystko robiono „z głowy”, bo nikt nie miał czasu i możliwości, by dotychczasowe ustalenia Fillera czy informacje Edwarda Manca (Din-Dona) zweryfikować w archiwach, bibliotekach. Przy okazji jubileuszu można było z pewnością odgrzebać wiele zapomnianych, a godnych zainteresowania kart z historii polskiego cyrku. Nawet to, co wygląda na pewne i ustalone, po sprawdzeniu okazuje się wątpliwe. Inną niż podana przez Fillera datę inauguracji cyrku na Ordynackiej – mianowicie rok 1882 – znajdujemy w *Encyklopedii Warszawy* oraz rok 1889 w „Echu Artystycznym”, przedwojennym piśmie Polskiego Związku Artystów Widowiskowych². Z kolei we *Wspomnieniach kłowna*

2 „Echo Artystyczne” 1938, nr 12. [Data 28 maja 1883 roku znajduje potwierdzenie w doniesieniach prasowych, m.in. „Kurier Warszawski”: „Cyrk Ciniselligo otwarty został wczoraj przy zapelnieniu wszystkich miejsc przez publiczność. Wnętrze gmachu przedstawia się okazale; pomysł

Edwarda Manca – książęce uroczej i bardzo interesującej – mówi się o tym, że Wilhelmina Ciniselli, pierwsza właścicielka cyrku, zbankrutowała w roku 1892. Nie bardzo wiem, jak mogło się jej to „udać”, skoro umarła sześć lat wcześniej.

Zapewne znacznie więcej wiadomo o losach tego cyrku w czasach nam bliższych, np. w okresie międzywojennym?

Nie, gdzie tam! Manc informuje, że Stanisław Mroczkowski, kolejny dyrektor cyrku, za którego kadencji nazwano cyrk Warszawskim, zbankrutował w roku 1926, *Encyklopedia Warszawy* mówi o roku 1929, tymczasem ja w swoich zbiorach mam programy z inauguracji sezonu pod dyktando Mroczkowskiego z roku 1929 i później, z roku 1930!³ Jeśli organizuje się jubileusz okrągły jak stulecie, nie można tego robić w sposób bałaganiarski, nie ustalwszy wprawdzie podstawowych dat i faktów.

Spróbujmy zrekapitulować podstawowe informacje na temat cyrku Cinisellich.

Zapewne inicjatorem budowy na Ordynackiej był już Gaetano Ciniselli, koniuszy króla włoskiego Wiktora Emanuela, wspinały jeździec, wielki przedsiębiorca rozrywkowy, który na trwałe zapisał się w dziejach cyrku

il. 41, str. 419

architektoniczny sali wcale szczęśliwy. Cyrk Cinisellego należyć będzie bez wątpienia do największych w Europie. Ponieważ jednak wobec ogromu budowy kształty jednostek ludzkich spływają się dla oka w chaotyczną, czarną, monotonną masę, a spojrzenie gubi się w nieskończonych przestrzeniach, tym zdawało się konieczniejsze zwrócenie uwagi na to, ażeby freski, zdobiące strop i ściany, dawały oku miły punkt oparcia. Tymczasem freski te są fatalnie malowane, zwłaszcza sceny rodzajowe na ścianach – tak, że wzrok pasie się widokiem istnych straszylek pod względem kształtów i kolorytu. Nie wątpimy, że p. Ciniselli, który w innym kierunku złożył dowody, iż umie dbać o względy estetyczne, skorzysta z pierwszych ferii i każe usunąć ze ścian te dziwolągi... Pragnęlibyśmy także w interesie bezpieczeństwa otwarcia większej liczby chodników pomiędzy krzesłami. Dziś jest ich stanowczo za mało nawet dla wygody – a cóż dopiero dla – ognia! Sądźmy, iż ta reforma jest konieczną i będziemy się o nią dopominać... Towarzystwo p. Cinisellego przedstawiło się z dobrej strony, widzieliśmy tam bardzo zręcznych jeźdźców i akrobatów, a żokiej *par force* p. Hubert Cooke i gimnastyczki powietrzne, siostry Guillos, należą do rzędu najlepszych koryfeuszów cyrkowej sztuki. W ogóle powodzenie wczorajsze p. Cinisellego było niezaprzeczone. [...] – Uwagę policji zwracamy na całe zastępy posłańców publicznych, trudniących się u wejścia cyrku sprzedażą biletów po cenach... oburzająco wygórowanych." „Kurier Warszawski”, nr 128 (27 maja 1883). [Patrz także artykuł J. Hery, zamieszczony w niniejszym tomie. – przyp. red.]

- 3 Istnieją również afisze i anonse prasowe z roku 1930, w których S. Mroczkowski jako dyrektor firmuje Cyrk Warszawski, np.: „W sobotę dnia 30 maja 2 ostatnie przedstawienia o godz. 3.30 p.p. i 9.30 wiecz. występy artystów Cyрку Warszawskiego pod kierownictwem St. Mroczkowskiego z Królem Żelaza Zygmuntem Breitbartem na czele. Kino Corso. Lublin” (Biblioteka Narodowa, DZS XIXA 9d) [przyp. red.].

europejskiego, a przede wszystkim – rosyjskiego. Wybudowany przez niego gmach cyrkowy w Petersburgu istnieje po dziś dzień i w roku 1980, z okazji jego stulecia, także zorganizowano obchody jubileuszowe. Ale Gaetano zmarł w roku 1881 i nie doczekał inauguracji cyrku w Warszawie. Pierwszą dyrektorką i właścicielką została więc jego żona Wilhelmina. Jej córka Emma, wyśmienita wołyżerka, cieszyła się wielką sympatią samego następcy tronu, Aleksandra, i została później żoną barona Stackelberga. Wspominam o tym, bo to najlepiej świadczy o wpływach rodziny Cinisellich, rodziny usytuowanej na ówczesnych szczytach drabiny społecznej, i o jej wielkich możliwościach, dzięki którym dużo łatwiejsze okazało się przezwyciężenie trudności napotykanych podczas budowy cyrku w Warszawie i w trakcie przygotowań do premiery. Po Wilhelminie dyrektorem cyrku został jej wnuk Aleksander.

Zapewne oba cyrki, ten w Warszawie i ten w Petersburgu, były do siebie podobne?

il. 43, str. 420

Na pewno nie pod względem architektonicznym, o czym przekonują fotografowie. Ale można mówić o podobieństwie formuły widowiska. Cyrk wówczas, żeby przyciągać widzów, musiał prezentować znakomitości – stąd i w Petersburgu, i w Warszawie częściej widywało się artystów zagranicznych niż rodzimych.

Sytuację usiłował zmienić pod tym względem Stanisław Mroczkowski, dyrektor cyrku w pierwszej dekadzie okresu międzywojennego.

Ma Pan prawdopodobnie na myśli memoriał napisany w roku 1920 – za kadencji Mroczkowskiego – przez krytyka literackiego Leo Belmonta w sprawie podatku od widowisk cyrkowych, skierowany do prezesa rady ministrów Artura Śliwińskiego, postulujący m.in. podjęcie takich działań, które zapewniłyby pomyślny rozwój cyrku polskiego. Takiego, w którym rodzimi artyści mogliby zastąpić zagraniczne znakomitości. Ale w Cyrku Warszawskim do realizacji tych planów nie doszło. Mirosław Staniewski, kolejny dyrektor cyrku, który prowadził także dwa wielkie cyrki wędrowne pod namiotem, chętniej angażował cudzoziemskie sławy niż artystów krajowych. Często wyjeżdżał do Berlina, jednego z najważniejszych ówczesnych centrów sztuki cyrkowej, i tu osobiście, bez pośrednictwa agencji, angażował artystów na występy w Polsce.

Niestety losy cyrku polskiego potoczyły się inaczej niż radzieckiego, którego prawdziwy rozkwit nastąpił po rewolucji, gdy doszło do zahamowania importu zagranicznych wykonawców. Zdominowany wcześniej przez włoskich

impresariów i zagranicznych artystów (m.in. Polaków, którzy odnosili tu olbrzymie sukcesy), cyrk rosyjski wykształcił własnych wykonawców, zdobywając ważne i uznane miejsce wśród innych dziedzin twórczości artystycznej.

Dzieje cyrku polskiego trudno jednak ograniczyć do historii cyrku na Ordynackiej.

W okresie międzywojennym, w różnych latach i w różnych rejonach kraju, działało ponad 100 cyrków, jednak właściwą liczbę cyrków w Polsce, choćby tylko w okresie międzywojennym, ustalić niesłychanie trudno, bo tą dziedziną rozrywki rządziły wówczas zupełnie inne prawa niż dziś. Każdy, kto chciał, mógł zainwestować w namiot, wóz, zebrać kilku wykonawców i ruszyć w objazd z nadzieją, że mu się powiedzie. Jak tu policzyć cyrki, jeśli co roku w miejsce starych, które zbankrutowały, powstawały nowe, często zakładane przez tych samych dyrektorów, którzy wcześniej splajtowali, lecz raz jeszcze zapragnęli spróbować szczęścia.

il. 55, str. 428

Staram się gromadzić informacje o wszystkich działających wówczas cyrkach, a przynajmniej te dane, które odnoszą się do rozmiarów namiotu, liczby wykonawców, osoby dyrektora i trasy objazdu. Zapewne mój rejestr jest jeszcze daleko niekompletny; staranne prowadzenie tego rejestru wydaje mi się nadzwyczaj ważne, bo w przyszłości uzupełnianie go będzie jeszcze trudniejsze. Kiedy umrą wszyscy artyści pamiętający tamte czasy, nie będzie już kogo zapytać, a w tej dziedzinie przekazy ustne są nie mniej ważne niż archiwalia czy dawna prasa.

Przypomnijmy przynajmniej, gdzie przed wojną znajdowały się stałe budynki cyrkowe.

We Lwowie istniał cyrk Adama Kornackiego. Stałe budynki miały takie miasta, jak Białystok, Wilno (w zaadaptowanym dla cyrku budynku dawnej fabryki lamp naftowych), Lublin, Stanisławów. Poznański cyrk Olimpia przetrwał do dziś, chociaż teraz mieści się w nim magazyn teatralnych dekoracji. A i w Warszawie cyrk na Ordynackiej nie był jedyny. Zdarzało się, że tego samego dnia prezentowano w mieście kilka programów cyrkowych.

???

Oczywiście! Na Kercelaku stał cyrk, na Sierakowskiej i na Pradze. To były oczywiście „małe cyrki”. W pobliżu ZOO był cyrk, który nazywano Sto Pociągów. Dziennie grano tam kilkanaście razy. Ludzie wchodzili i wychodzili,

a dla nowych widzów grano od początku. Miałem kolegę, znakomitego akrobatę (niedawno zmarł), który opowiedział mi, że w cyrku podobnego typu, u Kreislera na Kercelaku w Warszawie, gdzie robił górny, gimnastyczny numer na bambuku, pewnego dnia wystąpił 16 razy!!! Wieczorem, po powrocie do domu, nie chciało mu się żyć, i kiedy rozbierano cyrk, nie poszedł tam nawet, by odebrać swój rekwizyt.

W angielskiej książce Croft-Cooke'a i Cotesa, wybitnych znawców dziejów sztuki cyrkowej, pt. *Świat cyrku*, mówi się wiele o „cyrkach rodzinnych” i fantastycznych koligacjach angielskich, amerykańskich, niemieckich, francuskich, a nawet australijskich i południowoafrykańskich rodzin cyrkowych. Czy w Polsce podobne zjawiska także miały miejsce?

Jak najbardziej! Cyrkom rodzinnym również w Polsce wiodło się dobrze. Właściwym przykładem będzie tu cyrk Józefi Józefa Nowotnego, który miał czterech synów i kilka córek. Rodzina Nowotnych sama wypełniała przeszło pół programu i do tego cyrku niemal nie angażowano artystów z zewnątrz. Własna kuchnia karmiła cały zespół. Kasa była wspólna, a rodzinie Nowotnych gaź wypłacać nie musiał. To obniżało koszty, a równocześnie poczucie rodzinnej więzi spajało cyrk, budziło wspólną troskę o jego los. U Hergotów, w cyrku Korona, najpoważniejszym przed wojną rywale braci Staniewskich, matka prowadziła kuchnię, a także była odpowiedzialna za buchalterię, ojciec był dyrektorem, a córka Irena gwiazdą programu, występując w jednym przedstawieniu 7–8 razy!

Jednak nie wszystkie rodziny prowadziły własne cyrki.

Ale w wielu z nich z pokolenia na pokolenie dziedziczyło się miłość do cyrku – i tak na arenie występowały i występują po dziś dzień kolejne pokolenia Świątkowskich, Najdów, Szafrików, Staniewskich, Pollux-Ostrowskich, Wojewódzkich, Wyględowskich, Brzozowskich (Stefanowie), Barańskich, Manców, Braunów z Łodzi, Wawrzyniaków (Francesko), Muszyńskich, Mozesów... i nawet nas, Piniarzy, bo jak Panu wiadomo, mój ojciec miał cyrk, ja występowałem w cyrku i na arenie występuje także mój syn Hubert ze swoją żoną.

Przykład Wacława Giedroycia, potomka litewskiej rodziny książęcej, weterana polskiej areny, może przyprawić o zawrót głowy: tak wiele rodzin cyrkowych było lub jest z nim związanych. Z cyrkowej rodziny pochodziła pierwsza żona Giedroycia, siostra znanego akrobaty Dubickiego. Ich córka Barbara

wyszła za mąż za Li-U-Fa, artystę cyrku, z pochodzenia Chińczyka. Ich córka także wyszła za mąż za artystę areny, absolwenta szkoły w Julinku. Pierwsza żona Giedroycia, ta, z którą się rozwiódł, wyszła później za mąż za Wawrzyniaka Francesko, artystę pochodzącego ze starego cyrkowego rodu. Przez Dubickich Giedroyc jest także spowinowacony z Hutnikami i Truszkowskimi (córka Dubickiego wyszła za mąż za syna Hutnika, dawnego dyrektora jednego z cyrków, którego żona pochodziła z cyrkowej rodziny Truszkowskich). O koligacjach Giedroycia można jeszcze długo, a jego przykład nie jest pod tym względem jedyny.

Historia cyrku polskiego powinna zająć się tematem rodzinnych koligacji, powinna spróbować wyjaśnić to dziwne zjawisko. Nie mniej ważne jest, by utrwaliła to wszystko, co można było zobaczyć w dawnym cyrku, a czego nie zobaczymy dziś.

Po niektórych numerach przetrwały tylko wspomnienia, wiele z nich stało się ogromną rzadkością. Cyrk polski zupełnie zrezygnował z pantomimy, a przed wojną u Staniewskich można było np. obejrzeć widowisko pt. *Zemsta Kalifa*, wykonywane w dodatku na wodzie. Spod cyrkowego namiotu wynieśli się zapaśnicy, a niegdyś ich walki, starannie reżyserowane i przygotowywane, były jedną z ważniejszych specjalności cyrkowych. Rzadkością stali się siłacze, którzy popisywali się rozrywaniem łańcuchów czy przedzieraniem jednej – dwóch talii kart. Nikt nie organizuje już takich występów, jak popis Zygmunta Breitbarta, który przed hotelem Polonia potrafił powstrzymać rękami dwa usiłujące odjechać w przeciwnych kierunkach konne wozy strażackie. Mało kto wie dzisiaj, na czym polega specjalność klisznika (gięcie do przodu) i kauczuka (gięcie do tyłu), w której wielkie sukcesy odnosił Michał Mozes.

il. 58, str. 431

Dzisiejsza publiczność nie zobaczy takich numerów, jakimi na rowerze popisywali się w latach trzydziestych Kambors czy jeszcze wcześniej Barańscy. Jeździli oni na rowerze po wewnętrznych ścianach drewnianego kosza (bez dna u Barańskich), unoszonego na linach ponad areną. Innym zapierającym dech w piersiach numerem rowerowym był zjazd po drewnianym torze prowadzącym spod kopuły cyrku, połączony z efektownym saltem – jak bardzo ryzykowny był to numer, przekonuje wypadek rosyjskiego rowerzysty Poldy'ego, który w cyrku Salamońskiego w Rydze zginął na miejscu. Rzadkością stały się tzw. śmiertelne numery, jak wykonywany przed kilkoma laty w Katowicach przez płonącego wykonawcę skok spod kopuły do niewielkiego basenu, także wypełnionego płonącą cieczą.

Należy również utrwalić i opisać losy cyrków, biografię artystów, ich osiągnięcia. Cyrk zasługuje na spisanie jego historii w nie mniejszym stopniu niż tramwaje w Warszawie, pszczelarstwo czy kolarstwo.

Trzeba się spieszyć, bo historia cyrku istnieje dziś w przeważającej mierze jedynie w ustnych przekazach i wspomnieniach. W Broku nad Bugiem urodził się i mieszkał wybitny polski żongler Kańkowski, który przed I wojną tak bardzo spodobał się carowi Mikołajowi II, że w dowód uznania otrzymał od niego złoty zegarek. Od wielu lat gnębiła mnie myśl odszukania jego domu w Broku. Wreszcie któregoś dnia pojechałem tam i spotkałem jego krewnych, którzy oddali mi resztę rupieci i szpargałów, jakie pozostały po Kańkowskim. Dla mnie, dla historii cyrku polskiego mają one bardzo duże znaczenie. Np. plakat wydrukowany w słynnej hamburskiej firmie Friedländera, specjalizującej się w cyrkowych plakatach. Ale choć moje zdobycze z Broku okazały się naprawdę cenne, spóźniłem się jednak tam o miesiąc! Tak, o miesiąc! Bo miesiąc wcześniej – co przyznał obecny właściciel domu – podczas generalnych porządków spalono większość szpargałów, jakie pozostały po Kańkowskim.

Niewiele też zachowało się po gmachu na Ordynackiej.

Już we wrześniu 1939 roku trafiły weń bomby i obróciły cyrk w ruinę. Zginęło wówczas bardzo wiele osób. Byłem tam w czterdziestym piątym roku i do dziś mam w oczach sterczącą wśród gruzów, w miejscu frontonu, tabliczkę z napisem „Ordynacka nr 1, własność Ludwiki Czartoryskiej” – nie powiedzieliśmy do tej pory, że cyrk stał na parceli należącej wcześniej do rodziny Kasińskich, później Czartoryskich. Do dziś żałuję, że nie zabrałem tej tabliczki. Zachowałyby się jakaś materialna część cyrku, o którego istnieniu świadczą dziś programy, afisze i wspomnienia...

... które znajdują się w Pańskiej kolekcji. O niej i o Pana działalności musimy także powiedzieć kilka zdań. To przecież niezwykle, że bez niczyjej pomocy, samodzielnie udało się Panu zebrać te wszystkie książki, plakaty, programy, ulotki, rekwizyty, kostiumy, medale, zdjęcia itp., itd. Prawdę rzekłszy, w innych dziedzinach to, co Pan robi samodzielnie, wykonują specjalne komórki archiwalne, pracownice instytutów badawczych czy placówki muzealne. Nasuwa się pytanie, jak Pan daje sobie radę? Jak udało się Panu zgromadzić zbiory, skąd u Pana ta wielka cyrkowa pasja?

Chyba ją odziedziczyłem – wspomniałem już o tym, że mój ojciec prowadził przed wojną przez krótki czas niewielki objazdowy cyrk Koloseum. To, co zostało mi z tamtych lat, a przede wszystkim wykonany na zamówienie ojca w roku 1925 cyrkowy wóz, w którym później mieszkałem z rodziną, przez wiele lat stanowiło początek zbiorów. Kiedy zacząłem gromadzić je systematycznie, znajdowały się tysiące sposobów, żeby je powiększać. Fotografie, programy, ulotki dostawałem przede wszystkim od starych artystów, którzy przechowywali je z czasów swych występów na arenie. Zaprzyjaźnieni artyści po powrocie z zagranicznych występów przywozili mi plakaty, reklamy, programy. Od lat prowadziłem i prowadzę wymianę z zagranicznymi kolekcjonerami, wysyłając im plakaty, albumy, fotografie – to dzięki tej wymianie moja cyrkowa biblioteka liczy ponad tysiąc tomów w przeszło dwudziestu językach. Zbieram informacje od weteranów areny, notuję ich relacje, docieram do archiwaliów, dokumentów, dawnej prasy. Nagrywam na taśmie magnetofonowej przebieg cyrkowych programów.

il. 46, str. 422

Staram się to wszystko systematyzować, trzymać w określonym porządku, dzięki czemu, jak Pan widzi, znalezienie czegoś, sprawdzenie nazwiska czy informacji nie jest takie trudne. Staram się też, by to, co zgromadziłem, nie leżało bezużytecznie na półkach. Wystawa w Wilanowie, na której pokazano moje plakaty, nie jest pierwsza. Miałem już nawet wystawy zagraniczne. Staram się także, by zagraniczne książki czy inne publikacje cyrkowe nie pomijały cyrku polskiego, by informowały o jego osiągnięciach. Wiele informacji w radzieckiej *Encyklopedii cyrkowej* czy w szwajcarskiej *Grand livre du cirque* pochodzi ode mnie.

Ale moim najważniejszym celem jest wszechstronne dokumentowanie dziejów polskiego cyrku, gromadzenie wszystkiego, co wiąże się z jego historią. Wydaje mi się to tym bardziej niezbędne, że instytucje, które powinny się były tym zająć znacznie dawniej, nie miały na to najmniejszej ochoty. Nie istnieje nawet porządne oficjalne archiwum, dokumentujące historię powojennego cyrku polskiego!

Warto jednak, by Pańskie zbiory częściej i pełniej wykorzystywano. Warto także, by jakaś oficjalna instytucja zechciała Panu pomóc, zainteresowała się Pańskim dorobkiem.

Wiele rzeczy jest poza moim zasięgiem. Np. od lat chcę pojechać do Moskwy i Leningradu, bo w tamtejszych bibliotekach, archiwach znajduje się mnóstwo materiałów związanych z polskim cyrkiem. Zresztą, czy w Polsce nie

mogłoby powstać cyrkowe muzeum, czy cyrk nie mógłby przestać być zbiurokratyzowaną instytucją, w której artysta, wykonawca jest najmniej ważnym trybem? Ale mieliśmy rozmawiać o historii cyrku polskiego...⁴

Wywiad *Stulecie polskiej areny*, z Mieczysławem Piniarzem rozmawiał Zygmunt Dzięciołowski, opublikowany w: „Teatr” 1983, nr 8 (803), s. 6–9. Dziękujemy Redakcji za zgodę na przedruk.

4 Po śmierci Mieczysława Piniarza jego kolekcja została odkupiona przez ZPR i stała się częścią wystawy sztuki cyrkowej prezentowanej w Parku Rozrywki Julinek. [przyp. red.].

Artur Duda

Performer w widowisku cyrkowym

W cyrku znalazłem się prawdopodobnie wcześniej niż w teatrze. Prawdopodobnie, bo było to we wczesnym dzieciństwie, którego nie zachowuje się w pamięci, w latach 70-tych ubiegłego wieku. Chodzenie do cyrku ma więc w moim życiu kilka wymiarów – walor inicjacji w świat widowisk, wciąż żywe wspomnienie dziecięcego zachwyty oraz już w czasie dorosłym to, co czyni cyrk interesującym obiektem badań: performatywność w różnych jej aspektach. W cyrkach, do których chodziłem jako dziecko, nie występowali raczej hinduscy fakirzy, tacy jak wspomniany przez Zbigniewa Raszewskiego Blacaman – hipnotyzujący koguta i dający się zakopać w ziemi żywcem. Nie przeżyłem także wstrząsu na widok księżniczki z bajki, ksylofonistki o subtelnych rysach i zwinnych ruchach, której fotografię mógłbym przechowywać jak relikwię¹. Mogę jednak przywołać z pamięci dreszcz związany z ustawianiem ogrodzenia przed numerami prezentującymi tresurę lwów i tygrysów (z wkładaniem głowy do paszczy drapieżnika), a także z całą powagą opowiedzieć o moim performatywnym doświadczeniu cyrku: wędrownie przez jakieś chaszcze i zabłocone ścieżki na plac targowy w moim rodzinnym miasteczku, w pełnych ciemnościach i w lekkim niepokoju, czy nie zabłądzimy, o majaczącym z daleka zarysie

il. 65, str. 436

1 Z. Raszewski, *Pamiętnik gapia. Bydgoszcz, jaką pamiętam z lat 1930–1945*, Bydgoszcz 1994, s. 55.

wielkiego cyrkowego namiotu, przejściu między wozami, ukradkowych spojrzaniach na zwierzęta w klatkach, drażniących zapachach i wreszcie o oszołomieniu na widok wypełnionej światłem areny i pękającej w szwach widowni, która niecierpliwie czekała na widowisko – egzotyczne i ekscytujące. Podobne emocje zdarzyło mi się przeżyć później dopiero w październiku 2015 roku podczas spektaklu *Mistrz i Małgorzata* słowackiego sztukmistrza Ondreja Spišaka zagranej piekielnie zimną nocą na Błoniach Nadwiślańskich w Toruniu. W namiocie marnie ogrzewanym, w oczach widzów siedzących z nogami owiniętymi grubym pledem to widowisko na pół kiczowate, tak jakby na pół legalne, urastało do rangi prawdziwego cyrku, choć było tylko przedstawieniem teatralnym, udawaniem cyrku, a nie cyrkiem w całej jego istocie.

Jeśli bowiem mielibyśmy powiedzieć, czym cyrk jest, to bez brnięcia w rozważania definicyjne, należałoby zauważyć, że pod fasadą pluszowych kurtyń, błyszczących kostiumów, klaunowskich makijaży, liberii i fraków, trykotów i turbanów kryje się nade wszystko atrakcyjna szczególnie w ramach współczesnej kultury sztuka performatywna (*performing art*), o której można by metaforycznie powiedzieć za Tadeuszem Kantorem, że jest to „hazardowa gra z materią,/ ta batalia bez zwycięstwa i klęski,/ ten spektakl, w którym nie posiadam bynajmniej głównej roli,/ a który mnie trzyma w pasjonującym oczekiwaniu/ nieznanego epilogu”². Słowa twórcy *Umarłej klasy* o „hazardowej grze z materią” da się uściślić, przywołując kontekst posthumanistyczny. W gruncie rzeczy tradycyjny cyrk, ten wędrowny, jarmarczny, sprzed ery uestetyzowanych i wysublimowanych widowisk Cirque Nouveau, czerpał swoją performatywną moc oddziaływania na widzów, wywoływania dreszczu i napięcia, nie tylko z popisowych występów aktorów ludzkich, ale nade wszystko dzięki tresurze, czyli manipulowaniu i okiełznywaniu aktorów nie-ludzkich: przedmiotów i zwierząt. Relacja człowieka ze zwierzęciem w cyrku od dawna poddawana jest przez środowiska obrońców praw zwierząt ostrej krytyce, cyrki wędrowne dzisiaj nie dostają pozwoleń na występy w wielu polskich miastach. Nie zmienia to faktu, że widowiskową istotą cyrku jest wykreowanie Świata Niemożliwego, w którym dzieją się rzeczy niemieszczące się w głowie zwykłym śmiertelnikom. Ślonie siadają grzecznie na stołeczkach, niedźwiedź tańczy z nieniedźwiedzią gracją, lew pozwala treserowi włożyć głowę do paszczy, a ten uchodzi cało, wołyżerowie jeżdżą na koniach, stojąc wyprostowani na ich grzbietach, akrobaci fruwią w powietrzu jakby nie

il. 66, str. 437

il. 88, str. 452

2 T. Kantor, *Notatnik 1955... 1958... 1962*, [w:] tenże, *Metamorfozy. Teksty o latach 1938–1974*, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Kraków 2000, s. 183.

dotyczyła ich siła grawitacji. Podobnie wygląda sprawa przedmiotów: krążących w powietrzu bez końca, w pełni posłusznych woli animatora, powiązanych z artystą cyrkowym niewidzialnymi nićmi.

il. 98, str. 461

W 2015 roku – tej samej jesieni, kiedy w Toruniu pokazywano *Mistrza i Małgorzatę* w namiocie cyrkowym nad Wisłą – w berlińskiej Schaubühne odbyła się prapremiera spektaklu *The Ghosts (Duchy)* w reżyserii i choreografii Constanzy Macras (w koprodukcji DorkyPark i Goethe-Institut w Chinach, grupy Tanz im August z Schaubühne am Lehniner Platz, CSS Teatro stabile di innovazione del FVG z Udine we Włoszech oraz chińskiego Guangdong Dance Festival). Spektakl łączący sceny na żywo z fragmentami filmowymi na ekranie opowiadał o historii, mitologii oraz współczesności artystów cyrkowych w Chinach. Najciekawsza w nim okazała się nie eseistyczno-reportażowa opowieść o artystach z marginesu, „głodnych duchach”, które wykonując przedziwne akrobacje i pokazy zdolności żonglerskich, próbują zarobić na życie, a w dość młodym wieku wyrzucani są poza nawias własnej profesji (dotyczy to zwłaszcza dziewcząt-gimnastyczek, co nie powinno nas dziwić w kontekście olimpijskiej gimnastyki artystycznej, gdzie mistrzynie mają po 13–15 lat, a kariery kończą przed dwudziestym rokiem życia). Najciekawszy w *The Ghosts* wydał mi się żywioł cyrku – niesymulowany i nieudawany, obecny na scenie w całej swej energetyczności. Żywioł cyrku dający dowód na to, że artyści cyrkowi powinni być traktowani jako pełnoprawni członkowie barwnej wspólnoty performerów całego świata. Wrzuceni przez „rachmistrzów” kultury zachodniej do szufladki z lekceważącym napisem „To tylko cyrk!”, udowodnili na jednej z najważniejszych scen berlińskiego, ba, europejskiego teatru, że należy im się poczesne miejsce obok aktorów, tancerzy i sportowców, do których dzisiaj zazwyczaj widzowie odnoszą się już z należnym szacunkiem.

W trailerze spektaklu *The Ghosts*, który można znaleźć na stronie Schaubühne, pokazano widowiskowe ewolucje na szarfię zwisającej spod dachu teatru, paradę żonglerek trzymających na cieniotkich patyczkach sporą liczbę wirujących niczym *perpetuum mobile* talerzyków, a także mistrzowski popis manipulowania starochińskim diabolo. Nie znalazł się tam jednak – najbardziej atrakcyjny – popisowy numer młodej chińskiej żonglerki, która ułożywszy głowę na podpórce usztywniającej kręgosłup w odcinku szyjnym, obracała stopami (sic!) przez kilka minut masywny drewniany stół, czyniąc z niego lekkie niczym piórko młyńskie koło. Widziałem w swoim życiu żonglowanie różnymi przedmiotami, ale nie widziałem, aby stosunkowo drobna dziewczyna potrafiła zapanować nad ciężką bryłą materii w tak sprawny i elegancki zarazem sposób. Uczyniła ten występ ośrodkiem

przyciągającym uwagę całej widowni, stworzyła układ „S” – jak powiedziałby Zbigniew Raszewski – wywołujący podziw, napięcie, czy wszystko pójdzie dobrze, wyeksponowała ryzyko związane z występem. Wykonała popi-sowy performans:

Gdziekolwiek pojawia się widowisko, ktoś próbuje przykuć naszą uwagę swoimi umiejętnościami. Nie tylko wrodzonymi właściwościami. A więc nie tylko urodą, siłą, temperamentem, uzdolnieniami (choć będą to teraz w polu naszego widzenia czynniki pierwszorzędne), lecz także jakąś specjalnością, zazwyczaj jedną tylko, popartą jakimś treningiem. Nawet striptizerka musi coś umieć i przed wstąpieniem na estradę tego się uczy. [...] W pierwszym odruchu gotowi byśmy protestować przeciwko zestawieniu zapaśnika, piosenkarki, konferansjera i aktora. A jednak jest jeszcze – poza wymienionymi – czynnik wspólny w ich działalności, a wart naszej uwagi, mianowicie ryzyko złączone z samym apelowaniem do naszej ciekawości³.

Powyższy cytat – poza potwierdzeniem faktu istnienia wspólnoty performerów, których różni „rachmistrze” (władza, instytucje, badacze itp.) wrzucają na odgrodzone płotami „pola” – podsuwa jeszcze dwa wątki. Po pierwsze, cyrk to w istocie nie jedna sztuka, lecz heterogeniczny i niezamknięty zestaw praktyk performatywnych związanych z perfekcyjną prezentacją publiczną wybranej, niecodziennej umiejętności artysty. Po drugie, choć rzadko ten wątek spotyka się we współczesnym cyrku, to trzeba zauważyć, że aby być performerem, czasami nie trzeba nic robić, wystarczy tylko odpowiednio wyglądać. Tak było w wypadku celebrytów w amerykańskich *side shows*, namiotach towarzyszących wędrownym cyrkom, także tym najbardziej znanym Ringling Brothers czy Barnum and Bailey, w których wystawiano na pokaz „dla rozrywki i zarobku” (jak pisał znawca tematu Robert Bogdan⁴) *freaks*, czyli wszelkiego autoramentu „dziwolągów”: karły, albinosy, olbrzymy, ludzi ze zdeformowanymi głowami, bez rąk i nóg, z różnymi mankamentami lub osobliwościami cielesnymi. Czasami dorabiano im jakiś fikcyjny miniscenariusz roli do odegrania, znaleźli się tam na przykład General Tom Thumb (Generał Tomcio Paluch) albo „Missing Link” (na fali popularności Darwinowskiej teorii ewolucji ludzie

il. 32, str. 415

il. 33, str. 415

3 Z. Raszewski, *Teatr w świecie widowisk*, Warszawa 1991, s. 36.

4 R. Bogdan, *The Circus*, [w:] tenże, *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, Chicago 1990, s. 40–46. Oprócz tej klasycznej już książki Roberta Bogdana warto przywołać także pracę R. Adams: *Sideshow U.S.A. Freaks and the American Cultural Inspiration*, Chicago/London 2001.

z lubością oglądali absolutnie fikcyjne „zaginione ogniwa” między małpą i człowiekiem), najczęściej jednak *freaks* mieli być po prostu sobą: Dziwnymi Innymi, Niemożliwymi Innymi.

Z tą kwestią „bycia sobą” wiąże się jeszcze jeden aspekt istotny dla rozumienia cyrku jako sztuki performatywnej. Artyści cyrkowi, wyjąwszy może klaunów, są zazwyczaj sobą, nie grają żadnej roli, nie są aktorami. To znaczy, że są kim? No właśnie. Francuski badacz gier tradycyjnych Pierre Parlebas pisze w swoim artykule *The Destiny of Games Heritage and Lineage*, że każda kultura odzwierciedla się w grach i zabawach, są one odbiciem etnomotoryczności (*ethnomotoricity*) danej kultury⁵. Z tego punktu widzenia także cyrk wolno traktować jako przejaw etnomotoryczności, to znaczy performatywnej autoprezentacji danej kultury w formie pokazu (pokazów) możliwości ciała motorycznego. Istotny element tożsamości danej praktyki performatywnej (zabawowej, sportowej, cyrkowej) stanowi rola socjomotoryczna, czyli sekwencja działań fizycznych (zyskujących czasami także wymiar symboliczny) wykonywanych przez uczestnika gry, który jest Tym, który Szuka (zabawa w chowanego), Bramkarzem czy Napastnikiem (w piłce nożnej), Rzucającym Obrońcą lub Środkowym (w koszykówce) albo też Tą, która Stopami Obraca w Powietrzu Stół (w finale *The Ghosts*). Przy wszystkich różnicach pomiędzy dziedzinami sztuki czy widowisk, twierdzeniami teorii etnomotoryczności czy fenomenologii percepcji jesteśmy tu o krok od koncepcji bio-obiektu sformułowanej przez Tadeusza Kantora, blisko choćby jego „Człowieka z drzwiami” spełniającego „jedyną czynność, / jaka jest możliwa z drzwiami – / otwieranie i zamykanie”⁶, a także Kantorowskich *freaków*: „Człowieka z deską w plecach” demonstrującego „ten niezwykle wypadek/ absurdałnej anatomii” albo „Człowieka z dwiema głowami” („ekscesu natury”⁷). Odgrywanie ról socjomotorycznych przez artystów cyrkowych prowadzi do dominacji żywiołu performatywnego (realności) nad żywiołem iluzji (udawania, markowania, odgrywania kogoś innego). Co ciekawe, powtarzanie tej samej czynności *ad infinitum* staje się według Kantora elementem magnetyzującym odbiorcę, pozwala mu pozostać w Tym Świecie (w żywiole realności i teraźniejszości), choć – jak już pisałem wyżej – Ten Świat przemienia się w cyrku w Świat Niemożliwy.

5 P. Parlebas, *The Destiny of Games Heritage and Lineage*, „Studies in Physical Culture and Tourism” 2003, vol. 10, no. 1, Special Issue on Ethnology of Sport, s. 16.

6 T. Kantor, *Teatr Niemożliwy*, [w:] tenże, *Metamorfozy*, s. 604.

7 Tamże. s. 602 i 605.

Zanim przejdę do rozwinięcia tego wątku za pomocą pojęcia „schematu cielesnego” wyjętego z fenomenologii percepcji Maurice’a Merleau-Ponty’ego, zatrzymam się jeszcze przy dłuższym cytacie z *Teatru Niemożliwego* Tadeusza Kantora, który dopełni jego rozumienie bio-obiektu, pokazując, że twórca Teatru Śmierci nie waha się sięgać po inspiracje z dziedziny sportu i cyrku. Widzi bowiem możliwość rozwoju nowego aktorstwa poprzez takie właśnie inspiracje, poprzez poszukiwanie performatywnej mocy w praktykach ludycznych poza teatrem:

Gra jest w teatrze identyfikowana z pojęciem przedstawiania. Mówi się „grać rolę”. Jednak „gra” nie jest ani reprodukowaniem, ani samą realnością. Jest czymś „między” realnością a iluzją.
Jeśli to pojęcie wycofamy poza teren artystyczny, ujawnia się jego sens szerszy, a może i istotny:
gra w szachy, w karty...
jest to czynność w jakimś sensie zastępcza, a równocześnie czysta.
„Zastępuje” wszelkie życiowe pasje, konflikty i działania,
„oczyszcza” je z ich często brudnych konsekwencji.
oznacza
zaangażowanie,
anektowanie przypadku
i „niewiadomego”,
autonomię,
koncentrację wewnętrzną,
nieodwoływanie się
do rzeczywistości „drugiej”
wszystko to,
co składa się na
pojęcie nowego teatru⁸.

Powyższy cytat jest niezwykle gęsty znaczeniowo, wypełniony niuansami, których objaśnieniu należałoby poświęcić sporo miejsca. Skupię się na najważniejszych aspektach rzeczywistości wytwarzanej w ramach gry. To, co najbardziej intrygujące w rzeczywistości gry cyrkowej (czy sportowej) to owo „pomiędzy” – pomiędzy życiem i iluzją, a także sekwencje czystych, to znaczy autoreferencyjnych czynności, nieodsyłających do innego świata, choć Ten Świat – powtórzę raz jeszcze – jest Światem Innym, Niemożliwym.

8 Tamże, s. 601.

Cyrkowy popis ciała motorycznego wolny jest od naleciałości życiowej psychologii, iluzji życia codziennego, przyciąga uwagę swymi sportowymi cechami, jak w skokach narciarskich na pierwszy plan wysuwają się zaangażowanie i koncentracja wewnętrzna, sygnalizowana przez ugięte w kolanach nogi pełna gotowość do „skoku” – czymkolwiek by ten „skok” miał nie być. „Skok” jawi się tu jako każde fizyczne, motoryczne wyzwanie, przed którym staje performer.

il. 113, str. 477

To, że Tadeusz Kantor inspirował się sztuką cyrkową, odkrywa bezpośrednio kolejny fragment cytowanego wyżej tekstu:

AKTORZY PRZEDSTAWIAJĄCY TYLKO SAMYCH SIEBIE

Niczego nie imitują,
nie przedstawiają
nie wyrażają,
przedstawiają tylko siebie – samych,
atrapy ludzkie,
ekshibicjoniści,
fałszerze,
wyizolowani,
Wystawiający na pokaz swoje wyjątkowe właściwości,
anektujący swoją osobowość
i swoją niezwykłą aparycję.
Podobni do
cyrkowców,
klaunów, żonglerów,
połykaczy ognia,
akrobatów⁹.

Wystawienie na pokaz „właściwości”, „osobowości”, „aparycji” i popisowych działań autoreferencyjnych czyni z cyrku, jak już wspomniałem, domenę ciała motorycznego. Świat Niemożliwy, którego widz doświadcza, oglądając widowisko cyrkowe, składa się zwykle z łańcucha performansów wysokiego ryzyka i wysokiej wydajności ciała motorycznego. Zasada *high performance* opisana przez Jona McKenziego w jego głośniejszej książce *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu* dotyczy zatem nie tylko sfery performansu organizacyjnego czy technologicznego obecnego głównie w sferze przemysłu, ale także dziedziny działań czysto ludzkich lub ludzko-przedmiotowych

9 Tamże, s. 601–602.

– jak w cyrku i zawodowym sporcie. W sporcie od dawna obserwujemy już zastosowanie schematów organizacyjnych typowych dla nowoczesnych korporacji medycznych i farmaceutycznych nastawionych na optymalizację wyników osiąganych przez zawodników czy całe zespoły. Także o performansie cyrkowym można bez wątpienia powiedzieć, że ma on na horyzoncie *high performance*: „W teorii organizacji synonimami *high performance* są «jakość», «perfekcja» lub *peak performance* – performans szczytowy.”¹⁰ Granicą doskonalenia wysokiego performansu staje się niejednokrotnie śmierć tego, który podjął wyzwanie. Himalaisty lub akrobaty, który zaryzykował wejście na szczyt.

Zachwyty widza widowiska cyrkowego rodzi się zarówno z napięcia wywołanego igraniem ze śmiercią, jak też ze zderzenia możliwości ciała zwykłego, przeciętnego człowieka z możliwościami akrobata, zonglera czy woltyżera. Zwykły człowiek panuje nad światem poprzez swoje ciało fenomenalne, które „jest naszym ogólnym sposobem posiadania świata”, jak zauważa francuski fenomenolog percepcji Maurice Merleau-Ponty¹¹. To codzienne panowanie nad światem nie wymaga raczej nadzwyczajnych umiejętności, takich wyzwań, przed jakimi staje dziecko, kiedy uczy się chodzić i panować nad siłami grawitacji. Merleau-Ponty zauważa, że „ciało nie narzuca nam, jak zwierzętom, instynktów określonych w chwili urodzenia”, ale „nadaje naszemu życiu formę ogólności i przekształca nasze akty osobowe w stałe dyspozycje”¹². Mówiąc obrazowo, te stałe dyspozycje ciała motorycznego to codzienne sposoby posługiwania się ciałem nabywane z biegiem lat: „tak się chodzi na dwóch nogach”, „tak się pije z kubka”, „tak się łapie jabłko spadające z drzewa”, „tak się jeździ na rowerze”. Umiejętności codzienne zapisane w pamięci naszego ciała stają się tak rutynowe, że nie budzą najmniejszych emocji, kiedy przyglądamy się nim na przykład w teatrze dramatycznym, realistyczno-psychologicznym – w wykonaniu aktorów odnoszących się do wzorca performatywnego danej czynności, którą albo imitują, albo wykonują na prawdę.

Wiemy jednak doskonale, że istnieją pozacodzenne techniki posługiwania się ciałem zużywające znacznie więcej energii poprzez wyzwania stawiane własnej cielesności przez performera, który może być nie tylko aktorem teatru antropologicznego (z Odin Teatret Eugenia Barby czy Gardzienic), tancerzem

10 J. McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, przeł. T. Kubikowski, Kraków 2011, s. 98.

11 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 166.

12 Tamże, s. 166.

z teatru tańca lub *physical theatre*, ale także sportowcem (np. koszykarzem amerykańskiej ligi zawodowej NBA) czy artystą cyrkowym. W kontekście cyrku odwołam się raczej do przykładu koszykarza niż do artystycznych i zarazem mocno performatywnych form współczesnego teatru. Głównie dlatego, że cyrk łączy ze sportem trening cielesności motorycznej zmierzający do przekształcenia codziennego schematu cielesnego, który każe standardowo myśleć o przeznaczeniu ludzkich kończyn i ich używaniu w świecie – bez inwencji, bez celowo kształtowanych technik wzmagających znacznie możliwości tego ciała, zwłaszcza jego energię w przestrzeni. Fruwający nad koszem dwumetrowi olbrzymi pakujący piłkę z niespotykaną na co dzień dynamiką zdają się prezentować nadludzkie możliwości ciała. Cała skala zwodów oszukujących obrońcę drużyny przeciwnika, szybkość poruszania się po boisku, manualna zręczność, a nawet finezja w operowaniu piłką, która zdaje się słuchać kozłującego, każą myśleć o małpich (w najbardziej pozytywnym sensie tego słowa) zdolnościach rozgrywającego zawodnika. Podobnie rzecz wygląda w wypadku żonglera czy woltyżera, którzy muszą wejść w symbiotyczny związek z przedmiotem (podrzucanym w powietrzu) lub zwierzęciem. Muszą zatem przekształcić swój codzienny schemat cielesny umożliwiający normalne, zwyczajne bycie-w-swiecie, w schemat cielesny właściwy ich dyscyplinie cyrkowej, wyposażający ich w cały zestaw wyspecjalizowanych technik, które poszerzają możliwości użycia ich ciał, dając iluzję nieograniczonych kompetencji motorycznych.

il. 93, str. 456

Te techniki mają rzecz jasna charakter performatywny: stanowią powtórzenia typowych dla danej dyscypliny wzorców użycia ciała żonglującego kilkunastoma kólkami, wykonującego mordercze salta w powietrzu, balansującego na grzbiecie konia w pełnym biegu czy – tak jak w przykładzie żonglującej stołem chińskiej artystki w *The Ghosts* – obracającego w nieskończoność stopami-rękami (czytaj: stopami niby rękami) ciężką bryłę drewnianego stołu. Za iluzją lekkości, elegancji ewolucji na arenie stoją zawsze tysiące powtórzeń, które mają doprowadzić dany numer do perfekcji, pozwolić ukryć fizyczny wysiłek kryjący się za procesem pracy nad przekształceniem własnego schematu cielesnego. Wydaje mi się, że nie będzie nadużyciem odwołanie się do dwóch filmów Darrena Aronofsky'ego, pokazujących zaskakujące podobieństwa pomiędzy dziedzinami, które badacze zwykle sytuują na dwóch biegunach świata widowisk. Myślę o *Zapaśniku* (2008), poświęconym m.in. odślanianiu kulis amerykańskiemu wrestlingu i *Czarnym Łabędziu* (2010), opowiadającym o karierze baletnicy. Wizualnie trudno sobie wyobrazić większą różnicę niż między zniszczonym sterydami i lekarstwami, pokrytym bliznami ciałem weterana wrestlingu granego przez Mickeya Rourke'a a zwiewną, pełną gracji figurą klasycznej

primabaleriny kreowanej przez Natalie Portman. Kiedy jednak spojrzeć się za kulisy obu widowisk, na cenę, którą płacą zawodowi wrestlerzy i zawodowe baletnice, okaże się, że w świecie widowisk, zwłaszcza tam, gdzie trwa batalia o przekształcenie ciała motorycznego człowieka w jedynym pożądanym kierunku, odzywa się wymiar cielesności energetycznej: ciała podlegającego okaleczeniom, kontuzjom, krwawiącego i śmiertelnego. Nawet jeśli nie wygląda to tak drastycznie jak tresura dzieci mających zostać aktorami chińskiej opery w *Żegnaj, moja konkubino* (reż. Chen Kaige, 1993), zwykle za perfekcją performerów kryje się mnóstwo wyrzeczeń, pot i łzy. To tak jakby w wyniku treningu ciało codzienne ucierało się (dosłownie!) w ciało pozacodzienne – o zwiększonych możliwościach motorycznych.

Praktykowanie technik pozacodziennego użycia ciała staje się pasjonującym odkrywaniem nowych możliwości ciała motorycznego, przekraczaniem mentalnych i cielesnych barier, mierzeniem się z tym, co na pozór niemożliwe, a poprzez to – poznawaniem świata. Merleau-Ponty pisze o tej wiedzy ucieleśnionej, swego rodzaju procesie *learning by performing* następująco:

Czasem wreszcie do ujmowanego znaczenia nie można dotrzeć naturalnymi środkami ciała i wtedy ciało musi stworzyć sobie narzędzie, projektując wokół siebie świat kultury. Na wszystkich poziomach spełnia tę samą funkcję, która polega na użyczeniu chwilowym i spontanicznym ruchom „odrobiny powtarzalnego działania i niezależnego istnienia”. Nawyk jest tylko sposobem istnienia tej fundamentalnej możliwości. Mówimy, że ciało coś zrozumiało i nabrało przyzwyczajenia, kiedy dało się przeniknąć przez nowe znaczenie, kiedy przyswoiło sobie nowe jądro znaczeniowe¹³.

Jeśli nawet performatywnej sztuce cyrku bliżej do dogmatu zachodniej filozofii rozdzielającej mocno cielesność od duchowości, a daleko do wschodniego myślenia o ciele jako wehikule rozwoju duchowego, to jednak warto choć przez moment pomyśleć o cyrku jako laboratorium pozwalającym badać zdolności ludzkiego ciała. Także w pozarozrywkowym wymiarze. Całkiem odrębną kwestią wydaje się bowiem filozoficzna użyteczność metafory cyrku, zonglerki i akrobacji, do których odnosi się Peter Sloterdijk w swoim dziele *Du mußt Dein Leben ändern*, kiedy analizuje Kafkowskiego głodomora lub gdy pisze o akrobatyce, „która jest w grze wszędzie, gdzie chodzi

13 Tamże, s. 166.

o ukazanie Niemożliwego jako lekkiego ćwiczenia”¹⁴. Akrobatyce globalnej polityki? Akrobatyce istnienia w świecie, który opatrujemy kłopotliwymi etykietami „po-” czy „post-”?

Sloterdijk idzie tutaj tropem *Tako rzecze Zaratustra* Friedricha Nietzschego. W prologu tego filozoficznego traktatu pojawia się figura linoskoczka, który podczas wykonywania swojego numeru ponosi śmierć, ale mimo to, a właściwie dzięki temu, zostaje przez Zaratustrę uznany za pierwszego ucznia, za nadczłowieka. Umierający akrobata traci bowiem niewiele, skoro żyjąc tak jak chciał, traci tylko życie. Skoro za życia był jedynie dobrze wytresowanym (przez kulturę? religię? państwo?) tańczącym zwierzęciem, „które nauczono tańczyć kijem i skąpym kęsem”¹⁵. „Ich bin nicht viel mehr als ein Tier, das man tanzen gelehrt hat, durch Schläge und schmale Bissen”¹⁶.

Cyrk, w którym wszystko jest treningiem, tresurą, łańcuchem trzymających artystę w ryzach, powtarzanych bez końca według ustalonego wzorca performansów, ukrywa – niczym Disneyland u Baudrillarda – fakt, że tak naprawdę cały świat już dawno stał się cyrkiem (Disneylandem).

14 P. Sloterdijk, *Du mußt Dein Leben ändern. Über Anthropotechnik*, Frankfurt am Main 2011, s. 307.

15 F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Gdynia b.r.w., s. 16.

16 F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, cytuję za: P. Sloterdijk, *Du mußt Dein Leben ändern*, s. 101.

Sylvia Siedlecka

Wokół pojęcia cyrku

Jean Starobinski zwrócił uwagę, że cyrk stanowi niezwykle pojemne repozytorium symboli: „Czyż kolistą areną cyrkową nie jest obrazem świata? [...] Czy widzowie tworzący ogromną «różę kontemplacji» nie przypominają owej róży niebiańskiej – jednej z ostatnich wizji dantejskiego Raju?”¹. Za chwilę jednak dodaje, że warto strzec się przed nadmierną alegoryzacją i przypisywaniem cyrkowi stałych znaczeń i funkcji, bo aby wartości te pozostały żywe, muszą być wolne od znaczeń, byśmy mogli te znaczenia w nich odnajdywać².

Pokusa nadawania właściwości i funkcji cyrkowi – rozumianemu jako przestrzeń, ale i mikrokosmos złożony z artystów, nurtów, dyscyplin, poszczególnych widowisk – jest o tyle silna, że cyrk stanowi jedną z najstarszych odmian kultury plebejskiej, a później popularnej. I podobnie jak nie ma jednego cyrku, tak ryzykowne jest mówienie o cyrkowej tradycji w liczbie pojedynczej. Łacińska etymologia słowa „cyrk” oznacza krąg i odnosi się to zarówno do przestrzeni, jak i do widowiska. Jednym z najczęstszych

1 J. Starobinski, *Portret artysty jako linoskoczka*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, „Literatura na Świecie” 1976, nr 9, s. 322.

2 Tamże, s. 316.

il. 1, str. 389

nieporozumień dotyczących źródeł nowożytnego cyrku jest uznanie, że jego kolebką był starożytny Rzym³. Jeśli już koniecznie chcemy przypisywać rzymskim cyrkom prekursorstwo, to w dziedzinie torów wyścigowych, bowiem w owych wydłużonych, posiadających kształt hipodromu budowach odbywały się przede wszystkim wyścigi kwadryg – rzadziej zawody gladiatorów i walki zwierząt. Kolistą areną, czyli maneż, powstała dopiero w XVIII wieku. W budynku lub namiocie z areną w środku odbywały się popisy akrobatów, kłownów, a także widowiska z udziałem zwierząt⁴. Pierwsze cyrki z tymi późniejszymi łączyła intencja prezentacji niezwyklej umiejętności wykonawców, w szczególności zaś: mistrzowskiego opanowania ciała, władzy nad siłami natury, odwagi oraz umiejętności rozśmieszenia widza. Celem cyrku było zadziwienie i zaskoczenie niezwykłością pokazu⁵. Także Rosyjska Encyklopedia Cyrku definiuje cyrk jako widowisko, którego celem jest prezentacja niezwyklej i zabawnych treści, przekazywanych przez artystów w działaniach, które często wymagają odwagi i podjęcia ryzyka⁶.

Chram diabła i enklawa autentyczności

Status cyrku w świecie widowisk podlegał historycznym zmiennym. Przez średniowiecznych anachoretów uznawany za dzieło demona, przez Tertuliana za „chram diabelstwa”⁷, istniał na peryferiach kultury jako widowisko o barbarzyńskim rodowodzie i potencjalnie destabilizującym wpływie na życie duchowe. Wędrowni artyści prezentowali sztuki pod gołym niebem, głównie na łąkach poza miastem i na placach jarmarcznych⁸. W późnym średniowieczu i wczesnej nowożytności w trupach wędrownych znajdowało się wielu tzw. ludzi luźnych, czyli osób bez ziemi, majątku, niepozostających w zależności osobistej od klasy feudalnej. Określani jako hultaje, ludzie swawolni, wagabundzi, waleśy, włóczęgi, rekrutowali się zwykle z przedsiębiorczych chłopów, zbiegłych po powodzi lub pożarze, bądź też przed wyrokiem

3 Hasło „Short History of The Circus”, [w:] *Circopedia* [online], http://www.circopedia.org/SHORT_HISTORY_OF_THE_CIRCUS [dostęp: 2 grudnia 2016].

4 Hasło: „cyrk”, [w:] *Słownik Języka Polskiego* [online], <http://sjp.pwn.pl/sjp/cyrk;2450006.html> [dostęp: 2 grudnia 2016].

5 Hasło: „cyrk”, [w:] *Encyklopedia teatru* [online], <http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/210/cyrk> [dostęp: 2 grudnia 2016].

6 Hasło: „cyrk”, [w:] *Rosyjska Encyklopedia Cyrku* [online], <http://www.procircus.ru/encyclopedia/ts/circus/> [dostęp: 2 grudnia 2016].

7 M. Sznajderman, *Blazen. Maski i metafory*, Warszawa 2014, s. 88–89.

8 O. Cihlář, *Nový cirkus*, Praga 2006, s. 14–15.

sądowym; inni byli zubożałymi mieszczanami, żołnierzami, rzemieślnikami, kramarzami i żebrakami. Spotykali się z wrogością warstw ustabilizowanych i relatywnie zamożniejszych, ponieważ ich styl życia, wyznawane normy, hierarchie wartości czy mentalność zasadniczo różniły się od wzorców ogólnie przyjętych i akceptowanych przez środowiska ludzi godnych, żyjących w ramach ustalonego ładu publicznego⁹. Jak pisze słynny klaun Edward Manc, pierwszy polski cyrk zakładany przez jego przodka w drugiej połowie XIX wieku to nadal „zbieranina, przeróżni kuglarze, żyjący poza nawiasem społeczeństw. Byli wśród nich żonglerzy, linoskoczki i pospolicie szarlatani, byli żebracy i kaleki, pokazujący za opłatą swoje ułomności ku uciesze pospólstwa”¹⁰. Procesy modernizacyjne doprowadziły do uregulowania życia cyrkowego. Największe cyrki w Europie Zachodniej i Ameryce, jak amerykański cyrk P.T. Barnuma w XIX wieku, stały się potężnymi przedsiębiorstwami kapitalistycznymi. W Europie Środkowo-Wschodniej ważną cezurą w kontekście instytucjonalizacji są lata dwudzieste XX wieku, kiedy najpierw w Związku Radzieckim, następnie w innych krajach regionu cyrki przejmowano z rąk prywatnych właścicieli, upaństwowiano, wprowadzając model centralnego zarządzania, jak również zapewniając pracownikom cyrków emerytury, ubezpieczenia i zaplecze techniczno-edukacyjne w postaci baz, na przykład w podwarszawskim Julinku. Celem tych licznych inicjatyw było wyjęcie cyrku z niszy i nadanie mu funkcji instytucji o znaczeniu politycznym, agitacyjnym. Mimo zmiany statusu i zmodernizowanej fasady instytucjonalnej cyrki funkcjonowały nadal głównie w oparciu o modele rodzinne, podtrzymując tradycyjne struktury patriarchalne. Choć podniósł się komfort pracy, świat wędrownych artystów nadal był niezwykle wymagający. Decyzja o zostaniu cyrkowcem musiała być często podejmowana w dzieciństwie, gdyż wiązała się z latami regularnych ćwiczeń fizycznych, z przemieszczaniem w długich trasach przez dużą część roku. Możemy zrekonstruować ten status i autostereotyp cyrkowca w powojennej Bułgarii, sięgając po fragment listu anonimowego członka zespołu Cyrku Bułgaria do wujka z 1956 roku:

il. 64, str. 435

il. 39–40, str. 418

Baj Sando!

Tego roku jeżdżę z cyrkiem. Byliśmy w kilku miastach północnej Bułgarii, ale w twoje okolice jeszcze nie dotarliśmy w tym roku.

9 Hasło „luźni ludzie”, [w:] *Encyklopedia PWN* [online], <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/luzni-ludzie;3934666.html> [dostęp: 2 grudnia 2016].

10 Din-Don [E. Manc], *Wspomnienia Kłowna*, Warszawa 1961, s. 12.

Później byliśmy w połudnowo-zachodniej Bułgarii, a od miesiąca jesteśmy w Sofii. Nic przyjemnego podróżować co tydzień z miasta do miasta, ale co zrobić, skoro nie znajduje się innej pracy¹¹.

Analizując motyw błazna w kulturze, Monika Sznajderman wskazuje na związek cyrku z przestrzenią *sacrum*, widoczny zarówno w wyklęciu przez Kościół średniowiecznych kuglarzy, jak w działaniach zakonu franciszkanów określanych mianem „żonglerów Pana Boga” (*ioculatores Dei*), czy wreszcie na podstawie współczesnych audiencji papieskich z udziałem środowisk cyrkowych oraz występów cyrkowców przed papieżem¹². W tym kontekście autorka, odwołując się do Jerzego Nowosielskiego i jego rozumienia liturgii chrześcijańskiej jako „świętego cyrku”, sam cyrk określa jako liturgię, tyle że odartą z „kanonicznej powagi, liturgii, do której swe lustro przykładają błazen”¹³. Cyrk rozpatrywany w łączności ze świętą opowieścią, mitami i obrzędami (np. dawny udział linoskoczków w pogrzebach, mający na celu odegnanie złego losu) rezonuje także w cyрку współczesnym. Tzw. cyrk tradycyjny nadal, mimo niesprzyjającego rytuałowi kontekstu, zachowuje podziały dyscyplinowe, lekceważąc zarzuty o propagowanie przemocy, anachroniczne scenariusze widowisk czy estetykę kiczu. Z podobną konsekwencją cyrki bronią się przed zniesieniem pewnych praktyk, uzasadniając je tradycją właśnie. Mimo licznych protestów społecznych¹⁴ i sankcji nałożonych na cyrki z udziałem tresowanych zwierząt (wiele miast w Polsce nie wpuszcza cyrków ze zwierzętami), liczne zespoły nie rezygnują z tego typu atrakcji. Właścicielka największego polskiego cyrku Ewa Zalewska przekonuje, że widowiska bez zwierząt oznaczają śmierć cyrku¹⁵. Godząc się na

11 Цирк България. Протоколи от художествения съвет и програми за представления, 1950, oddział 279 – 1 – 9, Centralne Archiwum Państwowe w Sofii. Przekład autorki artykułu.

12 M. Sznajderman, dz. cyt., s. 87. Z przyjmowania cyrkowców słynął Jan Paweł II. Występował przed nim między innymi Cyrk Bałkański z Bułgarii, przedstawiając swój tradycyjny program w białych strojach. Por. wywiad z Aleksandrem Bałkańskim (archiwum prywatne SS).

13 M. Sznajderman, dz. cyt., s. 89–90.

14 Por. Kampania Cyrk Bez Zwierząt czy działania fundacji Viva.

15 Por. głos Ewy Zalewskiej z cyrku Zalewski w debacie „Cyrk ze zwierzętami czy bez”: *Cyrk się zmienia i tradycja się zmienia, ale to nie jest tylko profesja, to również nasze życie. Zwierzętom w naszym cyрку naprawdę nie jest źle. Prosimy o większe zrozumienie. [...] Często rozmawiam z osobami, które przychodzą na występy – wszyscy podkreślają, że atrakcją w cyрку są zwierzęta, a nie klauny i akrobaci. Być może zmienia się świadomość społeczna, ale w małych miasteczkach wygląda to zupełnie inaczej. Ludzie nie przyjdą do cyrku bez zwierząt, których i tak jest w cyрку coraz mniej. Tradycja się oczywiście zmienia, ale szanujemy ją, bo z niej się wszyscy wywodzimy. Tresura psów, woltyżerka to również tradycja, to także elementy cyrkowe; [w:] Raport z konsultacji społecznych w sprawie udostępniania terenów gminnych właścicielom cyrków organizującym występy z udziałem zwierząt, Toruń 2016, s. 7–8 [online], http://www.konsultacje.torun.pl/sites/default/files/pictures/ks_cyrk_2016_raport.pdf*

pewną marginalizację własnego statusu, cyrki opierają się postulowanym reformom, kontynuując występy z udziałem tresowanych drapieżników.

Dyscypliny, dziś zwane zbiorczo cyrkowymi, miały zatem dużo głębsze źródła niż nowożytna instytucja określana mianem cyrku. Jak pisze Pascal Jacob większość cyrkowych artystów uważała arenę za możliwą, ale nie niezbędną dla prezentacji własnej twórczości. Cyrkowy namiot skupiał, choć też zwykle tymczasowo, ludzi, którzy dużo wcześniej samodzielnie byli obecni w świecie widowisk: akrobatów, linoskoczków, komediantów, muzykantów i czarodziejów⁶. Cyrki w formie znanej dziś, czyli z widownią otaczającą okrągłą arenę (maneż), powstały dopiero w drugiej połowie XVIII wieku w Wielkiej Brytanii. Jeździec wyborowy Brytyjskiej Akademii Królewskiej Philip Astley założył w latach osiemdziesiątych XVIII wieku cyrk na trzy tysiące miejsc, który stał się modelem dla większości późniejszych cyrków. Przedsięwzięcie Astleya wyrosło bezpośrednio ze sztuki jeździectwa, której pokazami fascynowała się ówczesna arystokracja, a następnie jeździectwo połączono z dziedzinami o bardziej egalitarnym rodowodzie, posiadającymi niechlubną tradycję zawodów wędrownych, takimi jak klaunada czy akrobatyka. Nowożytny cyrk stanowił zatem syntezę wielu dziedzin, zarówno wywodzących się z przeciwstawnych porządków symbolicznych, jak też należących do repertuaru odmiennych grup i klas społecznych. W następnych wiekach ten czynnik genealogii cyrku przyciągał artystów i intelektualistów. Widzieli w nim sztukę demokratyczną oraz podwaliny projektów wspólnego języka sztuki, potrafiącej przemówić i poruszyć widzów niezależnie od ich kompetencji odbiorczych oraz pochodzenia społecznego.

il. 6, str. 393

Można się zastanawiać, na ile owo odrodzenie cyrku, które trwało przez cały XIX wiek, zwany w Europie i Ameryce „złotym” czasem cyrku, aż do początku XX stulecia, wiązało się także z narodzinami nowej wrażliwości. Zapleczem powstania nowożytnego cyrku Astleya była rewolucja przemysłowa i intensywne zmiany modernizacyjne. Doświadczenie oświeceniowego racjonalizmu sproblematyzowało pojęcie natury, wywołując, po raz pierwszy tak silnie wyartykułowaną, potrzebę „powrotu do natury” oraz łączności z utraconymi jej źródłami. Zwrot, który miał swoje myślenie w pismach

[dostęp: 2 grudnia 2016]. W ostatnim czasie wiele sądów – po odwołaniach wniesionych przez Związek Pracodawców Cyrków i Rozrywki – unieważniło decyzje prezydentów miast w sprawie zakazu występów ze zwierzętami w tych miastach (np. w Katowicach). Por. „Gazeta Wyborcza Katowice”, nr z 3.01.2017 [online], <http://katowice.wyborcza.pl/katowice/1,35063,21192503,sady-uniewazniaja-decyzje-prezydentow-w-sprawie-zakazow-dla.html> [dostęp: 9 stycznia 2017].

16 O. Cihlář, dz. cyt., s. 11.

Rousseau, pierwszego nowożytnego kontestatora, określającego siebie jako nomadę (cyrk!) i zwolennika idei autentyczności, rezonował w postaci fascynacji obrzeżami kultury i nowym, bo formułowanym z perspektywy utraczonej niewinności, spojrzeniem na samą kulturę¹⁷. Cyrk, stereotypowo postrzegany jako bezpretensjonalna sztuka wędrownych artystów, nadawał się do roli medium – szczególnie w czasach skumulowanych zmian, które zaowocowały m.in. Wielką Rewolucją i zachwianiem porządku społecznego, tworząc potrzebę nowej sztuki, mogącej opowiedzieć i odzwierciedlić zachodzące zmiany. W społecznych kontekstach ukazuje cyrk Brenda Assael w swej niezwykle inspirującej z perspektywy badań nad tym zjawiskiem pracy *The Circus and Victorian Society*. Przedstawia cyrk jako element dziewiętnastowiecznego świata wiktoriańskiego i opisuje go w relacji z procesami modernizacji, przemianami mentalności, polityki, religii, prawa i ekonomii¹⁸. Bazując na koncepcji Michaiła Bachtina, Assael pokazuje widowisko cyrkowe jako karnawał, przestrzeń ustanowienia nowego porządku¹⁹. Pokazuje, jak cyrk wzmacnia wiele oficjalnych narracji politycznych, przywołując przykłady patriotycznych pantomim, których tematami są brytyjskie podboje kolonialne. Jednocześnie wskazuje na subwersywny potencjał cyrku jako instytucji rozszczelniającej stereotypy społeczne i wprowadzającej w odbiorcach

17 Por. Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński, O. Latek, A. Lipszyc, A. Michalak, A. Rostkowska, M. Rychter, Ł. Sommer, Warszawa 2012, s. 658–668.

18 B. Assael, *The Circus and Victorian Society*, London 2005.

19 Relacja cyrku i karnawału z pewnością jest kwestią wartą głębszych badań. Dla Bachtina życie uformowane według wzorca zabawy stanowi nie tyle formę widowiskowo-teatralną, co realną formę przeżycia, nawet jeśli chwilową, bo dostępną tylko w czasie karnawału (por. Michaił M. Bachtin, *Ludowe formy świąt karnawałowych* [w:] *Antropologia widowisk: zagadnienia i wybór tekstów*, przeł. A. Chałupnik, W. Dudzik, M. Kanabrodzki, L. Kolankiewicz, Warszawa 2005, s. 374–375). Łączniki cyrku z ludową kulturą śmiechu i zabawy można odnaleźć na różnych poziomach widowiska cyrkowego, jak i w pytaniu o role oraz funkcje widowiska cyrkowego. We współczesnym cyrku również objawia się ona w potocznych wyobrażeniach cyrku jako „sztuki dziecięcej”, w przeciwieństwie do „dorosłego” teatru, a także, idąc dalej, uznaniu, że cyrk stanowi rodzaj „teatru na opak”. W bardziej dosłownym wymiarze powiązania cyrku z karnawalem widać w upodobaniu cyrku do uwypuklania relacji człowiek–zwierzę, do pokazywania zwierzęcej zwinności ludzi i „uczłowieczania” zwierząt poprzez strój, tresurę mającą na celu wyuczenie zwierzęcia ludzkiego sposobu poruszania się, czy wreszcie w klaunadzie i fascynacji groteską, fizjologią i monstrialną cielesnością. Te fascynacje „ciałami nienormalnymi”, ale też odindywidualizowanymi, monstrialnymi, widoczne są zarówno w dawnej tradycji cyrkowej (wystawianie na pokaz karłów, atletów, kobiet z wąsami), jak i w spektaklach tzw. nowego cyrku, który, często autoreferencyjny, kreuje monstrialne ciała z niezwykłych kostiumów, scenografii. W wyrazisty sposób widać to na przykład w realizacjach francuskiego Cirque Invisible, tworzonego przez Victorię Chaplin i Jeana Baptiste Thierrée, którzy za pomocą kostiumów i elementów scenografii budują groteskowe, surrealistyczne, zadziwiające, subwersywne i zabawne wyobrażenia na temat tego, czym jest ciało oraz jego granice.

dysonans poznawczy. Assael przywołuje tym razem przykłady wizerunków wyzwolonych kobiet w cyrku czy scen z udziałem malowania twarzy klaunów, które polemizowały z potocznymi wyobrażeniami na temat płci i rasy. Cyrk jest mikrokosmosem, który odzwierciedla, a zarazem współtworzy wiktoriański słownik znaczeń i zbiorowych wyobrażeń, wchłania społeczne dyskursy i na różne sposoby je przetwarza, buduje wielopoziomowe relacje, prezentując na arenie cały przekrój możliwych wyobrażeń, od ciał idealnie proporcjonalnych i pięknych, przez fizjonomie klaunów, po ciała nienormalatywne, groteskowe, monstrialne, znajdując na arenie miejsce dla utopii, narracji oficjalnych, półoficjalnych oraz przemilczeń i tabu.

Tradycja dowartościowująca język i estetykę cyrku powracała przede wszystkim w czasach zapotrzebowania na ideę autentyczności i powrotu do źródeł kultury, w okresach ideowych i politycznych przesileń, które owocowały nawrotem haseł nowego początku, często drogą rewolucji, a wraz z nimi powrotem do sztuki podkreślającej swoje korzenie w tradycji pierwotnej, antyintelektualnej, która własne odrzucenie pojęć kultury i cywilizacji uznawała za czynnik pozytywny. Cyrk stał się ważnym impulsem dla europejskich awangard artystycznych w międzywojniu. Jego język i estetyka wpisywały się w ideę egalitarnej sztuki i projektów jej odnowy drogą rewolucji formułowanych przez lewicowych poetów, pisarzy i artystów wizualnych. Nie był to jednak jedyny przypadek w nowożytnej historii hierarchizowania cyrku. Pierwsze spektakularne dowartościowanie widowisk cyrkowych miało miejsce w romantyzmie. Zainteresowanie romantyków kulturą ludową, plebejską oraz estetyką obrzeży i wpisanie ich w tzw. wysoki kod kulturowy widać w nawiązaniach do cyrkowego imaginarius, przywołaniach postaci linoskoczków, akrobatów, iluzjonistów, ale też w koncepcjach odwołujących się do potrzeby sztuki totalnej. W *Lekcji teatralnej* Adam Mickiewicz, pisząc o misteriach chrześcijańskich, przypomina, że pojawiało się w nich niebo wraz z duchami niebieskimi, ziemia, czyli właściwa scena oznaczająca sferę ludzkich działań oraz piekło wyobrażane jako paszcza szatana, z której wychodzili przedstawiciele wszelkiego zła, od zdrajców po błaznów²⁰. Cyrk stanowić może jedno z ucieleśnień sztuki, która również w przestrzeni odzwierciedla kilka poziomów istnienia świata, widowisko to bowiem anektuje różne poziomy przestrzeni realnej i symbolicznej, syntetyzując w obrębie jednego przedstawienia ziemię i powietrze, „dół fizjologiczny” i wzniosłość. W cyrku objawia się także jedna z ważnych dla Mickiewicza

20 A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*, [w:] *Dzieła*, Wydanie Rocznikowe 1798–1998, t. 8–9; przeł. L. Płoszewski, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1997, s. 193.

cech: cudowność, rozumiana nie tyle jako zabieg techniczny, co „pierwiatek tajemny”, objawiający „tchnienie z wyższej krainy”, przecucie świata nadprzyrodzonego, a nawet kształt istoty boskiej²¹.

Mówiąc o ważnych zwrotach w cyrku, warto zapytać, na ile najnowszy zwrot, dotyczący narodzin *nowego cyrku* w latach siedemdziesiątych XX wieku w Europie Zachodniej i Ameryce, nie stanowi kontynuacji idei autentyczności zapoczątkowanej pod koniec XVIII wieku przez Jana Jakuba Rousseau. Opierała się ona na przekonaniu, że zadaniem każdego człowieka jest dotarcie do wewnętrznego głosu własnej natury, będącej źródłem dobrego i pełnego życia oraz najlepszym punktem odniesienia dla działań i wyborów moralnych. W tak określonych źródłach tożsamości zewnętrzne punkty odniesienia (jak Bóg w teizmie) tracą swoją moc wiążącą właśnie dlatego, że zakłócają wewnętrzny głos natury, wzrasta zaś rola dotarcia do niego, a następnie indywidualnej ekspresji wnętrza. Cyrk określany jako nowy wyrósł z wrażliwości, której punktem kulminacyjnym była obyczajowa rewolucja lat sześćdziesiątych XX wieku, postulująca konieczność przeformułowania relacji człowiek–społeczeństwo, a siłę czerpiąca z kontrkulturowej perspektywy podmiotu sytuującego się „obok” społeczeństwa oraz z przekonania o ograniczającym oddziaływaniu kultury. Podkreślając jedność człowieka z naturą, wrażliwość ekologiczną i głosząc postulat równości klasowej, wyemancypowała także nowy cyrk, który już w tym nowym ujęciu rezygnował albo w dużej mierze ograniczał udział tresowanych zwierząt, indywidualizował też znacząco strukturę spektakli, na nowo osadzając się w świecie widowisk. Cyrk tradycyjny w kontekście idei autentyczności musiałby zostać uznany za znacznie mniej wyrażający tę ideę niż *nowy cyrk*, w którym pole twórczej ekspresji zostało poszerzone na tyle, że owa polifoniczność spowodowała rozproszenie praktyk, języków i koncepcji. W efekcie doprowadziła do niedefiniowalności pojęcia *nowego cyrku*, który nadal, mimo że jego historia liczy prawie pół wieku, jest określany jako nowy, podobnie jak Nowa Fala w kinematografii. Cyrk tradycyjny, jak mówi sama nazwa, za jeden z kluczowych kotwic własnej tożsamości uznaje pojęcie tradycji i ukształtowanych przez nią reguł, zaś nowy cyrk kreuje swoją tożsamość na zerwaniu tej ciągłości, a w dużej mierze na buncie wobec niej, skłaniając się w gruncie rzeczy ku tym samym paradygmatom sztuki pierwotnej i źródłowej, których międzywojenne awangardy artystyczne szukały w cyrku tradycyjnym.

21 Tamże, s. 193–194.

Niesamowite

Elementem powtarzającym się w definicjach widowiska cyrkowego jest czynnik szeroko rozumianej niezwykłości²², który w bezpośredni sposób wskazuje, że cyrk wytwarza przestrzeń ustanawiając jakieś nowe reguły. Niezwykłość ta rodzi się przede wszystkim z przekroczenia granic²³ lub rozmontowania reguł istniejących w świecie „zwykłym”: artyści cyrkowi fruwią, chodzą na linie, wyczarowują przedmioty albo powodują zniknięcie rekwizytów. Kumulacja widzialnych efektów przekroczenia granic i fizycznych, mentalnych przyzwyczajęń ma za zadanie olśnić widza i wzbudzić w nim intensywne emocje. Na efekcie niezwykłości opierają się konkretne dyscypliny cyrkowe: iluzjonistyka, prestidigitatorstwo, ale też hipnoza czy spirytyzm, które w cyрку na różnych etapach jego istnienia były szeroko wykorzystywane, choć nie należały oficjalnie do repertuaru cyrkowych gatunków²⁴.

Być może efektowna widzialność cyrku oraz czynnik testowania granic fizyki i fizyczności, na których cyrk buduje również własną siłę przyciągania, zaważył na powstaniu żywotnego dziś stereotypu cyrku jako sztuki skierowanej głównie do dzieci. Przejawia się on chociażby w popularności motywu cyrku jako tworzywa literatury dziecięcej, zwłaszcza ilustrowanej, wykorzystującej „fotogeniczną” baśniowość cyrkowych motywów²⁵. „W zwykłych

22 „Cyrk zawsze prowokował publiczność i przez długie stulecia stanowił atrakcyjną rozrywkę. Do dziś zachowuje tendencję do wywoływania w odbiorcy intensywnych emocji: zdziwienia, strachu, podziwu i śmiechu. Zawsze balansował na granicy rozrywki i sztuki, szacunku i potępienia”, [w:] O. Cihlár, J. Hanuš, *Orbis cirkus. K českému novému cirkusu*, Praha 2014, s. 113. Por. też I.N. Girin, *Ot misterii k tsirku (Teatr avangarda pervoi treti XX veka). Khudozhestvennaia Kul'tura (Elektronnyi retsenziurnyi nauchnyi zhurnal)*, (13) [online], <http://sias.ru/magazine/vypusk-3/yazyki/590.html> [dostęp: 2 grudnia 2016].

23 Imperatyw panowania nad grawitacją, zmysłem równowagi, lękiem, szybkością, siłami natury (tresura zwierząt w cyрку) ma wiele wspólnego ze sportem, gdzie również liczy się maksymalizacja wyniku i ustanowienie rekordu. O ile jednak w sporcie czynnik ryzyka jest minimalizowany poprzez ustanowienie ścisłych reguł gry, to w widowisku cyrkowym niebezpieczeństwo, ryzyko, włącznie z narażeniem życia artysty, jest kluczowym czynnikiem przesądzającym o atrakcyjności danego widowiska. Ryzyko bywa wręcz podsycane, udramatyzowane, a jednocześnie często nadal pozostaje jak najbardziej rzeczywiste, bo akrobacie podczas każdego spektaklu grozi upadek z trapezu, a treserowi drapieżników utrata życia, kiedy wchodzi do klatki z lwem. Te różnice między grą o ściśle określonych regułach a performansem widoczne były już w cyрку Astley'a, który ściśle skodyfikowaną wojskową sztukę jeździecką przekuł w performans, dodając widowiskowe, budzące napięcie, śmiech, podziw numery, w których jeźdźcy balansowali na granicy ryzyka, stając na rozpędzonych koniach, strzelając czy przedstawiając scenki komiczne.

24 Wątek połączenia widowiska cyrkowego z seansami hipnozy pojawia się m.in. w filmie *Niezwyciężony (Invincible)* Wernera Herzoga z 2001 roku.

25 Por. w ostatnim czasie m.in.: P. Svetina, *Cyrk Antoniego*, Warszawa 2015; A. Rosén, *Cyrk Karamba. Tajemnica polykaczkii ognia*, Warszawa 2014; M. Byliniak, *Cyrk*, Warszawa 2012; E. Keret, R. Modan, *Tata ucieka z cyrkiem*, Warszawa 2011.

okolicznościach nie pójdzie do cyrku żaden pisarz, malarz, profesor – chyba że z dziećmi” – pisał Zbigniew Raszewski²⁶. Redukcja cyrku do sztuczek i popisów jest widoczna w skonwencjonalizowanych wyobrażeniach cyrku, zakodowanych także w języku. Semantyka słowa „cyrk” obejmuje liczne użycia przenośne. W słowniku pod redakcją Witolda Doroszewskiego fraza „ładny cyrk” przywołana jest jako synonim skandalu, czegoś śmiesznego i jednocześnie budzącego dezaprobatę²⁷. W Korpusie Języka Polskiego można znaleźć frazy: „istny cyrk” czy „cyrk na kółkach”, służące oddaniu absurda, niezrozumiałej i często również budzącej oburzenie sytuacji.

Cyrkową niezwykłość, rozumianą jako strategia wytwarzania świata daje się zinterpretować jako niesamowitość, *das Unheimliche*, o której Freud pisał jako o czymś, co „samowicie-swojskie, czymś, co doznało wyparcia i powróciło zeń”²⁸. Doświadczenie niesamowitości zachodzi według Freuda w momencie rozmycia granicy pomiędzy fantazją a rzeczywistością, czyli wtedy, gdy całkiem realnie pojawia się coś, co dotąd uważaliśmy za fantastyczne²⁹. Jeśli arenę cyrkową rozumieć jako przestrzeń ujawnienia się tego, co społecznie wyparte, kulturowo tabuizowane, a co właśnie ze względu na ową „niezwykłość” zostaje przywołane i pokazane jako obraz odmienności, by wzbudzić w odbiorcy dreszcz, to przed badaczem cyrku otwiera się rozległy obszar możliwy do zgłębienia między innymi za pomocą klucza postkolonialnego. Praktykę wystawiania na pokaz osobliwości, „dziwoląga” zapoczątkowały w nowożytnym cyrku zespoły amerykańskie, powołując do życia cyrkowe menażerie: karłów, liliputów, hermafrodytów, ale też przywiezionych jako zdobycze kolonialne Afroamerykanów. Praktyka wystawiania na pokaz ciał nienormatywnych, choć była obecna dużo wcześniej w całej Europie³⁰, w instytucjonalizowanej formie rozprzestrzeniła się właśnie w cyrku, a w państwach kolonialnych w XIX wieku stanowiła część uprawomocnień dla polityki kolonialnej, klasyfikacji rasowych i klasowych.

il. 32–33, str. 415

26 Z. Raszewski, *Teatr w świecie widowisk*, Warszawa 1991, s. 184.

27 Hasło „cyrk” w *Słowniku Języka Polskiego* pod red. W. Doroszewskiego [online], <http://sjp.pwn.pl/doroszewski/cyrk;5418432.html> [dostęp: 2 grudnia 2016].

28 Z. Freud, *Niesamowite*, [w:] tegoż, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 256.

29 Tamże, s. 255. O związkach cyrku i psychoanalizy por. także J.P. Zaccarini, *Circoanalysis: Circus, Therapy and Psycho-analysis*, Stockholm 2013.

30 Por. B. Fabiani, *Niziołki, łokietki, karlikowie. Z dziejów karłów nadwornych w Europie*, Warszawa 1980; A. Grześkowiak-Krwawicz, *Zabaweczka. Józef Boruwlaski – fenomen natury, szlachcic, pamiętnikarz*, Gdańsk 2004. Bohaterem drugiej z tych pozycji jest Józef Boruwlaski (1739–1837) zwany Joujou, nadworny karzeł m.in. na dworze Czartoryskich.

Kolonialne fascynacje ujawniały się jednak również w tych państwach, które kolonii nie miały. W cyrkach II Rzeczypospolitej występy „egzotów”, prezentowanych jako kolonialne zdobycze krajów europejskich, stanowiły jedną z większych atrakcji³¹.

W 2016 w Montrealu, światowej siedzibie nowego cyrku, odbyła się konferencja zatytułowana *Circus and its Others*, której celem było podjęcie refleksji nad sposobem, w jaki cyrk, również ten „nowy”, rozumie własne uwikłanie w politykę odmienności i jak określa związki praktyk cyrkowych z kwestiami rasy, klasy, *gender* i *queer*. Ostatnie z tych pojęć otwiera pole badań na temat obecności w cyrku dziwoląga, osobliwości, monstrum³², bohatera wielu, zawartych też w archiwach wizualnych, ukrytych historii, w tym możliwości wywrotowego odgrywania i strategii transgresji w cyrku³³. Osobliwy to „taki, który zwraca uwagę, nie jest jak inni, dziwaczny”³⁴. Jako synonim tego przymiotnika *Słownik Języka Polskiego PWN* wymienia słowo: egzotyczny, tj. „związany z krajem o odmiennym klimacie i cywilizacji”³⁵. Właśnie geograficzna odległość decydowała często o staniu się osobliwością w nowym kontekście kulturowym. Sam cyrk jako instytucja istniał w dużej mierze dzięki „egzotycznej osobliwości”, stanowiąc rodzaj ruchomej ekspozycji, swoisty katalog typów, włączając w to ucieleśnienia „superbohaterów” cyrkowych, np. atletów, „najsilniejszych ludzi świata”, których ciała kodowały wyobrażenie o rasowym, ale też narodowym ideale³⁶. Takiemu kodowaniu ciała w cyrku sprzyjał sam język widowisk. W celu określenia sposobu istnienia postaci w tradycji cyrkowej, Don Handelman posługuje się kategorią typu

il. 56, str. 429

il. 57, str. 430

-
- 31 Por. *Największa atrakcja światowa: 14 Abisyńczyków, najlepszych skoczków*, „Gazeta Cyрку Staniewskich: bezpłatna jednodniówka. Informator o nowym programie” 1937, s. 1 [online], <https://polona.pl/item/3762056/o/> [dostęp: 2 grudnia 2016]. O fascynacjach kolonialnych państwa bez kolonii pisze m.in. Oliwia Boswomtwe, *Czarna perła. Kino popularne między kolonializmem a nowoczesnością*, „Kultura Popularna” 2016 nr 1 (47), s. 146–158 [online], <http://kulturopopularna-online.pl/resources/html/article/details?id=133161> [dostęp: 2 grudnia 2016].
- 32 Na ten temat na polskim gruncie por. prace Anny Wieczorkiewicz: *Monstruariusz*, Gdańsk 2010; *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia*, Gdańsk 2000; *Czarna kobieta na białym tle. Dyptyk biograficzny*, Kraków 2013.
- 33 Por. J. Butler, *Zapisy na ciele, wywrotowe odgrywanie*, przeł. K. Kłosińska, K. Kłosiński, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 516–517.
- 34 Hasło „osobliwy”, [w:] *Słownik Języka Polskiego* [online], <http://sjp.pwn.pl/sjp/osobliwy;2496547.html> [dostęp: 2 grudnia 2016].
- 35 Hasło „egzotyczny”, [w:] *Słownik Języka Polskiego* [online], <http://sjp.pwn.pl/sjp/egzotyczny;2556104> [dostęp: 2 grudnia 2016].
- 36 Por. S. Siedlecka, *Ciało narodu. Przypadek cyrkowego siłacza Zyszego Breitbarta*, „Kultura Popularna” 2016, nr 1 (47), s. 91–100 [online], <http://journals.indexcopernicus.com/abstract.php?icid=1219690> [dostęp: 2 grudnia 2016].

symbolicznego, który nie tyle jest aktorem, co po prostu uobecnienia się na arenie³⁷. Przy takiej formule występu brakuje miejsca na interpretację, nie ma przemiany bohatera, wewnętrznej dramaturgii postaci. Postać w cyrku uosabia lub ucieleśnia, w mniejszym stopniu odgrywa czy interpretuje swojego bohatera, choć kluczową rolę pełni tu także czynnik koncentracji, uwagi i woli pozwalającej przekroczyć ograniczenia ciała. Tworzy się więc w cyrku fuzja formy i znaczenia, jedności medium i przekazu³⁸. Typy symboliczne można rozumieć zarówno w odniesieniu do cyrkowych superbohaterów w rodzaju atlety, „najsilniejszego człowieka świata”, jak też w typologiach cyrkowych odmienneńców, którzy swoją obecność na scenie zawdzięczają jakiemuś – po Goffmanowsku rozumianemu – piętnu³⁹, jak niski wzrost „najmniejszego człowieka świata”, wąsy u kobiety czy kolor skóry. Typ symboliczny, kategoria odsyłająca do idei nietzscheańskiego nadczłowieka, a jednocześnie do piętna, może być bardzo inspirującą kategorią w procesie dekodowania reguł, w oparciu o które tworzone są w cyrku typy symboliczne oraz tego, w jaki sposób odzwierciedlają one istniejące w danym czasie wyobrażenia społeczne. W tym ujęciu przemiany w prezentowaniu odmienności w cyrku mogą być rozumiane jako echa lub przechwycenia tych wyobrażeń. Przejście od postrzegania inności jako cudowności do uznania tej odmienności za patologię i medyczne odstępstwo było w dużej mierze efektem nowego języka oświeceniowego racjonalizmu oraz sekularyzacji⁴⁰. Cyrk nawiązywał do tych przemian epistemologicznych w sferze wizualności, prezentując określone typy symboliczne i scenariusze komunikacji, w których za każdym razem na nowo pozycjonował inność.

Cyrk był i w dużej mierze do dziś pozostaje instytucją wędrowną, funkcjonującą w ruchu i przez ten ruch definiowaną. Z przemieszczaniem wiąże się zatem nie tylko relacja z innym/obcym podczas spektaklu, ale także status cyrku jako instytucji najczęściej zewnętrznej wobec miejsca, które odwiedza, wchodzącej za każdym razem w nową sytuację komunikacyjną. Zasadne staje się wówczas pytanie o to, co dzieje się w wyniku przemieszczenia, wyjścia cyrku poza własną kulturę i doświadczenia własnej w niej inności, oraz z czym będzie się wiązać doświadczana różnica: językowa, geograficzna, kulturowa, obyczajowa. Właśnie poprzez czynnik zmiany i przemieszczenia,

37 D. Handelman, *Symbolic types, the body, and circus*, „Semiotica” 1991, nr 85 (3/4), s. 205–225.

38 R. Nycz, *Tropy „ja”: koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie” 1994, 2 (7–27), s. 12–13.

39 E. Goffman, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, przeł. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, Gdańsk 2005.

40 Por. A. Wiczorkiewicz, dz. cyt., s. 259.

który sytuuje sam cyrk w roli instytucji istniejącej poza innymi instytucjami⁴¹, archiwa cyrkowe mogą być czytane w kontekście teorii transferu kulturowego. Cyrki wędrowne przez wieki ustanawiały własne mapy, na których znajdowały się miejsca, do jakich inne widowiska nie miały możliwości dotrzeć: wsie, małe miasteczka, przedmieścia i pogranicza. W dużej mierze kontestowały narodowo-etniczne kartografie, tworząc własne układy, chociażby poprzez to, że wśród artystów cyrkowych popularne były mieszane pod względem etnicznym związki partnerskie, osoby z podwójnym obywatelstwem, bezpaństwowcy. Cyrki tworzyły wewnętrzne hierarchie, których trwałość – przynajmniej w Europie – wynikała z ciągłości modelu rodów cyrkowych oraz przekazywania z pokolenia na pokolenie tajników warsztatu⁴². Cyrk analizowany w kontekście teorii transferu kulturowego pozwala uchwycić to, co związane z wymianą i przenikaniem. Teoria ta, proponując w miejsce sztywnych podziałów systemowych i strukturalnych skupienie na procesach przenikania i wymiany, odsłania hybrydowy i złożony charakter zjawisk kulturowych i pokazuje je jako efekt kontaktu i nawiązania relacji z inną grupą kulturową bądź też owoc procesów migracji lub globalizacji. Rezultaty badania takich powiązanych historii rzucają nowe światło na genezę wielu pojęć, idei, struktur czy też praktyk społecznych. Pozwalają zrewidować wyobrażenia o rozwoju idei społecznych, narodowych i państwowych, które zwykle rozpatrywane są od wewnątrz, siłą rzeczy z nieobiektywnego punktu widzenia⁴³. Ruch realny cyrku jako sieci komunikacyjnej, wraz z wewnętrzną dynamiką cyrku jako instytucji transnarodowej, pozwala głębiej zrozumieć złożone mechanizmy powstawania samych siatek pojęciowych, kategorii takich jak naród, mniejszość narodowa, grupa. Historia cyrku jest historią wielopoziomowych transferów. Jako przykład można podać niemiecki cyrk Sarrajaniego, jeden z najbardziej znanych na świecie na początku XX wieku. Jego założyciel, Hans Stosch, ze względu na osobiste fascynacje estetyką imperialną i słynne występy w przebraniach na słoniu zwany także maharadzą, przetwarzał w swoim cyrku w Dreźnie wiele

41 Por. na ten temat S. Siedlecka, *Cyrk bułgarski w latach 1948–1983 jako projekt modernizacyjny*, [w:] *Fabryka Słowian: Modernizacje*, red. nauk. D. Sosnowska, Warszawa 2017, s. 266–290.

42 Model rodzinnych cyrków był trwały zwłaszcza w Europie, w XIX wieku zaczął z nim konkurować amerykański model cyrku jako komercyjnego przedsiębiorstwa zarządzanego przez dyrektora. Nomadyzm cyrku nie był jednak regułą: w Europie Środkowo-wschodniej w wyniku upaństwowienia cyrków prywatnych i przyjęcia centralnego państwowego modelu zarządzania trasy były wyznaczane przez powołane do tego instytucje i planowane z wyprzedzeniem, a polityka wobec cyrków była częścią spójnej polityki kulturalnej państwa, w której inwencja samych twórców została ograniczona przez ogólne wymagania.

43 W. Schmale, *Cultural Transfer* [online], <http://ieg-ego.eu/en/threads/theories-and-methods/cultural-transfer#MacroHistoryandMicroHistoryofCulturalTransfers> [dostęp: 2 grudnia 2016].

z mitów zbiorowej wyobraźni i miał ambicję stworzenia pod namiotem masowych widowisk. Impulsem dla podkreślającego swoją europejskość Stoscha był nowoczesny amerykański cyrk Barnuma i Bailey'a, niemający pod względem rozmachu i technologii odpowiednika w ówczesnej Europie. Transfery zachodziły tu na wielu poziomach, zarówno w sferze poetyki, przepływu nowych technologii, jak i w obrębie repozytorium symbolicznego. Ten ostatni przejawiał się w sposobie, w jaki Stosch-Sarrasani zaadaptował i zrekontekstualizował mit Dzikiego Zachodu na gruncie niemieckim na kilka lat przed rozpoczęciem I wojny światowej. Modernizując instytucjonalne i techniczne zaplecze pod wpływem kontaktu z amerykańskim cyrkiem, tworzył w drezdeńskiej siedzibie cyrku spektakle tematyczne, w których pojawiały się postaci Indian i kowbojów oraz ich burzliwe przygody. Wyobrażenia tych postaci zostały skonstruowane nie tylko w oparciu o naśladownictwo mitu amerykańskiego: cyrk jako instytucja wchłaniająca i przetwarzająca wiele z obrazów zbiorowej wyobraźni wykorzystał również wewnętrzny impuls własnej kultury. Był nim cieszący się ogromną popularnością cykl opowieści o Winnetou autorstwa zaprzyjaźnionego ze Stoschem niemieckiego pisarza Karola Maya, który zresztą Amerykę znał tylko ze źródeł zapośredniczonych, bo nigdy tam nie był. Z programem o Indianach i kowbojach Sarrasani podróżował po całej Europie, stając się dla Europejczyków instytucją transmitującą informacje na temat Ameryki, będące w istocie stereotypami, na które nałożony został filtr niemieckich – i samego Stoscha – o niej wyobrażeń⁴⁴.

44 „Dwaj Indianie napędzili wczoraj niemałego stracha sprzedawczyni ze sklepu odzieżowego mieszczącego się przy ulicy Wodnej (niem. Wasserstraße). Mężczyźni przebrani w prawdziwie indiańskie stroje weszli nagle do sklepu kobiety. Sprzedawczyni zupełnie przypadkowo była w sklepie sama. Gdy zobaczyła niezwykłych gości, zamarła ze strachu, po czym nakazała się mężczyznom rozgościć. Ci natomiast szybko rozejrzeli się po sklepie, rzucili pobieżnie okiem na znajdujące się tam towary i nie spojrzawszy nawet na właścicielkę, opuścili bez słowa lokal. Egzotyczni goście, którzy przybyli do naszego miasta wraz z cyrkiem Sarrasani, zostawili również wizytę na naszym targu miejskim” (ENN, czwartek, 12.06.1913 r.).

„Do przykrych scen dochodziło wczoraj przed cyrkiem Sarrasani. Ludzie, którzy z daleka przybyli do cyrku na piechotę, zastali tam wysprzedane bilety. Już o godz. 16 sprzedano ostatni bilet na przedstawienie. [...] By uniknąć przykrych rozczarowań, radzimy więc nabywanie biletów w przedsprzedaży. Pochód sarrasańskich Indian i cowbojów przemierzający przez ulice Elbląga postawił wszystkich elblązan na nogi.

Z podziwem patrzono na kolorowy obrazek, jaki tworzyła grupa. Zaczni goście wprawili nas w nie małe osłupienie. Nie można się było bowiem nadziwić temu, że w ich przypadku nie chodzi wcale o przebierańców, ale o Indian i cowbojów z krwi i kości. Nie, nie, to nie były stroje z teatralnej wypożyczalni, tylko prawdziwe indiańskie stroje z koralików i ze skóry! [...]” (ENN, piątek, 13.06.1913 r.). Por. *Dawno temu do Elbląga... przybył znany cyrk Sarrasani* [online], <https://www.portel.pl/prasowka/dawno-temu-do-elblaga-przybyl-znany-cyrk-sarrasani/50433> [dostęp: 2 grudnia 2016].

Badacz patrzy na cyrk

W Europie i Ameryce powstała w ciągu ostatnich lat pewna liczba opracowań na temat historii oraz estetyki cyrku, trudno jednak nazwać ją obszerną i wyczerpującą⁴⁵. W porównaniu z teatrem, operą, operetką, wodewilem, telewizją i filmem badania cyrku przedstawiają się skromnie, a funkcjonują raczej jako inicjatywa pojedynczych osób niż usystematyzowane prace zespołowe czy nurt badań. W Europie Zachodniej i Ameryce badania cyrku zajmują się przede wszystkim jednostki prowadzące *performance studies*. Niekiedy przy szkołach cyrkowych, uczących przede wszystkim rzemiosła cyrkowego, mieszczą się jednostki badawcze, np. *École nationale de cirque* w Montrealu, *National Centre for Circus Art* w Londynie czy *University of Dance and Circus* w Sztokholmie, gdzie w 2016 roku odbyła się konferencja naukowa, której głównym celem miała być właśnie demystyfikacja badań o cyrku i pokazanie ich potencjału w kontekście badań genderowych, psychoanalizy, etyki, pedagogiki, resocjalizacji. W Niemczech od lat prowadzone są badania w nurcie pedagogiki cyrku, również o wymiarze praktycznym, wyrażającym się w aktywnej działalności licznych instytucji i organizacji. Tam też realizowane są projekty łączące sztukę cyrkową z psychologią, psychoterapią, edukacją i resocjalizacją, które wybierają cyrk spośród innych widowisk, dostrzegając w nim szczególnie efektywny katalizator realnej zmiany społecznej. Trzeba jednak podkreślić, że badania nad cyrkiem stają się na świecie coraz bardziej popularne, a ich metodologiczny potencjał jest odkrywany na nowo. Deficyt usystematyzowanego zaplecza metodologicznego nie stanowi przeszkody, badania te czerpią bowiem z wielu dziedzin i metod, często pozwalających odkrywać historię i język cyrku na nowo, w czym pomocna jest też ugruntowana krytyka artystyczna i naukowa w obrębie krytyki teatralnej.

W przeciwieństwie do braku usystematyzowanych i pogłębionych badań nad cyrkiem w Europie Zachodniej, nie można narzekać na brak takich badań w Rosji, a wcześniej Związku Radzieckim, gdzie cyrk zdążył zyskać miano narodowej instytucji. Państwowa organizacja Rosgoscirk, zrzeszająca wszystkie cyrki państwowe od Kaliningradu po Władywostok jest instytucją wspierającą życie cyrkowe w Rosji i dotowaną z państwowego budżetu. Tradycja archiwizacji i dokumentacji historii cyrku rosyjskiego

45 Por. J.M. Davis, *The Circus Age. American Culture and The Society Under The Big Top*, London 2002. Europejska baza bibliograficzna na temat zagadnień związanych z historią cyrku [online], <http://sideshow-circusmagazine.com/research/downloads/european-circus-arts-bibliography> [dostęp: 2 grudnia 2016].

zaowocowała ogromną ilością prac, także naukowych, dotyczących zarówno historii, jak i teorii cyrku: są to źródła w przeważającej części rosyjskojęzyczne⁴⁶. O ile badania nad cyrkiem w krajach zachodnich są raczej domeną jednostek i małych zespołów działających w ramach większych kierunków studiów, rosyjscy badacze mają do dyspozycji bogate archiwa cyrkowe wizualne i pisane, w tym prace naukowe, słowniki i encyklopedie cyrku, filmy, zebrane i systematyzowane na stronie www.ruscircus.ru. Cyrk rosyjski, później radziecki, był w XX wieku ważną instytucją kultury i na podstawie zgromadzonych źródeł można powiedzieć, że stanowi ją – w tzw. odmianie cyrku tradycyjnego – do dziś, kontynuując chociażby kontrowersyjną tradycję cyrku liliputów. Cyrk o nazwie Blask Małych Gwiazd z ich udziałem to jeden z najpopularniejszych cyrków w Rosji.

Dzieje polskiego cyrku nie tylko nie doczekały się poważnych opracowań, właściwie nie istnieją badania nad polskim cyrkiem. Przyczyn tego stanu rzeczy może być kilka. W powojennej Polsce cyrk był ważną instytucją kultury, ale rozwijającą się niesymetrycznie. Solidne zaplecze instytucjonalne w postaci bazy cyrkowej w Julinku, doinwestowanie i rozwój rzemiosła cyrkowego nie szły w parze z powołaniem placówki, która podjęłaby się badań albo chociaż dokumentacji czy archiwizacji życia cyrkowego. Być może wynikało to z faktu, że instytucją nadzorującą polskie cyrki były Zjednoczone Przedsiębiorstwa Rozrywkowe, które nie interesowały się tego typu inicjatywami naukowymi. Najlepsi adepci sztuki cyrkowej bowiem – reżyserzy, scenografowie, artyści – wyjeżdżali na szkolenia do Związku Radzieckiego i zdobywali odpowiednią wiedzę w tamtejszych szkołach cyrkowych, zatem polska teoria cyrku nie wydawała się potrzebna. Był wreszcie cyrk instytucją komercyjną, uważaną zwłaszcza w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku za źródło znaczących dochodów dla wielu republik ludowych w Europie Środkowo-wschodniej. Ta ambiwalencja cyrku, który oficjalnie wyrastał z demokratycznej idei równości, a realnie stawał się enklawą wysokich dochodów finansowych i eksportowym towarem wysyłanym z występami do krajów Europy Zachodniej i Ameryki, również mogła zaważyć na braku zainteresowania cyrkiem ze strony badaczy, przydając mu stygmat widowiska infantylnego, komercyjnego czy też „estradowego” kiczu. Próbowano niejednokrotnie ten stereotyp przełamać, chociażby poprzez zamawianie tekstów do cyrku u znanych pisarzy, poetów i satyryków: Antoniego Słonimskiego,

46 Z przekładów i prac anglojęzycznych można wspomnieć o artykułach Olgi Bureniny na temat historii oraz książce Miriam Neirick *When Pigs Could Fly and Bears Could Dance. A History of the Soviet Circus* (Wisconsin 2012) na temat historii cyrku radzieckiego w latach 1919–1991.

Stefanii Grodzieńskiej, Artura Marii Swinarskiego czy Wiecha. Jednak czytając utwory pisane przez nich na potrzeby widowiska, trudno oprzeć się wrażeniu, że autorzy nie zadali sobie trudu uwzględnienia faktu, czym to widowisko w istocie jest, jaki posiada potencjał sceniczny i ograniczenia, w związku z czym wspomniane teksty czyta się bądź to jako polityczną tubę propagandową, bądź jako słabe skecze teatralne.

Z kolei w czasie transformacji ustrojowej cyrk był zbyt mało atrakcyjnym obszarem badawczym, utożsamianym dodatkowo z odgórnie narzuconymi radzieckimi wzorcami kulturowymi, a jego wizualność niekoniecznie pasowała do modernizacyjnych i prozachodnich fascynacji, przegrywając dodatkowo konkurencję z kasetami VHS i telewizją. Dlatego też w Polsce po dziś dzień głównym cytowanym źródłem na temat cyrku pozostaje *Cyrk, czyli emocje pradziadków* Witolda Fillera z 1963 roku, praca właściwie popularyzatorska, choć oparta na licznych źródłach, a dotycząca – wbrew ogólnemu tytułowi – historii cyrku warszawskiego⁴⁷. Pozycja ta, zatrzymująca się na początku XX wieku, stanowi osobliwy reportaż historyczny, w którym cyrk zostaje ukazany w relacji z literaturą, teatrem, techniką i polityką. Ciekawymi wątkami są tu także inspiracje cyrkiem w utworach Słowackiego, Chopina, Sienkiewicza czy Stanisława Augusta, z których liczni – jak Mickiewicz w *Księdze XVI* czy Prus – o cyrku pisali, ale też go odwiedzali. Ktoś, kto chciałby poszerzyć wiedzę o cyrku, ma również do dyspozycji publikację popularyzatorską *Był Cyrk Olimpijski* Bogdana Danowicza z 1984 roku. Dla porządku należy przywołać też biografię *Wspomnienia Kłowna Din-Dona*, czyli Edwarda Manca z 1961 roku. Autorzy wszystkich wyżej wymienionych książek ulegają pokusie nostalgizacji cyrku i spojrzenia na niego w konwencji opowieści o barwnym świecie, który istniał, ale się skończył, by teraz z melancholią mógł zostać odzyskany w opowieści. Są to prace napisane bardziej w duchu literackim niż naukowym, dodatkowo „wyciszone”, jak książka Fillera, w momentach, które nie odpowiadają owej melancholijnej konwencji o utraconym świecie, czyli na początku XX wieku. Nie ma zatem arcyciekawej, i z pewnością znanej samemu Fillerowi (z racji pozycji, którą pełnił w życiu teatralnym PRL-u), opowieści o cyrku w socjalistycznej Polsce, złożonej i kilkuetapowej, która miała swój etap „prześciowy” w drugiej połowie lat czterdziestych, następnie nacjonalizacji, czy wreszcie w czasie kryzysu lat osiemdziesiątych i wyjęciu cyrków państwowych spod opieki Zjednoczonych Przedsiębiorstw Rozrywkowych w 1991 roku.

47 W. Filler, *Cyrk czyli emocje pradziadków*, Warszawa 1963.

Ale są archiwa, zwłaszcza prasowe, które czekają na rzetelne, systematyczne opracowanie. Odrębnym i wartym podjęcia tematem jest również obraz cyrku ukształtowany przez polskie teksty kultury, tj. sposób obecności tego motywu w literaturze, filmie, sztukach wizualnych. Spojrzenie na cyrk, na tę przestrzeń rozpiętą niezwykle szeroko, bo między horrorem a nostalgią, nie może nie przynieść ciekawych rezultatów.

Badawczy potencjał cyrku odsłania się na wielu poziomach. Po pierwsze, na poziomie recepcji, bo jako instytucja egalitarna i mówiąca czytelnym językiem dostępny był dla wielu grup i klas społecznych. Po drugie, wyraża się on w wymiarze geograficznym, gdyż cyrki przez wieki były instytucjami wędrownymi, docierając do miejsc i odbiorców, do których inne widowiska nie mogły lub nie chciały dotrzeć. Po trzecie, potencjał ten ujawnia się również w wymiarze nadawczym, umożliwiając badania socjologiczne i antropologiczne grup cyrkowych, od ich wewnętrznej struktury po scenariusze samych spektakli. Peryferyjne usytuowanie cyrku w świecie widowisk można rozumieć jako pozycję, z której widać więcej, gdyż proces przechwytywania i przetwarzania zjawisk oraz idei społecznych w mniejszym stopniu był w cyrku uwarunkowany dystynkcjami elit artystycznych czy intelektualnych, a widowiska były wynikiem consensusu tych klasowo zróżnicowanych wyobrażeń, wytwarzanych podczas antropologicznej praktyki wyjścia „w teren” i spotkania z innym.

PARADA

(Aneks)

PAR
K
R
E
S

Rafał Sadownik

Cyrk, festiwal, miasto, widzowie. Carnaval Sztukmistrzów i polski cyrk współczesny

Jedną z charakterystycznych cech nowoczesności jest erozja tradycyjnych wspólnot, co skutkuje rezygnacją z wielu spajających wspólnotę działań kulturowych: uroczystości, świąt, karnawałów. W miarę jak następował rozpad homogenicznych wspólnot na rzecz heterogenicznych społeczności, funkcje świąt miejskich przejmują festiwale, tworzone przez organizacje i instytucje kultury. To one przechowują dziś pierwiastek dawnej karnawałowości, a zarazem stają się najpowszechniejszym i docierającym do największego grona odbiorców wydarzeniem kulturowym.

il. 110, str. 470

Współczesny festiwal to również narzędzie do prezentacji sztuki, do pozyskiwania widowni, posiada także potencjał marketingowy. Potencjał ten, wynikający z popularności konkretnych festiwali przekłada się na zmianę ich funkcji i odejście od prostego modelu prezentowania spektakli. Dziś instytucje i ich festiwale stały się kreatorami i producentami widowisk, spektakli i dzieł sztuki. Silne festiwale są współczesnymi mecenasami, depozytariuszami wszystkich zasobów potrzebnych do tego typu aktywności, zapraszają artystów do współtworzenia swojego profilu i linii programowej.

Carnaval

Carnaval Sztukmistrzów to największy w Polsce festiwal prezentujący sztukę nowego cyrku, teatru i tzw. *outdoor arts* (sztuki w przestrzeni publicznej). Carnaval odbywa się w lipcu w Lublinie. Oferuje bogaty czterodniowy program, zawiera około 120 spektakli i pokazów w przestrzeni miasta (buskerzy – uliczni artyści), w salach

il. 89, str. 452
il. 100, str. 462
il. 101, str. 463

teatralnych, oraz liczne koncerty i warsztaty. Od 2009 roku Carnavalowi towarzyszy Urban Highline Festival, największy na świecie festiwal slackliningu (dziedziny ekwilibrystyki, jaką jest chodzenie po taśmie *slackline*). Co roku na kilkunastu taśmach rozwieszonych pomiędzy budynkami Starego Miasta występuje około 300 linoskoczków z 40 krajów świata.

Festiwal w latach 2008–2009 poprzedzony był realizacją Festiwalu Sztukmistrzów. Od 2010 roku organizowany jest w dużej skali, we współpracy z Biurem Marketingu Miasta Lublin jako Carnaval Sztukmistrzów. Lublin dostrzegł w nim potencjał wizerunkowy, wspiera go jako wydarzenie odzwierciedlające założenia strategii budowania Marki Miasta. Stąd starania o finansowanie, nie tylko z budżetów samorządowych, ale i z Regionalnego Programu Operacyjnego dla Województwa Lubelskiego (2010). Od 2012 organizatorem Carnawalu jest jednostka samorządowa, Warsztaty Kultury w Lublinie, we współpracy z Marketingiem Miasta Lublin. Caranval rozwija się systematycznie, rozbudowuje swoją ofertę programową m.in. w oparciu o dotacje Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2016–2018), jest również członkiem międzynarodowej sieci Circostrada.

Idea festiwalu

Patronem festiwalu jest Jasza Mazur, czyli bohater literacki słynnej powieści Izaaka Bashevisa Singera „Sztukmistrz z Lublina”. Przywołanie tej postaci to materializacja idei przywrócenia pierwiastka ludycznego oraz karnawałowego we współczesnej rzeczywistości kulturowej, oraz połączenie wielowiekowej tradycji Lublina z nowoczesnym nurtem w sztuce teatralnej, jakim jest nowy cyrk.

il. 83, str. 448

Carnaval jest nie tylko festiwalem, ale prawdziwym świętem miasta, kształtującym jego tożsamość. Żyjemy w czasach silnej polaryzacji społecznej, dynamicznych zmian i przenikań grup, kultur i subkultur, stykając się ze zjawiskami takimi, jak: zmiana, nowość, inność, i z wartościami, które wnoszą. Z drugiej strony obserwujemy tendencje do poszukiwania tożsamości poprzez powrót do tradycji i jej twórcze interpretacje. Ludyczność, do której się odwołujemy, rodzi się z więzi międzyludzkiej. Jest najmocniejszym, bo opartym na archetypicznym żywiole zabawy impulsem do ich powstania. Ta jej kulturowotwórcza i wspólnototwórcza cecha jest obecnie najbardziej pożądana. To z niej wynika idea Carnawalu Sztukmistrzów jako wielkiego, totalnego święta spajającego miejskie i regionalne społeczności. Tak tworzony karnawał nawiązuje do tradycji, ale jest jednocześnie otwarty na nowe, twórcze formy działania w kulturze. To wydarzenie nadające miastu i jego mieszkańcom tożsamość, ale i takie, z którym można się utożsamiać.

Do określenia i jak najlepszego oddania charakteru imprezy wybrana została formuła karnawału w rozumieniu bachtinowskim, jako wielowiekowej tradycji wspólnego świętowania. Karnawał to okres, kiedy zawieszone są zwyczajowe prawa codzienności, a cały społeczny i kulturowy porządek ulega odwróceniu. Tak jak kuglarz – artysta

jest synonimem odmienca, cudaka i wyrzutka, tak czas karnawału jest synonimem czasu święta, zniesienia praw, obowiązków, norm. Karnawał jest czasem niszczenia, chaosu, śmierci, ale także czasem odnowy, oczyszczenia, narodzin, jest czasem głupców, artystów i kuglarzy. Karnawał jest świętem życia samego w sobie. Jest esencją życia, jego najbardziej witalnym objawem.

il. 84, str. 449

Misja

Dziś festiwalowość kultury jest faktem, a w sposób wyjątkowo charakterystyczny przejawia się w dziedzinie współczesnego cyrku. W tym kontekście Carnaval Sztukmistrzów ze swoją ideą i działaniami wypełnia lukę w polskiej rzeczywistości cyrkowej. Od początków wiedzieliśmy że nie możemy tylko prezentować spektakli. Wchodząc w świat współczesnych festiwali cyrkowych i sztuki w przestrzeni publicznej, postanowiliśmy stworzyć przestrzeń dla wielu dodatkowych aktywności. Już od drugiej edycji festiwalu Sztukmistrzów w 2009 postawiliśmy także na produkcję: najpierw gal i widowisk, od 2013 roku – spektakli.

il. 95, str. 458

Od 2008 roku regularnie prezentujemy polskie przedstawienia uliczne i sceniczne. Ma to znaczny wpływ na ilość jak i na jakość powstających produkcji. Każda wizyta na festiwalu dla artysty oznacza prezentację nowego przedstawienia – zaproszenie na festiwal jest impulsem do realizacji nowych pomysłów i testowania ich na „żywym organizmie”, jakim jest licznie przybywająca publiczność. Przejmujemy również część obowiązków związanych z promocją produkcji powstających na zamówienie festiwalu, w tym promocji zagranicznej.

Głównym celem naszych działań jest zmiana percepcji zjawiska sztuki i kultury ludycznej i nowego cyrku w Polsce, poprzez ich wprowadzenie w dyskurs kulturowy – oraz poprzez program artystyczny na wysokim poziomie. Carnaval Sztukmistrzów prezentuje i promuje nowy cyrk wśród setek tysięcy widzów, przybywających rokrocznie na festiwal. Promuje też polski nowy cyrk, uczestnicząc w międzynarodowej sieci Cirkostrada, skupiającej organizatorów festiwali, instytucje pracujące na styku teatru, nowego cyrku, sztuki ulicznej, jako jedyny reprezentant z Polski. Elementem tych działań jest również niniejsza publikacja.

Carnaval ożywia przestrzeń Starego Miasta, które dzięki dziejącym się na nim wydarzeniom nabiera unikatowego, magicznego charakteru. Uczestnicy imprezy znajdują się w centrum zuchwałych występów buskerów, są wciągani w interakcje z nietuzinkowymi artystami oraz są świadkami popisów highlinerów walczących z siłami grawitacji. Rodzajem teatralnej dekoracji dla sztuki cyrkowej jest ściśle centrum miasta – Błonia, dziedziniec zamkowy, plac Zamkowy, a przede wszystkim obszar Starego Miasta.

il. 111, str. 472

il. 112, str. 473

To przeżycia i ich doświadczanie jest tym co podkreślają uczestnicy najbardziej i co wyróżnia Carnaval z pośród innych festiwali. To możliwość rzeczywistego uczestnictwa, bycia wciągniętym, stania się częścią i aktorem widowisk. Wyjątkowość

il. 114, str. 475

il. 102, str. 464

imprezy polega również na wielowarstwowym odbiorze i szerokiej ofercie skierowanej do każdej demograficznej grupy odbiorców. To impreza, na którą przyjeżdżają całe rodziny. Dlatego Carnaval cieszy się uznaniem mieszkańców, dociera do grup odbiorców z najbardziej odległych zakątków Polski, a także do artystów z całej Europy. Spektakle Carnavalu nie dzielą widowni – na wyedukowaną lub nie, snobistyczną lub nie, elitarną czy popularną. Jednoczą widownię w przeżywaniu, przemawiają wprost do natury ludzkiej, mówią językiem ludzkich emocji.

il. 102, str. 464

Badania

W 2017 roku w Lublinie prowadzono w Lublinie badania naukowe „Wpływ festiwalu plenerowych na rozwój społeczno-gospodarczy Lublina” (opr. Marcin Lipowski, Aleksandra Kołtun, Ilona Bondos), dzięki którym przebadano postrzeganie Carnavalu wśród reprezentatywnej grupy publiczności.

Wnioski z badań ilościowych pokazują, że w Carnavalu uczestniczą odbiorcy w każdym wieku, a przekrój wiekowy widowni jest zbliżony do proporcji wieku mieszkańców Polski. Ponad połowa widzów Carnavalu brała w nim udział w latach poprzednich, i częściej uczestniczy w nim wraz z rodziną. Najwyżej oceniana jest atmosfera oraz ogólne odczucia związane z uczestnictwem w festiwalu, i aż dwie na trzy badane osoby wystawiły festiwalowi ocenę najwyższą. Ponad 90 procent uczestników zadeklarowało chęć powrotu w kolejnych latach, co powiązane jest z oceną atrakcyjności programu festiwalu.

W jakościowej analizie materiałów wizualnych (Aleksandra Kołtun) tworzonych przez widzów Carnavalu powracają pojęcia „fantastyczności”, „podziwu” i „przygodowości”. Przekazują one podziw i zachwyt nad umiejętnościami artystów, ich profesjonalizmem. Aspekt „niemożliwości” i „niesamowitości” powtarza się w wielu relacjach często w kontekście zwyczajności pozostałych elementów tkanki miejskiej. Uczestnictwo w festiwalu daje możliwość przekraczania granic, uczestniczenia w świecie na opak: co dotyczy zarówno percepcji czasu (codziennność/święto), przestrzeni jak i ról społecznych (wyjście poza schematy zachowań, możliwość próbowania nowych umiejętności, sytuacje wyzwań).

Tworząc prawie dziesięć lat formułę Carnavalu, chcieliśmy uzupełnić podstawowy brak, zaproponować wydarzenie kulturowe o charakterze społecznym i ludycznym, sprzyjające nawiązywaniu relacji i skłaniające do własnych ekspresji. W mojej opinii wyniki badań wpisują się w idee zaproponowane u początków festiwalu, i rozwijane w praktyce przez kolejne lata.

Abstracts

Grzegorz Kondrasiuk **Circus in the world of spectacles**

This article introduces the collection *Circus in the world of spectacles*. The volume editor discusses the concept of the book and its themes. He makes an attempt to define the circus, evoking the necessary elements of circus shows that determine its autonomy in juxtaposition to other performing arts. At the same time, he draws our attention to the problematic status of the term “circus” that established its current meaning in the Polish language at the turn of the 18th and 19th centuries naming a much older phenomenon. Referring to the principles contained in manifestos and polemics on the aesthetics of theatre (D.Diderot, F. Bohomolec, A.K.Czartoryski, A.Świętochowski and others) and poetry (Wisława Szymborska’s “Circus Animals”, “Acrobats”), the author discusses the valence of circus and the ambivalence that placed it between scorn and fascination. The author recalls “Harlequin’s banishment” from the Polish theatre that amounted to giving negative meanings to comical and pantomimic shows based on physical stunts and displays of incredible skill. The articles published in this volume show that in the 19th and 20th centuries the circus, like many other popular genres, was not removed from the sociocultural life in Poland; neither was its influence marginalized. Arriving from western Europe, it developed in opposition to “high culture” and was part of the processes of modernization and urbanization. The 20th century brought the discovery and appreciation of the circus. In the interwar period, the circus stylistics and techniques were appropriated by the theatre and the nascent contemporary dance and after World War II, a mass circus entertainment industry was born. It was maintained and managed by a state institution called United Entertainment Enterprises (in Polish: Zjednoczone Przedsiębiorstwa Rozrywkowe).

Janina Hera

An enchanted palace – at the edge of Europe

This article presents the history of pantomime and circus shows in the Republic of Poland between the mid-18th century and the final decades of the 19th century. Against the background of thriving theatre life in Paris and London. The article discusses the performances of English, French and German companies and troupes as well as individual artists in Poland (namely, Bartholomeo Bosco, Rozalia Szpanioletta, Felix Mahier, Hyam Price, Antonio Brambilla, Kroft and Attenbury, Eliza Tourniaire and Eugenia Schuman's Company, Benedict Tourniaire's Company, Beranek's Company, Alessandro Guerra's Company, Chiarini's Company, Charles Magnus Hinne's Company, Wilhelm Carre's Company). The author of the present paper has researched contemporary press and diaries. She has depicted the nascent and booming theatre life in Warsaw as well as Cracow, Vilnius, Lviv and Lublin. She has described permanent circus buildings that were erected at the time (among them Heca, Circus in Zielony Square, Circus at Ordynacka street in Warsaw), as well as circus shows, pantomimes, magic shows, equilibristic events, vaulting and pantomime on horseback that gained popularity owing to the incredible skills of the performers, the scale of staging and the magnitude of illusoriness.

Krzysztof Kurek

All in all, it might be said that one can spend a nice and enjoyable night at Mr. Wulff's Circus... Circuses, menageries and acrobatic performances in nineteenth-century Poznań

This article discusses the visits (and performances) of international circus ensembles to Poznań in the nineteenth century. A detailed and thorough examination of press clippings from the period has provided an in-depth view of various aspects of performances of itinerant circuses in Poznań, which, in turn, has allowed the relevant circus repertoires for each individual tours, circus artists and particular companies of performers as well as the most important events accompanying the visits of circuses to be fully presented in chronological order.

The present discussion is not meant to be just an exhaustive analysis and description of local events or episodes exclusively connected with the history of shows or circus productions in the capital of Greater Poland. Tracing the circus productions in Poznań, one may also perceive the reconstructed events as an identification of a "representative sample" that reflects (from the local perspective) the activities of multi-national travelling circus troupes in the lands of former Polish Republic. Until now, scholarship has not adequately studied this issue and the present discussion is the first study of the subject that is based on an extensive dataset obtained directly from source publications.

Krzysztof Gombin**Magic lanterns, illusionists, curiosity shows – a page in the history of entertainment (and not only) of 19th century inhabitants of Lublin**

The phenomena described in this text were popular in Lublin as early as the first half of the 19th century, but due to the lack of sources (mainly the press), only those from the second half of the 19th century can be thoroughly explored. In 1857 and 1858, one of the precursors of the Polish daguerreotype, Dominik Zoner, showed “no-paintings” (disappearing pictures) in the winter theatre in Lublin. In 1875 and 1876 the residents of Lublin had an opportunity to see a series of optical demonstrations offered by Mr. Lucjanowicz in the summer theatre. In the 1880s, moveable museums with diverse offerings grew in popularity. In 1889, the Museum of M. A. Szulc and the Museum of Bozwa came to Lublin, the Museum of M.A. Szulc returned a year later in 1890; in 1891 Lublin was visited by the Mechanics Chamber of Max Bogacz and in 1894 by the Wilhelm Winter’s Panopticum Museum. These “museums” displayed: wax figures, mechanical, panoramas, anatomical parts, while Winter’s Museum also exhibited the “real Peruvian mummy”. In the 1890s, people with unusual height attracted a lot of attention. In 1896, Marquise Luiza and Marquis Volge performed, followed by Wacław Studziński and his wife Zofia the next year. At the 1901 Agricultural and Industrial Exhibition, examples of human curiosities shown included the 202 cm tall Walenty Szczepanek and his opposite, the 115 cm tall Jan Omietek.

At the present state of research, it is difficult to make exhaustive comparative characteristics and draw many conclusions about the phenomena discussed here, but we do know that the dwellers of Lublin must have dealt with things previously seen in other cities, such as Warsaw or Łódź.

Agnieszka Bińczycka**The circus in Poland at the turn of the 19th and 20th centuries and in the interwar period**

Circus art at the turn of the 19th and 20th centuries in Poland is a richly diverse and colourful phenomenon, written into the era, following worldwide trends and evolving in responsiveness to historical events. Its arena was not just the desired Ciniselli Circus (earlier also Heca) or any of the touring circuses. Circus artists were an embellishment of backyards and fairs, playgrounds as well as private quarters and cafes where *variete* entertainment flourished.

The interwar period was an important moment in the history of Polish circus art. It brought a number of formal initiatives aiming at improving the existence of stage artists and boosting the value of lighter arts. Many initiatives undertaken at the time went hand in hand: the publishing of the specialist magazine “Echo Artystyczne”, the founding of the Polish Association of Performing Artists (Polzawid) that focused its efforts on improving the existence of artists in a period of economic crisis.

Paweł Stangret

The Avant-garde rehabilitation of the circus

This paper focuses on the avant-garde interpretation of the circus, especially in its Polish version. The avant-garde is important for understanding the significance of the circus, and for reading the whole modern theatre. The most important way of rehabilitating the circus is expressed in the manifestos of modern artists. Many texts are based on the aesthetic of the circus (that had the same meaning for Tadeusz Peiper, Cricot theatre and of course its continuator, Tadeusz Kantor). The way such artists wanted to reform the theatre was through the circus. This was an important impulse for dressing up in circus costumes during performances, but also for modern communication strategies.

Another important issue is the theatrical structure of modern art. This includes such elements as the rhythm of a work of art, the manipulation of emotions, the fusion of fear and laughter and the blend of art and entertainment, but also the emotional involvement of the audience. Important are also the often unrealized conceptions of building the new theatre stage basing on the circus arena.

It is also vital to understand the Polish reading of circus art. On the one hand, circus art is a lowbrow performance for the masses. On the other hand, it needs to be remembered that the Polish avant-garde had close ties to the circus. It was often used by modern artists in lowbrow arts, but in Poland it was a way of provocation. Reading the manifestos and source literature has made us notice that the theoretical conceptions of modern art were based on that kind of interpretation, that is the new interpretation of circus art.

Zofia Sنےlewska-Stempień

The Circus in the Polish People's Republic. The art of itinerants in the era of small stabilization

The paper presents a picture of the Polish circus from 1944 to 1991. It is based on the author's own research including archives inquiry (Archiwum Akt Nowych – The Central Archives of Modern Records in Warsaw, The Zbigniew Raszewski Theatre Institute and private archives of artists and connoisseurs of circus art) as well as individual in-depth interviews. The main argument of the article is that the socialist system has changed Polish culture, the life of artists and their work so much that the traditional model of a travelling circus troupe has become absolutely outdated.

The politics of socialist Poland influenced the life of artists who were, for the first time, employed full-time, educated in public schools etc., and the circus programme – supported by public finances, professional technical backup, the possibilities of cooperation with the TV, theatre and other artists. On the other hand, of course, public circus had to face some political constraints: censorship, limitations in international cooperation and others.

Polish circus artists working in this period tend to claim that it was a golden age for the circus. However, they still saw themselves as free vagabonds, just as in private circuses before the Second World War. The periods of political transformation in Poland show that their attachment to the public model of circus only got stronger. In spite of declaring their affection for artistic freedom, most of the artists have never adapted to the new situation.

Ondřej Cihlár

From traditional to modern circus

The encounters of the theatre with the circus have a rich history and they manifest themselves in explicit waves: particularly within the frame of the so-called first theatre reform at the turn of the 19th and 20th centuries alongside the boom of the so-called traditional circus. They manifested themselves more distinctively in the programmes of the avant-garde theatre between the two world wars, and later in the 1960s (Cirque Nouveau).

The meeting of the circus and the theatre happened predominantly in three areas: the space design providing new staging options and new relationship with the spectator (performances took place in an arena, *a manège*, in a circle amidst the audience), in the dazzlement of the virtuosity aided by many skills and techniques (juggling, acrobatics and other artistic areas), and in the use of comedic acting (clowning, clownery, clownish acting).

A brand new feature that appears in modern Cirque Nouveau are animal acts (unlike in the past, when untrained animals were also featured). Moreover, the nomadic character of the performances, the feeling of absolute freedom and independence, as well as the feeling of closeness to archetypal values (such as earth – soil, coexistence with the fauna, the peddling way of life in small communities, effervescence, etc.), valued particularly in the very overtechnologised present times, contribute to the attractiveness of New Circus today. A wave of new circuses emerged in France, most notably Cirque du Soleil, the Zingaro equestrian theatre, Archaos, Cirque O, Plume and many others.

Katarzyna Donner

The idoms of (new) circus

In Poland, just like in other European countries, the term “new circus” operates in opposition to traditional circus. In reality, both types – traditional and contemporary circus – exist simultaneously, independently from one another. One is faithful to tradition and cultivates it (through the form of presentation, iconography, dramaturgy and aesthetics), the other assimilates the findings, ideas and concepts of other 20th century performing arts; it experiments, with modern concepts

of these arts and concepts directly connected with not so much tradition as the essence of the circus, in which every artist finds their own essential point of reference. These reference points are called idioms that determine its nature and they are common for both traditional and contemporary arts. This article analyzes the practices, experiments and art strategies of contemporary circus on the basis of selected examples.

Joanna Szymajda **Nouveau cirque and dance in France**

The article presents the relationship between new circus and contemporary dance in France. Starting from the cultural transformations in the 1960s, which strongly influenced both the field of dance and circus, the text analyzes the nature of their mutual inspirations and borrowings. The two fields saw the realization of both aesthetic and institutional changes at the same time. The text cites selected examples of pioneering works of the choreographers for the Center National des Arts du Cirque (Joseph Nadj, François Verret), chiefly those that significantly determined the direction of evolution of those arts. The article includes examples of the work of the creators of *new circus*, in particular James Thierry, Compagnie 111, Jean-Baptiste André and Yoann Bourgeois. The summary is an attempt to systematize the basic forms of co-operation between circus and modern dance.

Marta Kuczyńska **New circus – Possibilities of dramaturgy (James Thiérree – Compagnie XY – Johann Le Guillerm)**

This article deals with the dramaturgy of dramatic performances in the context of the development of theatre and circus. It analyzes the structure, action, themes, acting, music and the set design of “La Veillee des abysses” by James Thiérree, “Secret” by Johann Le Guillerm and “Le Grand C” by Compagnie XY. In particular, I am interested in the change of the approach in building the structure and presentation of work in the circus, in comparison to the unchanging drama structure of the traditional circus performance.

Monika Kalinowska, Mirosław Urban **Circus pedagogy in Poland: areas, aims, practitioners**

The authors offer a guide to topics related to circus pedagogy. The article begins with a short historical outline of the activities of the precursors of circus pedagogy in Europe and around the world. The authors also enumerate the achievements of practitioners who introduced these innovative educational methods to Poland, where the development of circus pedagogy as an alternative method of working with children

and teenagers began in the mid-1990s. Next, the authors put forward a definition of circus pedagogy, indicating five areas in which it contributes to the development of children and teenagers (according to E.J. Kiphard). The proposed classification is determined by the different aims realized by circus activities: pedagogical, social, motoric, cognitive and psychological.

Agata Zapasa, Katarzyna Dąbrowska **New Circus as a space for meeting the Other**

International cooperation and the exchange of experiences are conditions necessary for proper social development in the spirit of cultural variety, tolerance, and dialogue. These values can be developed almost exclusively through direct contact aimed at cooperation. To achieve this, one should look for unconventional methods for inter-cultural integration allowing for peaceful communication. Such actions should trigger cooperation in the spirit of partnership, supporting and equalizing opportunities of various groups.

From its inception, the circus was inherently linked to variety, otherness, and new experiences. Circus arts are mostly visual performances, thus they do not create linguistic barriers. The open nature of New Circus makes it, in a manner of speaking, a bridge for communication, which connects people through the shared goal: the creation of something new and the use of the experience and skills of others. Workshops, cooperation between people of different nationalities organized within New Circus allows for the so-called learning from the Other. The goals pursued through New Circus activities and inter-cultural integration are, in many cases, convergent, which makes combining these two words easy.

One hundred years of the Polish arena? (1883–1983). **An interview with Mieczysław Piniarz**

The interview with the owner of the largest collection of circus souvenirs in Poland and a historian of Polish circus – Mieczysław Piniarz was conducted in 1983 for the celebration of the 100th anniversary of the first show in the Cisinelli Circus in Warsaw. Piniarz discusses the most important features of circus activity over the past 100 years. He describes not only the specific offer of the capital's stationary circuses, namely the Cisinelli – Mroczkowski – Staniewski but also mentions other important stationary and itinerant initiatives (including family-owned companies) encompassing the entire territory of the Republic of Poland, and demonstrates how colourful such circus shows were. He recalls the circus families of Świątkowski, Najda, Szafirek, Staniewski, Pollux-Ostrowski, Wojewódzki, Wyględowski, Brzozowski (Stefanowie), Barański, Maniec, Braun of Łódź, Wawrzyński (Francesco), Muszyński, Moses, Hutnik, Truszkowski, Giedroń, Kańkowski and Piniarz.

Artur Duda The Circus Performer

This article is an essay on circus as a performing art (or better: not a closed group of pursuits performed as entertainment in circus). The author presents not only his personal experiences as a circus spectator (being initiated into the secret world of clowning, juggling or vaulting), but, most of all, a kind of analysis what circus really is.

Circus art can be seen as a way of creating an Impossible World, “gambling with matter” (according to Tadeusz Kantor) and with skills of living people and animals. It means shifting research perspective from human to post-human, understanding the circus in terms of the theory of ethnomotoricity (proposed by the French traditional games researcher, Pierre Parlebas), looking for the specificity of circus among high-performance-centered sports and arts (according to Jon McKenzie) and, last but not least, discovering the circus as a place of exposing human and non-human motoric and energetic body (just like in Erika Fischer-Lichte’s aesthetics of performativity or in the outstanding self-reflection made by the creator of the Theatre of Death, Tadeusz Kantor).

The circus can be interpreted as a cultural phenomenon, as an “acrobatics of being in the world” or acrobatics of global policy (Peter Sloterdijk’s *Du mußt Dein Leben ändern*). There is no big difference between Nietzsche’s ropewalker, Kafka’s starveling and marginalized Chinese circus “ghosts” appearing from ancient to modern times (*The Ghosts*, directed by Constanza Macras in Schaubühne Berlin, 2015).

Sylwia Siedlecka Around the concept of the circus

This paper aims to analyze the concept of the circus as a figure of social imagination. The circus not only reproduced social patterns, but also modified them, setting the boundaries of taboo and symbolic hierarchies in the arena. The potential of the circus as a research subject unfolds on many levels, particularly: reception (the circus was an egalitarian institution; its clear language made it accessible to many groups and social classes), geography (circuses were mobile, itinerant institutions that went to places and audiences that other shows could not or did not wish to reach) and social position (circus troupes were often multiethnic and socially stigmatized individuals were involved in them).

The peripheral place of the circus in the world of entertainment can be construed as a position from which you can perceive more, as the process of capturing and processing phenomena and social ideas in the circus was to a lesser extent conditioned by the accomplishments of the artistic and intellectual elites and the performances were the result of a consensus between those different class perceptions. In this sense, the circus can be studied as a social imaginarium that is produced during the anthropological practice of ‘field work’ and the meeting with the Other.

Rafał Sadownik

The circus, festival, city and spectators. Carnaval Sztukmistrzów and the contemporary Polish circus

Today, festivals organized by cultural institutions assume functions once fulfilled by ancient city festivities and carnivals. One such festival is Carnaval Sztukmistrzów, Poland's largest festival of new circus, theatre and outdoor arts. Its patron is Yasha Mazur, the protagonist of Isaac Bashevis Singer's famous novel, "The Magician of Lublin". The evocation of this character materializes the notion of restoring the ludic principle to contemporary cultural reality and ensures a fusion of Lublin's age-old traditions with contemporary trends in theatrical arts, that is new circus.

Nowadays, the "festiveness" of culture has become a fact and it manifests itself strikingly in contemporary circus. In this context, Carnaval Sztukmistrzów, with its main idea and pursuits, supports contemporary circus through the production and promotion of Polish circus shows, as well as the presentation of new circus arts to hundreds of thousands of visitors who attend the festival every year. The following publication is part of these endeavors.

Autorzy

Agnieszka Bińczyska

– magister filozofii, aktorka cyrkowa, animatorka kultury, pedagog cyrku. Ze środowiskiem nowocyrkowym związana od blisko 10 lat, współtworzy grupę Pracownia Cyrkowa. Ukończyła Państwową Szkołę Sztuki Cyrkowej (2009). Autorka wielu tekstów na temat sztuki cyrkowej – zarówno o wymiarze historycznym, jak i społecznym, w tym autorskich wykładów na temat historii cyrku na Uniwersytetach Dziecięcych, adresowanych do słuchaczy w wieku 6–12 lat. Bierze udział w projektach scenicznych, działa w dziedzinie pedagogiki cyrku i animacji kultury, wraz ze swoją grupą tworzy i prezentuje autorskie przedstawienia. Interesuje się historią sztuki cyrkowej w Polsce. Stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Ondřej Cihlár

– dramaturg i reżyser teatralny, współzałożyciel i lider znanego czeskiego autorskiego teatru VOSTO5. Absolwent Wydziału Teatralnego Akademii Sztuk Sceniczych w Pradze na Wydziale Teatru Alternatywnego i Lalek. Pracuje także jako pedagog na Wydziale Teatralnym (DAMU) i Wydziale Muzyki i Tańca (HAMU) Akademii Sztuk Sceniczych w Pradze, prezentując aktualne trendy nowego cyrku. Autor książek *Nový cirkus* i *Orbis cirkus*.

Katarzyna Dąbrowska

– absolwentka pedagogiki opiekuńczo-wychowawczej z terapią pedagogiczną, filologii polskiej i psychologii komunikacji społecznej na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Obecnie doktorantka na Wydziale Pedagogiki i Psychologii UMCS, zorientowana na zagadnienia edukacji międzykulturowej; wolontariusz lubelskiej Fundacji Sztukmistrze, pedagog, nauczyciel, animator.

Katarzyna Donner

– niezależna reżyserka, performerka, akrobatka powietrzna, lalkarka. Ukończyła reżyserię na Wydziale Lalkarskim Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej we Wrocławiu, historię sztuki na Uniwersytecie Wrocławskim oraz Akademię Praktyk Teatralnych w Gardzienicach. Współpracowała z Cirkus Klan Grus i ze Stowarzyszeniem KEJOS, prowadzi projekt Aerial Dance Lab, swoje pomysły realizuje pod nazwą Fru Teatr. Inicjuje wiele projektów i warsztatów z zakresu cyrku, tańca i ruchu. Interesuje się Tradycyjną Medycyną Chińską, permakulturą, fotografią. Jej wielką inspiracją jest natura. Tańczy dla roślin, zwierząt i ludzi.

Artur Duda

– doktor habilitowany, teatrolog, performatyk, kierownik Zakładu Dramatu i Teatru w Katedrze Kulturoznawstwa UMK w Toruniu. Zajmuje się problemami teorii dramatu i teatru: relacją między tekstem dramatu a jego inscenizacją, estetyką teatru współczesnego z perspektywy fenomenologicznej i performatycznej, teatrem polskim (dzieje teatru w Toruniu), litewskim (Eimuntas Nekrošius) i niemieckim (Frank Castorf) oraz badaniami z zakresu performatyki, które obejmują m.in. kulturowe korzenie piłki nożnej, muzyki rockowej i reality show, a także performans na żywo jako medium ludzkie. Autor książek: *Teatr realności* (Gdańsk 2006), *Alchemia teatru* (Toruń 2010), *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji* (Toruń 2011). Stały współpracownik „Pamiętnika Teatralnego” i miesięcznika „Teatr”.

Krzysztof Gombin

– doktor habilitowany, absolwent historii na Uniwersytecie Marii Skłodowskiej-Curie oraz historii sztuki na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Adiunkt w Katedrze Historii Sztuki Średniowiecznej i Nowożytnej KUL. Zainteresowania badawcze koncentruje na dziejach mecenatu magnackiego (ze szczególnym uwzględnieniem Lubelszczyzny), kulturze artystycznej Lublina XVI–XX wieku oraz relacjach pomiędzy literaturą panegiryczną i sztukami plastycznymi w epoce nowożytnej. Autor kilkunastu publikacji, w tym książek: *Inicjatywy artystyczne Eustachego Potockiego* (Lublin 2009); *Trybunał Koronny. Ceremoniał i sztuka* (Lublin 2013).

Janina Hera

– absolwentka filologii angielskiej, historyk teatru. Autorka książek, m.in.: *Z dziejów pantomimy, czyli Pałac zaczarowany* (1975); *Henryk Tomaszewski i jego teatr* (1983); *Losy niespokojnych (dzieje aktorów polskich w XIX w.)* (1993); *Polacy ratujący Żydów: Słownik* (2014). Publikowała w „Dialogu” (m.in. *O sztuce mimu, czyli pretensjonalność*, 1967; *Ghana: teatr, czyli życie*, 1968), a także w „Pamiętniku Teatralnym”, „Współczesności”, „Arcanach” i „Naszym Dzienniku”. Fragmenty najnowszej książki *Losy aktorów polskich w latach 1939–1955* ukazały się w „Zeszytach Historycznych” (1996), „Pamiętniku Teatralnym” (1997–2012); rozdział *Losów... zatytułowany Ogniem, mieczem i kłamstwem* (opisujący losy aktorów na ziemiach wcielonych do Rzeszy) ukazuje się w najbliższym numerze „Arcanów”.

Monika Kalinowska

– pedagog, animator, certyfikowany trener, od 2005 roku praktyk stosowania technik cyrkowych w prowadzeniu zajęć ruchowych, autorka warsztatów edukacyjnych i projektów cyrkowych dla dzieci, młodzieży i dorosłych w Polsce i za granicą (m. in. Niemcy, Ukraina, Rosja). W latach 2005–2008 organizowała i koordynowała projekty cyrkowe przy współpracy z BAF e.V. w Rostocku, Drübberholz e.V. w Drübber k/ Bremy oraz Zirkus Zack w Berlinie. Prekursorka pedagogiki cyrku w Lublinie i na Lubelszczyźnie, założyła pierwszą w Lublinie szkolną grupę cyrkową przy SP Nr 29 (2004–2016), zorganizowała pierwszą w Polsce konferencję nt. pedagogiki cyrku *Pedagogika cyrku w edukacji dzieci i młodzieży* (2007). Współtwórczyni i współorganizatorka Festiwalu Sztukmistrzów 2008 i 2009, od 2010 r. Carnawalu Sztukmistrzów, w ramach którego m.in. stworzyła Klanzowe Miasteczko Zabaw Niezwykłych, konferencję naukową *Od inspiracji do fascynacji – psychologiczne i pedagogiczne wymiary sztuki cyrkowej*, Otwartych Warsztatów Kuglarskich, Wielkiej Parady Kuglarskiej (2014) oraz spektakli *Opowieść cyrkowa* (2013) i *Mała też człowiek* (2014).

Grzegorz Kondrasiuk

– doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Pracowni Teatrolologii UMCS w Lublinie, teatrolog, dramaturg, krytyk teatralny – autor kilkuset recenzji opublikowanych w prasie ogólnopolskiej i lokalnej. Współautor sztuk i scenariuszy teatralnych: *Zły. Spowiedź gangstera* (wspólnie z Dariuszem Jeżem), *Hello Kitty, Ostatnie solo R.* (Lubelski Teatr Tańca), *Żywi i umarli, czyli Bandyci w Piekło, na podstawie melodramy fantastycznej Stanisława Krzesińskiego* (wspólnie z Jarosławem Cymermanem, reż. Joanna Lewicka, Teatr Stary w Lublinie – Fundacja Teatrikon). Redaktor książek (m.in. *Lublin ESK 2016 – Aplikacja, Aplikacja Finałowa, Po co nam centra kultury?*). Współtwórca i redaktor naczelny portalu internetowego magazynu kulturalnego *kulturaenter.pl* (w latach 2008–2014). W kręgu jego zainteresowań badawczych znajdują się: teatr alternatywny, taniec współczesny, pogranicza teatru, cyrk i kultura popularna, polityka kulturalna. Członek Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych.

Marta Kuczyńska (Arta.Ku)

– performerka, aktorka, żonglerka, reżyser, producent i kurator artystyczny. Ukończyła PWST (JAMU – Divadelni Fakulta) na wydziale Aktorstwo komediowe – Klaunada, Teatr Ruchu i Film w Brnie (Czechy) oraz Akademię Praktyk Teatralnych Gardzienice i Krakowską Szkołę Scenariuszową. Od 15 lat występuje i uczestniczy w projektach artystycznych w kraju i za granicą. Specjalizuje się w tworzeniu i reżyserowaniu spektakli z dziedziny nowego cyrku i teatru ruchu oraz w pracy z przedmiotami na scenie. Współzałożycielka i Prezes Stowarzyszenia Kejos The-at-er i współtwórca pierwszych w Polsce festiwali teatralno-cyrkowych: Środkowo Europejskie Spotkania Teatralno-Cyrkowe we Wrocławiu oraz Carnaval Sztuk-Mistrzów w Lublinie. Kurator artystyczny festiwalu Carnaval Sztuk-Mistrzów. Stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Pomysłodawca, redaktor i wydawca książki: *Przewodnik: Nowy Cyrk i Sztuka w Przestrzeni Publicznej* – pierwszej w Polsce publikacji na temat nowego cyrku.

Krzysztof Kurek

– Prof. UAM, doktor habilitowany. Pracuje w Katedrze Dramatu, Teatru i Widowisk Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Jego zainteresowania badawcze związane są z historią teatru i dramatu polskiego od XVI do XIX w., dziejami Wielkopolski oraz teatrów poznańskich w XIX i XX w. Jest autorem trzech monografii (*Polski Hamlet. Z historii idei i wyobraźni narodowej*, 1999; *Teatr i miasto. Historia sceny polskiej w Poznaniu w latach 1782–1849*, 2008; *Teatry polskie w Poznaniu w latach 1850–1875. Repertuary, artystyczne idee, polityczne konteksty*, 2013), współtwórcą *Dziejów Gniezna* (2016) oraz redaktorem naukowym i współautorem pięciu tomów zbiorowych (m.in. *Słowacki teatralny*, 2006; *Wojciech Bogusławski – ojciec teatru polskiego*, 2009; *Ko-mediana*, 2013). Opublikował kilkadziesiąt artykułów w czasopiśmie naukowych oraz księgach konferencyjnych, wśród których warto wyróżnić krytyczne edycje nieznanych wcześniej jezuickich teatraliów. Współpracował z *Polskim słownikiem biograficznym* oraz internetową *Encyklopedią teatru polskiego*. Przez kilka lat był związany z Teatrem Polskim w Poznaniu, najpierw jako sekretarz literacki (1993–1996), a następnie jako kierownik literacki (2000–2002).

Sylwia Siedlecka

– adiunkt w Instytucie Sławistyki Zachodniej i Południowej Uniwersytetu Warszawskiego, autorka monografii *Poganki i intelektualistki. Bohaterki Błagi Dimitrowej* (Sławistyczny Ośrodek Wydawniczy PAN), zbioru opowiadań *Szczeniaki* (W.A.B. 2010, II wyd. 2015), powieści *Fosa* (W.A.B. 2015). Aktualnie pracuje nad książką o Bułgarii dla Wydawnictwa Czarne. Ukończyła sławistykę na UW, specjalność: bohemistyka i bułgarystyka. Jako wykładowca była związana z Collegium Civitas, Warszawską

Szkołą Fotografii i Domem Spotkań z Historią w Warszawie, gdzie realizowała projekty nt. historii kultury w XX wieku. Członkini Instytutu George'a Bella (UK), stypendystka Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego RP, Fundacji Krzyżowa dla Porozumienia Europejskiego, Ministerstwa Kultury Republiki Słowacji, Funduszu Wyszehradzkiego, Bułgarskiego Instytutu Badań Historii Najnowszej. Przekłady z języków: słowackiego i bułgarskiego publikowała m.in. w „Literaturze na Świecie”, „Tyglu Kultury”, wydawnictwie „Świat Literacki”. Zainteresowania naukowe: historia społeczna, antropologia, w ostatnich latach zwłaszcza historia cyrku w Europie Środkowo-Wschodniej.

Zofia Snelewska-Stempień

– magister kulturoznawstwa, doktorantka w Instytucie Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Przygotowuje pracę doktorską pt. „Cyrk pod skrzydłami władzy ludowej. Dzieje sztuki cyrkowej w latach 1944–1991” pod kierunkiem pani prof. Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej. Autorka tekstów publikowanych w „Edukacji Humanistycznej”, „Kulturze i Wychowaniu”, „Tyglu Kultury” i monografiach, a także recenzji teatralnych. W kręgu jej zainteresowań badawczych znajdują się cyrk polski i światowy, sztuka ulicy, teatr w przestrzeni publicznej. Pracuje w Muzeum Sztuki w Łodzi.

Rafał Sadownik

– twórca, koordynator, dyrektor artystyczny projektów: Carnaval Sztukmistrzów, Festiwal Sztukmistrzów, Urban Highline, Akademia Sztukmistrzów, Festiwal Gier i Zabaw Tradycyjnych, Rezerwat Dzikich Dzieci. Magister Filozofii, inżynier Architektury i Urbanistyki, instruktor Lekkiej Atletyki. Jeden z założycieli kuglarskiej grupy Sztukmistrze. Twórca Pracowni Sztuk Fizycznych, wiceprezes Stowarzyszenia SZTUCZNE. Aktor kilku teatrów: Eventual, Błagaistyczny, Provisorium i Kompania Teatr, Improteatr. Od czasów studiów zgłębia tematykę gier i zabaw, także tradycyjnych.

Paweł Stangret

– adiunkt w Katedrze Badań nad Teatrem i Filmem UKSW. Zajmuje się awangardową twórczością teatralną, autor książki *Tadeusz Kantor pisarz*. Swoje badania koncentruje na sztuce awangardowej – zwłaszcza na pograniczu sztuk wizualnych i literatury. Obecnie realizuje w Narodowym Centrum Nauki projekt badawczy *Artysta jako tekst* poświęcony dyskursom tożsamościowym artystów teatru (Kantora, Lupy, Strzępki/Demirskiego).

Joanna Szymajda

– zastępca dyrektora Instytutu Muzyki i Tańca, powołanego przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2010). Doktor nauk humanistycznych, pracę doktorską z zakresu tańca współczesnego obroniła na Université Paris III Sorbonne Nouvelle i Uniwersytecie Łódzkim. Absolwentka studiów magisterskich z zakresu teatrologii i psychologii na Uniwersytecie Łódzkim oraz Université Lyon II. Autorka książki *Estetyka współczesnego tańca europejskiego po 1990* (Księgarnia Akademicka 2013) oraz redaktorka publikacji *European Dance after 1989. Communitas and the Other* (Routledge/IMI 2014). Autorka tekstów naukowych i krytycznych o tańcu współczesnym, publikowanych na łamach m.in. „Dialogu”, „Teatru” i „Didaskaliów”, „Kultury Współczesnej”, „Opcji” oraz w wydawnictwach zbiorowych. Pracowała także jako kuratorka projektów tanecznych, np. w ramach Festiwalu Dialogu Czterech Kultur w Łodzi, oraz jako koordynatorka artystyczna Międzynarodowego Festiwalu Tańca Współczesnego Ciało/Umysł.

Mirosław Urban

– psycholog biznesu, trener rozwoju osobistego, pedagog cyrku, coach... i praktykujący żongler oraz iluzjonista amator. Autor i współautor czterech książek dotyczących szkoleń i rozwoju osobistego. Za *Metafory i analogie w szkoleniach* zdobył nagrodę „Książki dla Trenera 2013” przyznaną przez Polskie Towarzystwo Trenerów Biznesu. Współautor (z Pawłem Fortuną) książki nt. korzyści psycho-pedagogicznych z nauki żonglowania (*Pasja żonglowania*, 2012). Pasjonat i propagator pedagogiki cyrku od 2004 roku. Członek European Juggling Association (EJA), przy EJA lider grupy: „Benefits of Juggling”, zajmującej się szerzeniem naukowych informacji o korzyściach żonglowania. Twórca autorskich programów edukacyjnych i rozwojowych, łączących metody pedagogiki cyrku z rozwojem osobistym (psychologia uczenia, emocji, motywacji). Nauczył żonglować ponad 4 tysiące osób: pracował z młodzieżą szkolną, akademicką, nauczycielami, seniorami, pracownikami i wyższą kadrami kierowniczą firm państwowych oraz prywatnych, osobami bezrobotnymi, niepełnosprawnymi, więźniami. Zapalony Joggler, żonglując 3 piłkami przebiegł m. in. 37. PZU Maraton Warszawski (20015), 2. PZU Cracovia Półmaraton Królewski (2015) oraz kilkanaście innych biegów. Od 2007 roku prowadzi własną firmę szkoleniową.

Agata Zapasa

– absolwentka kulturoznawstwa, obecnie doktorantka na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie; związana z Fundacją Sztukmistrzów od początku jej powstania; prowadzi działalność artystyczną, warsztatową i animacyjną.

Bibliografia

Bibliografia w języku polskim (wybór)

- Adorno, Theodor W., *Dwa razy Chaplin*, przeł. Piotr Graczyk, „Kronos” 2012, nr 3 (22), s. 54–56.
- Allély-Viala, Marie-Antoinette, *Inscenizacja romantyczna we Francji*, przeł. Wojciech Natanson. Warszawa: PIW, 1958.
- *Antropologia widowisk: zagadnienia i wybór tekstów*, opr. Agata Chałupnik, Wojciech Dudzik, Mateusz Kanabrodzki, Leszek Kolankiewicz, wstęp i red. Leszek Kolankiewicz, Warszawa: Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, 2010.
- Appignanesi, Lisa, *Kabaret*, przeł. Agnieszka Kreczmar, Warszawa: PIW, 1990.
- Artaud, Antonin, *Teatr i jego sobowtór*, przeł. Jan Błoński, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1966.
- Bachtin, Michaił, *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. Anna i Andrzej Gorenio, oprac., wstęp i komentarze Stanisław Balbus, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1975.
- Baniewicz, Elżbieta, *Cyrk, czyli wstydlive dziedzictwo*, „Teatr” 1983, nr 8 (803), s. 3–5.
- Bączewska, Magdalena, *Antypody, czyli kunszt działania nogami*, „Teatr” 1983, nr 8 (803), s. 10–11.
- Barba, Eugenio; Savarese, Nicola, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, przeł. Jarosław Fret, Grzegorz Godlewski, Anna Górka, Grzegorz Janikowski, Agnieszka Jelewska-Michaś, Iwona Kurz, Marta Steiner, Grzegorz Ziółkowski, Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2005.

- Barcz, Anna, *Zmierzch cyrku w „Zwierzynicy” Antoniego Ferdynanda Ossendowskiego na tle rozkwitu kultury cyrkowej w XIX wieku*, „Napis” R. XX, 2014, s. 184–198.
- Barthes, Roland, *Świat wolnoamerykanki; W music-hallu*, [w:] tegoż, *Mitologie*, przeł. Adam Dziadek, Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000.
- Béhar, Henri, *Dada i surrealizm w teatrze*, przeł. Piotr Szymanowski, Warszawa: Wyd. Artystyczne i Filmowe, 1975.
- Belmont, Leo, *Memoriał w sprawie podatku od widowisk cyrkowych. Cyrk Warszawski*, Warszawa: Drukarnia Jana Cotty, 1920. W zbiorach Biblioteki Narodowej.
- Berger, John, *Po cóż patrzeć na zwierzęta?*, przeł. Sławomir Sikora, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1997, t. 51, z. 3–4, s. 89–96.
- Biskupski, Łukasz, *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku*, [e-book], Warszawa: Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej, 2013.
- Bolecki, Włodzimierz, *Język. Polifonia. Karnawał*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1977, nr 3 (33), s. 7–33.
- Caillouis, Roger, *Gry i ludzie*, przeł. Anna Tatarkiewicz, Maria Żurowska, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen, 1997.
- Caillouis, Roger, *Żywiół i ład*, wybór Andrzej Osęka, przeł. Anna Tatarkiewicz, Warszawa: PIW, 1973.
- Carlson, Marvin, *Performans*, przeł. Edyta Kubikowska, Warszawa: Wyd. Naukowe PWN, 2007.
- Carroll, Noël, *Filozofia sztuki masowej*, przeł. Mirosław Przyłipiak, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2011.
- Charewicz-Jakubowska, Karolina, *Odejsie pierrotów. Siegfried Kracauer i moc przypadku*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2011, nr 2, s. 41–48.
- Cocteau, Jean, *Kogut i arlekin. Zapiski wokół muzyki*, przeł. Andrzej Socha przy współpracy Uty Hrehorowicz, Kraków: C & D International Editors, 1995.
- Connor, Steven, *Kulturowa historia brzuchomówstwa*, przeł. Magdalena Buchta, Michał Choiński i in., Kraków: Universitas, 2009.
- Copeau, Jacques, *Naga scena*, przeł. Maria Skibniewska, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1972.
- Croft-Cooke, Rupert; Cotes, Peter, *Świat cyrku*, przeł. Zygmunt Dzieciolowski, Warszawa: PIW, 1986.
- *Curiosità – zjawiska osobliwe w sztuce, literaturze i obyczaju*, red. Anna Sylwia Czyż, Janusz Nowiński, Warszawa: Instytut Historii Sztuki, 2013.
- *Cyrk 1883–1983*, red. Stanisław Bardyn, Teresa Motylska, [b.m.]: Zakład Widowisk Cyrkowych Zjednoczonych Przedsiębiorstw Rozrywkowych, 1983.
- *Cyrk wczoraj, dziś... Jutro? Z J. Sejbukiem rozmawia K. Piwońska*, „Kultura Enter” 2012, nr 47/48, <http://kulturaenter.pl/article/cyrk-wczoraj-dzis-jutro/>.
- Danowicz, Bogdan, *Był Cyrk Olimpijski*, Warszawa: Iskry, 1984.
- Dąbrówka, Andrzej, *Teatr i sacrum w średniowieczu. Religia – cywilizacja – estetyka*, Wrocław: Funna, 2001.
- Decroux, Étienne, *O sztuce mimu*, przeł. Jerzy Litwiniuk, Warszawa: PIW, 1967.
- Din-Don [Manc, Edward], *Wspomnienia Kłowna*. Spisał Zbigniew Adrjański, Warszawa: Czytelnik, 1961.

- Drzewicka, Anna, *Skupienie i zabawa. Twórczość dramatyczna w średniowiecznej Francji do końca XIII wieku*, Kraków, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1998.
- Dudzik, Wojciech, *Struktura w antystrukturze. Szkice o karnawale i teatrze*, Warszawa: Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, 2013.
- Dziemidok, Bohdan, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2011.
- Estreicher, Karol, *Teatra w Polsce*, t. 1–3, Warszawa: PIW, 1953.
- Fabiani, Bożena, *Niziołki, łokietki, karlikowie. Z dziejów karłów nadwornych w Europie*, Warszawa: PIW, 1980.
- Filler, Witold, *Cyrk, czyli Emocje pradziadków*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1963.
- Fischer-Lichte, Erika, *Estetyka performatywności*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków: Księgarnia Akademicka, 2008.
- Fox, Dorota, *Czasopiśmiennictwo teatralne w Polsce w latach 1918–1939*, Katowice: Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, 2013.
- Głowiński, Michał, *Portret Marchołta*, „Twórczość” 1974, nr 8, s. 76–89.
- Godlewski, Piotr, *Atletyka pod cyrkowymi namiotami: protosportowy charakter widowisk cyrkowych przełomu XIX i XX w. w Europie Wschodniej*, „Wychowanie Fizyczne i Sport: studia i materiały” 2000, nr 2, s. 79–91.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Wilhelm Meister (obie części)*, przeł. Piotr Chmielowski, Warszawa: Wyd. S. Lewentał, 1893.
- Goffman, Erving, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, przeł. Aleksandra Dzierżyńska, Joanna Tokarska-Bakir, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2005.
- Grześkowiak-Krwawicz, Anna, *Józef Boruwlaski – fenomen natury, szlachcic, pamiętnikarz*, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2004.
- Hera, Janina, *Z dziejów pantomimy, czyli Pałac zaczarowany*, Warszawa: PIW, 1974.
- Huizinga, Johan, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. Maria Kurecka i Witold Wirpsza, Warszawa: Czytelnik, 1985.
- Jaworski, Stanisław, *U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper – pisarz i teoretyk*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980.
- Kantor, Tadeusz, *Metamorfozy. Teksty o latach 1938–1974*, wybór i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Kraków: Cricoteka, 2000.
- Kantor, Tadeusz, *Teatr śmierci [manifest artystyczny]*, Warszawa: Biblioteka Galerii Foksal PSP, 1975.
- *Karnawał. Studia historyczno-antropologiczne*, wybór, oprac. i wstęp Wojciech Dudzik, Warszawa: Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.
- Karwacki, Władysław Lech, *Teatr dla robotników przed 1914 r. (Przyczynek do dziejów awansu kulturalnego klasy robotniczej)*, [w:] *Polska klasa robotnicza. Studia historyczne*, t. VII, red. Stanisław Kalabiński, Warszawa: Instytut Historii Polskiej Akademii Nauk, 1970.
- Karwacki, Władysław L., *Zabawy na Bielanych*, Warszawa: Wyd. Naukowe PWN, 1978.
- Kieres, Władysław, *Z magią na ty*, Warszawa: Sport i Turystyka, 1960.
- *Klaun. Boski pomazaniec*, red. Witold Siemaszkiewicz, Grzegorz Słacz, Kraków: Wyd. Teatr KTO, 2015.

- Kocur, Mirosław, *We władzy teatru. Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie*, Wrocław: Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, 2005.
- Kocur, Mirosław, *Źródła teatru*, Wrocław: Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, 2013.
- Kołakowski, Leszek, *Kapłan i błazen (Rozważania o teologicznym dziedzictwie współczesnego myślenia)*, [w:] tegoż, *Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone z lat 1955–1968*, t. 2, Warszawa: Niezależna Oficyna Wydawnicza, 1989, s. 161–180.
- Komza, Małgorzata, *O radościach i nauce z latarni magicznej płynących*, [w:] *Initium Sapientiae humilitas. Studia ofiarowane Profesorowi Jakubowi Pokorze z okazji 70. urodzin*, red. Magdalena M. Olszewska, Agnieszka Skrodzka, we współpracy z Anną Sylwią Czyż, Warszawa: Wyd. Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, 2015.
- Kondrasiuk, Grzegorz, „Water on Mars”. *Żonglując chaosem*, „Didaskalia” 2014, nr 123, s. 142–145.
- Kosiński, Dariusz, *Teatra polskie. Historie*, Warszawa: Wyd. Naukowe PWN, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2010.
- Kosiński, Dariusz, *Sztuka aktorska w polskim piśmiennictwie teatralnym XIX wieku. Główne problemy*, Kraków: Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2003.
- Kracauer, Siegfried, *Wędrujący trzej pierroci; Akrobata – śliacznie!; Varietè – program dzisiejszy; Jasnowicz w Varietè; „Gorączka złota”; „Światła wielkiego miasta”; Triumf Chaplina; O filmie „Cyrk”; „Przegląd Kulturoznawczy” 2011, nr 2, s. 49–63.*
- Kruk, Stefan, *Życie teatralne w Lublinie (1782–1918)*, Lublin: Wydawnictwo Lubelskie, 1982.
- Kruszevska, Ewa, *Plakat Cyrkowy*, Warszawa: Muzeum Plakatu, 1983.
- Krzesiński, Stanisław, *Koleje życia, czyli Materiały do historii teatrów prowincjonalnych*, oprac. i wstęp Stanisław Dąbrowski, Warszawa: PIW, 1957.
- *Kultura miejska w Królestwie Polskim 1815–1875. Warszawa–Kalisz–Lublin–Płock*, cz. 1, red. Anna Maria Drexlerowa, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Towarzystwa Opieki nad Zabytkami, 2001.
- *Kultura popularna w Polsce 1944–1989. Między projektem ideologicznym a kontestacją*, red. Katarzyna Stańczak-Wiślicz, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2015.
- *Kultura popularna w Polsce w latach 1944–1989: problemy i perspektywy badawcze*, red. Katarzyna Stańczak-Wiślicz, Warszawa: Fundacja Akademii Humanistyczna, Instytut Badań Literackich PAN, 2012.
- *Kultura wysoka, kultura popularna, kultura codzienności w Polsce 1944–1989*, red. Grzegorz Miernik, Kielce: Wydawnictwo Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego, 2010.
- Kurek, Krzysztof, *Teatr i miasto. Historia sceny polskiej w Poznaniu w latach 1782–1849*, Poznań: Wyd. Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2008.
- Kurek, Krzysztof, *Teatralna menażeria. Kilka uwag o obecności konia i małpy w sztukach widowiskowych XVIII i XIX wieku*, [w:] *Człowiek w świecie zwierząt – zwierzęta w świecie człowieka*, red. Kazimierz Ilski, Poznań: Wyd. Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2012, s. 63–86.
- Lasocka, Barbara, *O czarodziejach, akrobatkach, panoramach. Lwów 1800–1850*, „Pamiętnik Teatralny” 1969, z. 1–2, s. 127–149.

- Le Goff, Jacques, *Kultura średniowiecznej Europy*, przeł. Hanna Szumańska-Groszowa, Warszawa: Wyd. „Volumen”, 2002.
- Lewański, Julian, *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, Warszawa: Wyd. Naukowe PWN, 1981.
- Lecoq, Jacques, *Ciało poetyckie. Nauczanie twórczości teatralnej*, przeł. Magdalena Hasiuk-Świerzbńska, Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2011.
- Legutko, Ryszard, *Podzwonne dla błazna*, Kraków: Ośrodek Myśli Politycznej, 2006.
- Leyko, Małgorzata, *Reżyser masowej wyobraźni. Max Reinhardt i jego teatr dla pięciu tysięcy*, Łódź: Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, 2002.
- Leyko, Małgorzata (red.), *Teatr masowy – teatr dla mas*, Łódź: Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, 2011.
- Lipiński, Jacek, *Sztuka aktorska w Polsce 1500–1633*, Warszawa: Wyd. Naukowe PWN, 1974.
- Łunaczarski, Anatol W., *O cyrkach*, przeł. P. H., „Teatr” 1983, nr 8 (803), s. 13.
- Majewski, Jerzy Stanisław, *Warszawa nieodbudowana: lata dwudzieste*, Warszawa: Wyd. „Veda”, 2004.
- McKenzie, Jon, *Performuj albo.... Od dyscypliny do performansu*, przeł. Tomasz Kubikowski, Kraków: Universitas, 2011.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia percepcji*, przeł. Małgorzata Kowalska i Jacek Migasiński, Warszawa: Aletheia, 2001.
- Meyerhold, Wsiewołod, *Buda jarmarczna*, [w:] tegoż, *Przed rewolucją*, przeł. Andrzej Drawicz i Jerzy Koenig, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1988.
- Meyerhold, Wsiewołod, *Odrodzenie cyrku (Wystąpienie z 17 lutego 1919 roku)*, przeł. P. H., „Teatr” 1983, nr 8 (803), s. 12–13.
- Mic, Constant [Miklaszewski, Konstanty], *Komedia dell’arte, czyli Teatr komediantów włoskich XVI, XVII i XVIII wieku*, przeł. Sława i Michał Browiński, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1961.
- Międzyrzecki, Artur, *Warszawa Prusa i Gierzyńskiego. Szkice z dawnej Warszawy*, Warszawa: Arkady, 1957.
- *Moje Życie to Cyrk. Sztuka Nowego Cyrku*, pr. zbior., pomysłodawcy książki: Kamila Niewiadomska, Michał Niewiadomski, Warszawa: Mimello, 2016.
- Motty, Marceli, *Przechadzki po mieście*, t. 1–2, oprac. Zdzisław Grot, Warszawa: PIW, 1957.
- Muschg, Walter, *Tragiczne dzieje literatury*, przeł. Bogdan Baran, Warszawa: Aletheia, 2010.
- *Myśl teatralna polskiej awangardy 1919–1939*, wybór i wstęp Stanisław Marczak-Oborski, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1973.
- Nicoll, Allardyce, *W świecie Arlekina. Studium o komedii dell’arte*, przeł. Antoni Dębicki, Warszawa: PIW, 1967.
- *Niebezpieczne związki. Dramat, teatr i kultura popularna*, red. Ewa Partyga, Piotr Morawski, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Errata, 2010.
- *Nowy cyrk i sztuka w przestrzeni publicznej: przewodnik*, red. Marta Kuczyńska, Wrocław: Stowarzyszenie Kejos THE-AT-ER, 2015.

- Opalek, Mieczysław, *Gdy Alkar kochał Eminę. Obrazki z epoki biedermaierowskiej*, Lwów 1924.
- Osińska, Katarzyna, *Ewolucja widowisk masowych w Związku Radzieckim (od roku 1917 do lat trzydziestych)*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, R. 62, nr 2 (2008), s. 154–175.
- Partyga, Ewa, *Wiek XIX. Przedstawienia*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut Sztuki PAN, 2016.
- Peiper, Tadeusz, *Cyrk; Miasto, masa, maszyna; Żołądek a kultura*, [w:] tegoż, *Tędy, Nowe usta*, oprac. Teresa Podolska, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1972.
- Piestrzeniewicz, Marta, *Rozrywka łódzian na przełomie XIX i XX wieku*, Łódź: Wydawnictwo Ibidem, 2010.
- Płaszczewska, Olga, *Błazen i błazeństwo w dramacie romantycznym. Studium komparatystyczne*, Kraków: Universitas, 2002.
- Pokora, Jakub, *Nosce te ipsum. Studium z ikonografii błazna*, Warszawa: Upowszechnianie Nauki – Oświata „UNO”, 1996.
- Pokora, Jakub, *Psy, błazny, dzieci, królowie... Studia nad sztuką XV–XVIII wieku*, Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2006.
- Pradier, Jean-Marie, *Ciało widowiskowe. Etnoscenologia sztuk widowiskowych*, przeł. Kinga Bierwaczonok, Warszawa: Wyd. Naukowe PWN, 2012.
- Promiński, Marian, *Cyrk przyjechał*, Warszawa: PIW, 1953.
- Raszewski, Zbigniew, *Jeszcze o teatrze zawodowym w dawnej Polsce*, „Pamiętnik Teatralny” 1955, z. 2, s. 150–156.
- Raszewski, Zbigniew, *Krótką historią teatru polskiego*, Warszawa: PIW, 1990.
- Raszewski, Zbigniew, *Pamiętnik gapia. Bydgoszcz, jaką pamiętam z lat 1930–1945*, Bydgoszcz: Pomorze, 1994.
- Raszewski, Zbigniew, *Słowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego: dwa epizody*, [w:] tegoż, *Staroświecczyzna i postęp czasu. O teatrze polskim (1765–1865)*, Warszawa: PIW, 1963, s. 223–267.
- Raszewski, Zbigniew, *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*, Warszawa: Krąg, 1991.
- Raszewski, Zbigniew, *Z tradycji teatralnych Pomorza, Wielkopolski i Śląska*, Wrocław: Zakład im. Ossolińskich, 1955.
- Ratajczakowa, Dobrochna, *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Poznań: Wyd. Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2015.
- Ratajczakowa, Dobrochna, *Kariera i upadek teatralnej małpy*, [w:] *Awangardowa encyklopedia czyli słownik rozumowany nauk, sztuk i rzemiosł różnych. Prace ofiarowane Profesorowi Grzegorzowi Gaździe*, red. Irena Hübner i in., Łódź: Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, 2008, s. 193–201.
- Ratajczakowa Dobrochna, *Szarlatan i teatr*, [w:] tejże, *W kryształach i płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 1, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006, s. 481–491.
- *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. Tomasz Majewski, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2009.

- Rościszewski, Mieczysław, *Sztuka brzuchomówstwa. Poradnik praktyczny dla imitatorów, transformistów i amatorów. Wypróbowane wskazówki. Na podstawie źródeł francuskich i angielskich a głównie metody słynnego brzuchomówcy drezdeńskiego Ernesta Schulza*, Warszawa: Gebethner i Wolff, 1912.
- Rubinowicz, Elżbieta, *Cyrk. Bawimy się i uczymy*, Warszawa: Nasza Księgarnia 1953.
- Rudzki, Piotr, *Kultura popularna we współczesnym polskim teatrze: kilka przykładów*, „Notatnik Teatralny” 2001, nr 64/65, s. 500–519.
- Rutkiewicz, Anna, *Martwa natura z woltyżerką*, „Teatr” 1983, nr 8 (803), s. 11–12.
- *Rytuał, dramat, święto, spektakl*, red. John J. MacAloon, przeł. Katarzyna Przyłuska-Urbanowicz, posłowie do wyd. polskiego Wojciech Dudzik, Warszawa: Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, 2009.
- Sadowska-Guillon, Irene, *Od cyrkowych Dionizji do „Pięknej Heleny” Offenbacha. Jerome Savary – Grand Magic Circus*, „Teatr” 1983, nr 8 (803), s. 14–15.
- Schechner, Richard, *Performatyka. Wstęp*, przeł. Tomasz Kubikowski, Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2006.
- Schmitt, Jean-Claude, *Gest w średniowiecznej Europie*, przeł. Hanna Zaremska, Warszawa: Oficyna Naukowa, 2006.
- Siedlecka, Sylwia, *Ciało narodu. Przypadek cyrkowego siłacza Zyszego Breitbarta*, „Kultura Popularna” 2016, nr 1 (47), s. 91–100.
- Skwara, Ewa, *Historia komedii rzymskiej*, Warszawa: Prószyński i S-ka, 2001.
- Słowiński, Mirosław, *Błazen. Dzieje postaci i motywu*, Warszawa: Prolog, 1993.
- Smoleń, Małgorzata, „Cyrk ze złamanym sercem”, czyli dokumentalny zapis entropicznego rozpadu, „Przegląd Kulturoznawczy” 2011, nr 2, s. 76–91.
- Sobieszczański Franciszek Maksymilian, *Warszawa. Wybór publikacji*, t. 1–2, Warszawa: PIW, 1967.
- Starobinski Jean, *Portret artysty jako linościzka*, przeł. Aleksandra Olędzka-Frybesowa, „Literatura na Świecie” 1976, nr 9, s. 308–323.
- Strinati, Dominic, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przeł. Wojciech J. Burszta, Poznań: Zysk i S-ka, 1995.
- Styczyński, Jan, *Ludzie areny*, Warszawa: „Interpress”, 1975.
- Surma-Gawłowska, Monika, *Komedia dell arte*, Kraków: Universitas, 2015.
- Švehla, Jaroslav, *Deburau. Pierrot nieśmiertelny*, przeł. Maria Erhardt-Gronowska, Warszawa: PIW, 1983.
- Sznajderman, Monika, *Błazen. Maski i metafory*, Warszawa: Iskry, 2014.
- Szymajda, Joanna, *Estetyka tańca współczesnego w Europie po roku 1990*, Kraków: Księgarnia Akademicka, 2013.
- *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, red. Jadwiga Majewska, tł. różni, Kraków: korporacja ha!art, 2013.
- Targosz, Karolina, *Korzenie i kształty teatru do 1500 roku w perspektywie Krakowa*, Kraków: Secesja, 1995.

- *Teatr dell'arte*, wybór Agata Chałupnik, Ewelina Godlewska-Byliniak, Mateusz Kanabrodzki, Dorota Ogrodzka, Dorota Sosnowska, red. nauk. Dorota Sosnowska, Warszawa: Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, 2016.
- *Teatr Narodowy 1765–1794*, red. Jan Kott, Warszawa: PIW, 1967.
- *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*, red. Anna Skubaczewska-Pniewska, Andrzej Stoff, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2011.
- Terni, Jennifer, *Teatr początków kultury masowej: francuski wodewil i miasto, 1830–1848*, przeł. Piotr Morawski, „Dialog” 2013, nr 1, s. 58–85.
- Tomaszewska, Joanna, Koń w teatrze Zingaro – aktor i postać, „Didaskalia” 2014, nr 119, s. 59–66.
- Topolska, Anna, *Artyści „sztuk niezwykłych” w dziewiętnastowiecznej Warszawie*, „Rocznik Warszawski” [T.] 26, (1996), s. 103–128.
- Trzeciakowscy, Maria i Lech, *W dziewiętnastowiecznym Poznaniu*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1987.
- Urban, Mirosław; Fortuna, Paweł, *Pasja żonglowania*, Lublin: Towarzystwo Wydawnictw Naukowych Libropolis, 2012.
- Wieczorkiewicz, Anna, *Czarna kobieta na białym tle. Dyptyk biograficzny*, Kraków: Universitas, 2013.
- Wieczorkiewicz, Anna, *Monstrarium*, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2010.
- Wieczorkiewicz, Anna, *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia*, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2000.
- *Wiek awangardy*, red. Lilianna Bieszczad, Kraków: Universitas, 2006.
- Wierzbicka-Michalska, Karyna, *Aktorzy cudzoziemscy w Warszawie w latach 1795–1830*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1988.
- Wierzbicka-Michalska, Karyna, *Teatr warszawski za Sasów*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, 1964.
- Wiles, David, *Krótką historia przestrzeni teatralnych*, przeł. Łukasz Zaremba, Warszawa: Wyd. Naukowe PWN, 2012.
- Wilska, Małgorzata, *Błazen na dworze Jagiellonów*, Warszawa: Wyd. Neriton, Instytut Historii PAN, 1998.
- Zdrojewski, Marek „Aremi”, *Być iluzjonistą*, Lublin: Norbertinum, 1992.
- Żaboklicki, Krzysztof, *Carlo Goldoni*, Warszawa: Wyd. Naukowe PWN, 1984.
- Żółkoś, Monika, *Teatr zwierzęcej śmierci*, „Didaskalia” 2014, nr 119, s. 71–78.

Bibliografia w językach obcych (wybór)

Bibliografie

- Delannoy, J.-C., *Bibliographie française du cirque*, Paris: Odette Lieutier, 1944.
- Goudard, Philippe (dir.); Libong, Magali (coord.), *Bibliographie Européenne des Arts du Cirque / European Circus Arts Bibliography*, Circostrada Network 2009.
- Neubarth, Claudia, *Zirkus-Bibliographie (von 1968–1998)*, Berlin: Landesarbeitsgemeinschaft Spiel und Theater, 1998.
- Toole-Stott, Raymond (1958–71), *Circus and Allied Arts, A World Bibliography 1500–1970*, volumes I–IV, Derby: Harpur and Sons.
- Toole, Scott Raymond, *Circus and Allied Arts: a World Bibliography*, Derby: Harpur & Sons, 1958–1971, (vol. 1 1958; vol. 2 1960; vol. 3 1962; vol. 4 1971).

Encyklopedie, słowniki

- Denis, Dominique, *Dictionnaire du cirque*, 3 volumes: (A–C), (D–M), (N–Z), Paris: Arts des 2 mondes, 2001.
- Dancey, Charlie, *Encyclopedia of Ball Juggling*, Bath: Butterfingers 1994.
- Dancey, Charlie, *Encyclopedia of Club Juggling*, Bath: Butterfingers 1995.
- Ehlert, Holger; Schulz, Karin, *Das Circus Lexikon*, Nördlingen 1988.
- *Le Grand livre du cirque*; conception et réd. Monica J. Renevey, vol. 1, 2, Bibliothèque des Arts, Genève: Edito-Service, 1977.
- Pierron, Agnes, *Dictionnaire de la langue du cirque – Des mots dans la sciure*, Paris: Stock, 2003.
- Шнеер, Александр Яковлевич; Славский, Рудольф Евгеньевич; Дмитриев Юрий, *Цирк: Маленькая энциклопедия*, Сов. энциклопедия, Москва 1979
- Turner, John, *Victorian Arena: The Performers. A Dictionary of British Circus Biography*, volumes I and II, Formby: Lingdales Press, 1995–2000.
- Zavatta, Catherine, *Les Mots du cirque*, Paris: Belin, 2001.

Źródła internetowe

- <http://www.circopedia.org>
- <http://www.cnac.fr>
- <http://sideshow-circusmagazine.com>
- <http://www.ruscircus.ru>

Publikacje

- Adams, Rachel, *Sideshow U.S.A.: freaks and the American cultural imagination*, Chicago: University of Chicago Press 2001.
- Adrian, Paul, *Cirque au cinéma, cinéma au cirque*, Paris: Paul Adrian, 1984.
- Adrian, Paul, *En Piste, les acrobates*, Paris: Bourg-la-Reine, 1973.
- Adrian, Paul, *Ils donnent des ailes au cirque*, Paris: Paul Adrian, 1988.
- Adrian, Paul, *Le Sens de l'équilibre*, Paris: Paul Adrian, 1993.
- Albrecht, Ernest J., *The New American Circus*, Gainesville: University Press of Florida, 1995.
- Albrecht, Ernest J., *The Contemporary Circus: Art of the Spectacular*, Scarecrow Press, 2006.
- Albrecht, Ernest J., *From Barnum & Bailey to Feld: The Creative Evolution of the Greatest Show on Earth*, McFarland 2014.
- Allers, Christian Wilhelm, *Hinter den Coullissen des Circus Renz*, Hamburg 1887.
- Amiard-Chevrel, Claudine (dir.), *Du cirque au théâtre*, Lausanne: L'Age d'homme, 1983.
- Amiet, Thomas; Aebi, Peter J., *Nock, der Erste Schweizer Zirkus*, Ilg Verlag, 2001.
- Assael, Brenda, *The Circus and Victorian Society*, Charlottesville: University of Virginia Press, 2005.
- Auguet, Roland, *Histoire et légende du cirque*, Paris: Flammarion, 1974.
- Babinski, Tony, *Cirque du Soleil – 20 ans sous le soleil*, Montréal, Editions Hurtubise HMH, 2004.
- Bailly, Olivier, *Circus Baobab*, Ed. de l'OEil, 2003.
- Ballreich, Rudi; von Grabowiecki, Udo; Lang Tobias (Hg.), *Zirkus spielen: Das Handbuch für Zirkuspädagogik, Artistik und Clownerie*, Hirzel 2007.
- Barachetti, Pietro; Belotti, Gianfrederico, *Enrico Rastelli: il signore dell'equilibrio* Bergamo: Graphica & Arte, 1996.
- Bardell, Bettina, *Circus – Bewegungskünste – mit Kindern*, Moers 1992.
- Barré-Meinzer, Sylvestre, *Le cirque classique, un spectacle actuel*, Paris: L'Harmattan, 2004.
- Bartels, Olaf, *Der Circusbau Kronem*, Hamburg: Dölling und Galitz, 1999.
- Beauvallet, Cathy; Reisch, Manu, *Carnet de cirque – Du montage au démontage*, Paris: Gallimard, 2001.
- Beissbarth, Ev; Turner, Jo (ed.), *Women's Circus: Leaping off the edge*, Melbourne: Spinfex, 1997.
- Benge, Ken; Henley, Tom, *The Art of Juggling*, New York: Brian Dube Inc., 1984.
- Boa, Elizabeth, *The Sexual Circus*, Oxford: Basil Blackwell, 1984.
- Bogdan, Robert, *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, Chicago–London 1990.
- Bogdan, Robert, *Picturing disability: beggar, freak, citizen, and other photographic rhetoric*, with Martin Elks and James A. Knoll, Syracuse–New York: Syracuse University Press, 2012.
- Boisseau, Rosita, *Philippe Decouflé*, Paris: Editions Textuel, 2003.

- Boisseau, Rosita, *Les danses du cirque*, „Théâtre aujourd’hui. Le cirque contemporain. La piste et la scène” 1998, No. 7.
- Bollmann, Hans, *Untersuchungen zur Kunstgattung Pantomime*, Hamburg: Bauknecht, 1968.
- Bonitch, Gourevitch, Zinovi, *Acrobatie et équilibre*, Paris: Arts des 2 mondes, 2003.
- Borsaro, Brigitte, *Cocteau, le cirque et le music-hall*, Paris: Editions Passage du Marais, 2003.
- Bose, Günter; Brinkmann, Erich, *Circus. Geschichte und Ästhetik einer niederen Kunst*, Berlin 1978.
- Bost, Pierre, *Le cirque et le music-hall*, Paris 1931.
- Boudreault, Julie, *Le Cirque du Soleil: la création d’un spectacle*, Montréal: Salimbanco, 1996.
- Bouglione, Firmin, *Le Cirque est mon royaume*, Paris: Presse de la cité, 1962.
- Bouissac, Paul, *The Semiotics of Clowns and Clowning. Rituals of Transgression and the Theory of Laughter*, Bloomsbury Academic, London–New Delhi–New York–Sydney, 2015.
- Bouissac, Paul, *Circus as Multimodal Discourse*, London: Bloomsbury Academic, 2012.
- Bouissac, Paul, *Circus and Culture*, Lanham, MD: University Press of America, 1985.
- Bouissac, Paul, *Semiotics at the Circus*, Berlin/New York: de Gruyter, 2010.
- Boyle, Wickham; Haskins, Susy, *On the Streets: A Guide to New York City’s Buskers*, New York City Dept. of Cultural Affairs, 1981.
- Bratton, Jacqueline S. (ed.), *Music Hall: Performance and Style*, Milton Keynes: Open UP, 1986.
- Braun Edward, *The theatre of Meyerhold: revolution on the modern stage*, New York: Drama Book Specialists, 1979.
- Буренина-Петрова, Ольга, *Цирк в пространстве культуры*, Новое литературное обозрение, Москва 2014.
- Burgess, Hovey, *Circus Techniques*, New York: Thomas Y. Cromwell, 1977.
- Carmeli Yoram S., *Lion on Display: Culture, Nature, and Totality in a Circus Performance*, in: “Poetics Today”, Vol. 24, No. 1, Spring 2003, pp. 65–90.
- Carmeli, Yoram S., *Wee Pea: The Total Play of the Dwarf in the Circus*, TDR, Vol. 33, No. 4 (Winter, 1989), pp. 128–145.
- Campbell, Patricia J., *Passing the Hat (street performances in America)*, New York: Delacorte Press, 1981.
- Carlyon, David, *The education of a circus clown: mentors, audiences, mistakes*, Palgrave, New York: Macmillan, 2016.
- Castle Charles, *The Folies Bergère*, London: Methuen, 1982.
- Chaffee, Don L., *Indiana’s Big Top (Grand Rapids)*, Mich.: Foremost Press, 1969.
- Chéhu, Frédéric, *Cheval spectacle*, Chamalieres: Editions Proxima, 2003.
- Cihlář, Ondřej; *Nový cirkus*, Praha: Pražská scéna, 2006.
- Cihlář, Ondřej; Jordan, Hanuš, *Orbis cirkus*, Praha: NAMU, 2014.
- Ciret, Yann (dir), *Le Cirque au-dela du cercle*, Paris: Art Press, 1999.
- *Le Cirque contemporain, la piste et la scene*, Centre national de documentation pédagogique, 1998.

- *Cirque Knie – Une dynastie du cirque*, Lausanne: Marguerat, 1975.
- Clair, Jean (dir.), *La Grande Parade – Portrait de l'artiste en clown*, Paris: Editions Gallimard, 2004.
- Coult, Tony; Kershaw, Baz (ed.), *Engineers of the Imagination: Welfare State Handbook*, London: Methuen Drama, 2014.
- Coxe, Antony Hippisley, *A Seat at the circus*, Hamden, CN: Archon Books, 1980.
- Crettaz, Aline, *Clown a l'hôpital: le jeu d'être soi*, Fribourg: Academic Press, collection Lecture du social, 2006.
- Culhane, John, *The American Circus: An Illustrated History*, New York: Henry Holt & Company, 1990.
- Damase, Jacques, *Les Folies du Music-Hall: A History of the Music-Hall in Paris from 1914 to the Present Day*, London: Spring Books, 1962.
- Damkjaer, Camilla; Skjönberg, Andreas (ed.), *Documentation of CARD: Circus Artistic Research Development*, Stockholm: The University of Dance and Circus – DOCH, 2012.
- Daniel, Noël (ed.), *The Circus, 1870–1950*, Cologne: Taschen, 2008.
- David-Gibert, Gwénola; Guy, Jean-Michel; Sagot-Duvauroux, Dominique, *Les Arts du cirque. Logiques et enjeux économiques*, Paris: La Documentation française, 2006.
- Davis, Janet M., *The circus age: culture and society under the American big top*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill & London 2002.
- Davison, Jon, *Clown: Readings in Theater Practice*, Basingstoke: Palgrave, Macmillan, 2013.
- Davidson, Sandy; Jamieson, David, *The Love of Circus*, London: Octopus Books, 1980.
- Dédale, *Pédagogies des arts de la piste & de la scene*, Châlons-en-Champagne: Centre national des arts du cirque, No.1 to 9, 2004–2006.
- Delisio, Ellen R., *Teachers Link Juggling to Improved Academic Skills*, Educational World 2002.
- Disher, Maurice Willson; Sanger, George *The Greatest Show on Earth*, London: G. Bell and Sons, 1937.
- Дмитриев, Юрий, *Цирк в России от истоков до 1917 года*, Москва: Искусство, 1977.
- Дмитриев, Юрий, *Советский цирк: очерк истории, 1917–1941*, Москва: Искусство, 1963.
- Дмитриев, Юрий, *Советский цирк сегодня*, Москва: Искусство, 1968.
- Дмитриев, Юрий, *Эстрада и цирк глазами влюбленного*, Москва 1971.
- *Documentation of CARD: Circus Artistic Research Development*, Andreas Skjönberg, Camilla Damkjaer (red.), The University of Dance and Circus – DOCH, Stockholm 2012.
- Dupavillon, Christian, *Architectures du cirque des origines a nos jours*, Paris: Ed. du Moniteur, 2001.
- Dupavillon, Christian, *La Tente et le chapiteau*, Paris: Norma Editions, 2004.
- Durand, Frédéric, *A l'école du cirque*, Vic la Gardiole, L'Entretemps, 2005.
- Durand, Frédéric; Pavelak, Thierry, *Le Corps jonglé*, Vic la Gardiole: L'Entretemps, 2004.

- Durant, John and Alice, *Pictorial History of the American Circus*, New York: A. S. Barnes & Company, 1957.
- *Education artistique et formation dans les arts du cirque en Europe*, Connect, 2003.
- *El arte del riesgo. Circo contemporaneo catalán*, Barcelona, CCCB: Dip. de Barcelona, 2005.
- Faber, Marion, *Angels of Daring: Tightrope Walker and Acrobat in Nietzsche, Kafka, Rilke and Thomas Mann*, Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, 1979.
- Fagot, Sylvain, *Le cirque. Entre culture du corps et culture du risque*, Paris: L'Harmattan, 2010.
- de Fallois, Bernard, *Le Cirque*, Paris: Actes Sud, 2001.
- Фальковский, Александр, *Художник в цирке Москва*, Москва: Искусство, 1978.
- Fenner, Mildred Sandison; Fenner, Wolcott, *Circus Lure and Legend*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1970.
- Fiedler, Leslie A., *Freaks: Myths and Images of the Secret Self*, New York: Simon & Schuster, 1978.
- Floch Yohann, *Postcards from street arts and circus*, CasCas, 2011.
- Fourmaux Francine, *Belles de Paris. Une ethnologie du music-hall*, Paris: Editions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 2009.
- Francine Fourmaux, *Le nouveau cirque ou l'esthétisation du frisson*, "Ethnologie française" 2006, XXXVI, 4 Sports à risques, corps du risque?, p. 659–668.
- Foulc, Thieri (dir.), *Clowns et Farceurs*, Paris: Bordas, 1982.
- Fox, Charles Philip; Parkinson, Tom, *The Circus in America*, Waukesha, WI: Country Beautiful, 1969.
- Frega, Donnalee, *Women of Illusion*, NY: Palgrave, 2001.
- Fréjaville, Gustave, *Au Music-Hall*, Paris: Monde Nouveau, 1922.
- Frichet, Henri, *Le Cirque et les forains*, Tours: Mame et fils, 1898.
- Frost, Thomas, *Circus Life and Circus Celebrities*, London: Chatto and Windus, 1881.
- Garland-Thomson, Rosemarie (ed.), *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York: NYU Press, 1996.
- Gilson, George, *Beyond the Cascade*, Newcastle-upon-Tyne: The Ugly Juggling Company, 1993.
- Giret, Noëlle, *Les Arts du cirque au XIXe siècle*, Arcueil, Anthese, 2001.
- Гирин, Юрий Николаевич, *От мистерии к цирку (Театр авангарда первой трети XX века)*, "Художественная культура" 2013, № 2 (7), <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2013-2/yazyki/590.html>.
- Gladkov, Aleksandr Konstantinovich, *Meyerhold speaks, Meyerhold rehearses*, Amsterdam: Harwood Academic, 1997.
- Goudard, Philippe, *The Circus Actor: Towards a Cognitive Approach*, in: *Theatre and Cognitive Neuroscience*. ed. Clelia Falletti, Gabriele Sofia, Victor Jacono, London 2016, p. 35–45.
- Gourarier, Zeev (dir.), *Jours de cirque Arles*, Grimaldi Forum Monaco/Actes Sud, 2002.
- Gründ, Françoise, *Le ballade de Zingaro*, Paris: Chêne, 2000.

- Le Guillerm, Johann, *Cirque Ici: ou ça?* Pantin, Association Attraction/Cirque Ici, 1999.
- Guimera, Juan Felipe Higuera, *El circo en Espana y el circo "Price" de Madrid* J. Garcia Verdugo, coll. El Circo, Madrid 1998.
- Гуревич, Зиновий, *О жанрах советского цирка*, Москва: Искусство, 1984.
- Gustafson, Donna, *Images from the World Between: The Circus in 20th Century American Art*, Cambridge: The MIT Press, 2001.
- Guy, Jean-Michel (dir.), *Avant-garde, Cirque! Les arts de la piste en révolution*, Paris: Editions Autrement, 2001.
- Guy, Jean-Michel, *Les arts du cirque en France en l'an 2000*, Paris: AFAA, Association française d'action artistique, 2000.
- Guy, Jean-Michel, *Les arts du cirque en France en 2001*, Paris: AFAA, Association française d'action artistique, 2001.
- Günther, Ernst; Winkler, Dietmar, *Zirkusgeschichte. Ein Abriss der Geschichte des deutschen Zirkus*, Berlin: Henschelverlag, 1986.
- Haibach, Pamela S.; Daniels, Gregory L.; Newell, Karl M., *Coordination changes in the early stages of learning to cascade juggle*, "Human Movement Science" 2004, No. 23, p. 185–206.
- Hammarstrom, David Lewis, *Fall of the Big Top: The Vanishing American Circus* Jefferson, North Carolina, U.S.A.: McFarland & Co Inc. Pub., 2007.
- Handelman, Don, *Symbolic Types, the Body and Circus*, "Semiotica" 1991, No. 85 (3/4), p. 205–226.
- Harris, Neil, *Humbug: The Art of P. T. Barnum*, Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- Hediger, Heini, *The psychology and behavior of animals in zoos and circuses*, New York: Dover, 1968.
- Hivernat, Pierre; Klein, Véronique, *Panorama contemporain des arts du cirque*, Broché, 2010.
- Hoche, Karl; Meissner Toni; Sinhuber Bartel F., *Die Grossen Clowns*. Königstein: Athenäum, 1982.
- Hochman, Natacha; Bavelier, Ariane, *Quel cirque – Des écoles a la piste*, Paris: Editions Alternatives, 1999.
- Holland, Charlie, *Strange Feats and Clever Turns: Remarkable Speciality Acts at the Turn of the 20th Century as Seen by Their Contemporaries*, Holland & Palmer, 1998.
- Hotier, Hugues, *L'imaginaire du cirque*, Paris: L'Harmattan, 2005.
- Hotier, Hugues, *Un cirque pour l'éducation*, Paris: L'Harmattan, 2001.
- Jacob, Pascal, *Le Cirque: du théâtre équestre aux arts de la piste*, Paris: Larousse, 2002.
- Jacob, Pascal, *Le Cirque: Un art a la croisée des chemins*, Paris: Gallimard, 2001.
- Jacob, Pascal, *Le Cirque, voyage vers les étoiles*, Paris: GEO/Solar, 2002.
- Кио, Эмиль Федорович, *Фокусы и фокусники*, Москва 1958.
- Killinger, Jörn, *Bildung und Zirkus: Eine Studie anhand von ExpertInneninterviews*, Akademiker Verlag, 2012.
- Kirk, Rhina, *Circus Heroes and Heroines*, USA: Hammond, 1972.
- Кисс, Александр, *Если ты – жонглер...*, Москва 1977.

- Klimowicz, Mieczysław; Roszkowska, Wanda, *La commedia dell'arte alla corte di Augusto III di Sassonia (1748–1765)*, Venezia 1988.
- Kober, August Heinrich, *Zirkus Renz*, Wien 1948.
- Kohler, Werner; Labonte, Edmund, *Circus Roncalli – Geschichte einer Legende Hoffmann und Campe*, Hamburg: Hoffmann und Campe, 1997.
- Кошкин, Виктор, *Конный цирк*, Москва: Изд-во МИК, 2004.
- Кошкин, Виктор, *Летающие тарелки*, Москва: Искусство, 1994.
- Kralj, Ivan (dir.), *Žene & Cirkus / Women & Circus*, Zagreb: Mala performers-ka scena, 2011.
- Кузнецов, Евгений Михайлович, *Цирк*, Москва: Искусство, 1971.
- Laurendon, Gilles; Laurendon, Laurence, *Nouveau cirque – La grande aventure*, Paris: Le Cherche-midi, 2001.
- Lesort S., *Danse et cirque, l'union libre*, “Danser” 2010, No. 297.
- Lévy, Pierre Robert, *Les Clowns et la tradition clownesque*, Sorvilier: Editions de la Gardine, 1991.
- Levy, Pierre Robert, *Les Fratellini: trois clowns légendaires*, Arles: Actes Sud, 1997.
- Leyder, Christian, *Le Cirque français a l'aube du XXIe siècle*, Créteil: Ed. Christian Leyder, 2001.
- Leroux, Louis Patrick; Batson Charles R. (ed.), *Cirque global: Quebec's Expanding Circus Boundaries*, McGill-Queen's University Press, 2016.
- Loxton, Howard, *The Golden Age of the Circus*, NY: Smithmark, 1997.
- Макаров, Сергей, *Клоунада мирового цирка: история и репертуар*, Москва: РОССПЭН, 2001.
- Макаров, Сергей, *Советская клоунада*, Москва: Искусство, 1986.
- Maleval, Martine, *Le cirque contemporain à la rencontre de la danse*, “Recherches en Esthétique” 2006, No. 12.
- Maleval, Martine, *L'Émergence du nouveau cirque 1968–1998*, Paris: L'Harmattan, 2010.
- Mangan, Michael, *Performing Dark Arts: A Cultural History of Conjuring*, Bristol: Intellect Books, 2007.
- Markschiess-van Trix, Julius; Nowak, Bernhard, *Artisten- und Zirkusplakate. Ein internationaler historischer überblick*, Leipzig: Ed. Leipzig, 1976.
- Markschiess-van Trix, Julius; Nowak, Bernhard, *Les Affiches du cirque*, Leipzig: Ed. Leipzig, 1976.
- Marquardt, Hans, *Salto mortale. Zirkusgeschichten*, Hrsg. von Hans Marquardt. Mit Zeichnungen von Josef Hegenbarth, Berlin: Henschelverlag, 1968.
- Mason, Susan Vaneta, *The San Francisco Mime Troupe Reader*, University of Michigan Press, 2005.
- Maclair, Dominique, *Planete cirque*, Baixas: Balzac éditeur, 2002.
- McManus, Donald, *No Kidding! Clown as Protagonist in Twentieth-Century Theater*, Newark, NJ: University of Delaware Press, 2003.
- Мейерхольд В. *Статьи, письма, речи, беседы. Часть первая, Часть вторая*, Москва: Искусство, 1968.
- Мейерхольд В. *Лекции. 1918–1919*, Москва: ОГИ, 2001.
- Le Men, Ségolene, *Seurat et Chéret – Le Peintre, le cirque, et l'affiche*, Paris: CNRS Editions, 1994.

- Neirick, Miriam, *When Pigs Could Fly and Bears Could Dance. A History of the Soviet Circus*, Madison: University of Wisconsin Press, 2012.
- Немчинский, Максимилиан, *Цирк России наперегонки со временем*, Москва: ГИТИС, 2001.
- Немчинский, Максимилиан, *Цирк в поисках собственного лица*, Москва: ГИТИС, 1995.
- Немчинский, Максимилиан, *Цирковой номер-спектакль*, Москва: ГИТИС, 1976.
- Немчинский, Максимилиан, *Драматургия циркового номера*, Москва: ГИТИС, 1976.
- Немчинский, Максимилиан, *На манеже цирка – артист*, Москва 1974.
- Никулин, Юрий, *Почти серьезно...*, Москва 1979.
- Raquotte, Anne-Marie, *Zingaro – La saga des centaures*, Paris: Téléràma, 2000.
- Patrick, Ian, *Archaos, cirque de caractere*, Paris: Albin Michel et Vue sur la Ville, 1990.
- Péricaud, Louis, *Le Theatre des Funambules, ses mimes, ses acteurs et ses pantomimes, depuis sa fondation jusqu'à sa démolition*, Paris: Léon Sapin, 1897.
- Peterson, Donna; Peterson, Jim, *Staging the Great Circus Parade (Images of Modern America)*, Arcadia Publishing, 2016.
- Petit, Phillipe, *L'Art du pickpocket. Précis du vol a la tire*, Arles: Actes Sud, 2006.
- Petit, Phillipe, *Traité du funambulisme*, Arles: Actes Sud, 1997.
- Prior, Ingeborg, *Der Clown und die Zirkusreiterin*, München: Piper, 1997.
- Polster, Burkard, *The Matematics of Juggling*, New York: Springer-Verlag, 2003.
- Portnoy Edward, *Freaks, Geeks, and Strongmen Warsaw Jews and Popular Performance, 1912–1930*, TDR: The Drama Review 50:2 (T190) Summer 2006, p. 117–135.
- Purovaara, Tomi, *An Introduction to Contemporary Circus*, with: Camilla Damkjær, Stine Degerbøl, Kiki Muukkonen, Katrien Verwilt, Sverre Waage, Stockholm: STUTS, 2012.
- *Le Radio-Circus: des ondes a la piste...*, Paris: Club du cirque français, 1996.
- Rémy, Tristan, *Les Clowns*, Paris, Grasset, 2002.
- Rémy, Tristan, *Entrées Clownesques*, Paris: L'Arche, 1962.
- Rennert, Jack, *100 Years of Circus Posters*, New York: Flare Books Avon, 1974.
- Rosenberg, Julien, *Arts du cirque. Esthétique et évaluation*, Paris: L'Harmattan, 2004.
- Saxon, Arthur Hartley, *Enter Foot and Horse. A History of Hippodrama*, New Haven–London 1968.
- Schnapp, Sibylle; Zacharias, Wolfgang (Hg.), *Zirkuslust. Zirkus macht stark und ist mehr... Zur kulturpädagogischen Aktualität einer Zirkuspädagogik*. Broschert, Unna 2000.
- Schwartz, Vanessa R., *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siecle Paris*, Berkeley: University of California Press, 1999.
- Seibel, Beatriz, *Historia del circo*, Buenos Aires: Ediciones del sol, 1993.
- Senelick, Laurence, *Circus*, in: *International Encyclopedia of Dance*, ed. Selma Jeanne Cohen, New York: Oxford University Press, 2004, vol. 2, p. 174–177.
- Serena, Alessandro, *Il circo in teatro*, Bergamo Quaderni dello Spettacolo n° 84, Teatro Donizetti, 2008.
- Serena, Alessandro, *Storia del circo*, Milan: Bruno Mondori, 2008.

- Simon, Alfred, *La Planete des clowns*, Lyon: La Manufacture, 1988.
- Сиренко, Илья Михайлович, *Воздушные жанры в цирке*, Москва 1976.
- Sizorn, Magali, *Etre et se dire trapeziste, entre le technicien et l'artiste: ethnosociologie d'un cirque en mouvement*, Rouen: Thèse, 2006.
- Slide, Anthony, *The Vaudevillians: A Dictionary of Vaudeville performers*, Arlington House, 1981.
- Slide, Anthony, *The Encyclopedia of Vaudeville*, Univ. Press of Mississippi, 2012.
- Славский, Рудольф; Никулин, Юрий; Попов, Олег; *Искусство клоунады*, Москва: Искусство, 1960.
- Snyder, Robert W., *The Voice of the City: Vaudeville and Popular Culture in New York*, Ivan R. Dee Publisher, 2000.
- Speaight, George, *A History of the Circus*, London: The Tantivy Press, 1980.
- Starobinski, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris: Gallimard, 2004.
- Steinmeyer, Jim, *Art and Artifice: And Other Essays of Illusion*, Boston: Da Capo Press, 2006.
- Steele, Thomas H., *1 000 Clowns, More or Less*, Cologne: Taschen, 2004.
- Stoddart, Helen, *Rings of Desire: Circus History and Representation* Manchester: Manchester University Press, 2000.
- Storey, Robert F., *Pierrot. A critical history of a mask*, Princeton: Princeton University Press, 1978.
- Strehly, Georges, *L'Acrobatie et les acrobates*, Paris: S. Zlatin, 1977.
- Sugarman, Robert, *Circus for Everyone. Circus Learning around the World*, Shaftsbury 2001.
- Sussman, Mark, *A Queer Circus: Amok in New York*, in Jan Cohen-Cruz (ed.), *Radical Street Performance*, London: Routledge, 1998.
- Tait, Peta, *Circus bodies. Cultural identity in aerial performance*, London: Routledge, 2005.
- Tasker, Yvonne, *Spectacular Bodies*, London: Comedia, Routledge, 1993.
- Taylor, Rogan P., *The Death and Resurrection Show*, London: Blond, 1985.
- Thétard, Henry, *La Merveilleuse Histoire du Cirque*, Paris: Julliard, 1978.
- Thiérrée, Jean-Baptiste, *Le Cirque Invisible*, Paris: RMB, 2007.
- Torres, Antonio, *O circo no brasil*, Rio de Janeiro: Funarte, 1998.
- Townsen, John H., *Clowns*, NY: Hawthorn Books, 1976.
- Tromp, Marlene (ed.), *Victorian Freaks. The Social Context of Freakery in Britain*. The Ohio State Univeristy Press: Columbus, 2008.
- Tyrwhitt-Drake, Sir Garrard, *The English Circus and Fair Ground*, London: Methuen & Co, 1947.
- Uhlig Peter, Kraft Margit, *Zirkus olé: Materialien zur Zirkuspädagogik (Spiel und Theater LAG-Materialien)*, Dokumentation zur Fachtagung II und III, Berlin 1999.
- Verney, Peter, *Here Comes the Circus*, NY: Paddington Press, 1978.
- Vesque, Marthe; Vesque, Juliette, *Le Cirque en images*, Paris: G. P. Maisonneuve et Larose, 1978.
- Veyrier, Henri, *100 ans d'affiches du cirque*, Paris, Anagramme, 1974
- Vigouroux-Frey, Nicole, *Le Clown: rire et/ou dérision?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999.

- Villiers, André, *La Scene centrale: esthétique et pratique du théâtre en rond*, Paris: Klincksieck, 1977.
- Wall, Duncan, *The Ordinary Acrobat: A Journey into the Wondrous World of the Circus, Past and Present*, Knopf, 2013.
- Wallon, Emmanuel (dir.), *Le cirque au risque de l'art*, Arles: Actes Sud, 2002.
- Weber Susan, Ames Kenneth L., Wittmann Matthew, (ed.), *The American Circus*, Yale University Press, 2012.
- Williams, David, *The Right Horse*, The Animal Eye – Bartabas and Théâtre Zingaro, Performance Research 2000, 5:2, 29–40.
- Willeford William, *The fool and his scepter: a study in clowns and jesters and their audience*, Northwestern University Press, 1969.
- Wilson, Thomas JM, *Juggling trajectories. Gandini Juggling 1991–2015*, Gandini Press, 2016.
- Winkler, Gisela, *Circus Busch – Geschichte einer Manege in Berlin*, Berlin-Brandenburg: be.bra verlag, 1998.
- Wittmann, Matthew, *Circus and the City: New York, 1793–2010*, Bard Graduate Center, 2012.
- Zaccarini, John-Paul, *Circoanalysis: Circus, Therapy and Psycho-analysis*, Stockholm: The University of Dance and Circus – DOCH, 2013.
- Ziegenspeck, Jörg (Hg.), *Zirkuspädagogik. Grundsätze – Beispiele – Anregungen*. Lüneburg 1997.
- Ziethen, Karl-Heinz, *4,000 Years of Juggling*, Sainte-Genevieve: Editions Michel Poignant, 1982, 2 volumes.
- Ziethen, Karl-Heinz; Allen Andrew, *Juggling. The arts and its artists*, Berlin: Werner Rausch & Werner Lüft, 1985.
- Ziethen, Karl-Heinz; Serena, Alessandro, *Virtuosos of Juggling. From the Ming Dynasty to Cirque du Soleil*, Santa Cruz, Renegade Juggling, 2003.
- Зискинд, Евгений Моисеевич, *Режиссер на арене цирка*, Москва: Искусство, 1971.

Indeks nazwisk i nazw

(nie obejmuje Aneksu oraz ilustracji)

A

A & O – 204

Adamczewski Jacek – 149

Adamczyk Leon – 153

Adamov Arthur – 237

Adams Rachel – 304

Adolf (dziecko-olbrzym) – 106

Adrian – 68

Ahlers (wł. menażerii i teatru małp)
– 89, 91

Ahlers F. (treserka) – 91

Akoreacro – 197

Albers Meluzina (żonglerka) – 91

Allers Ch.W. – 81

Allport Gordon – 280

Alvarez F. – 281

André Jean-Baptiste – 246

André Thierry – 205

Andrycz Nina – 157

Angot (woltyżerka) – 87

Animal Religion – 225

Apollinaire – 174

d'Arbes Cesare – 34

Archaios – 188, 189, 191, 202, 238

Archimowicz Tomasz – 60

Aronofsky Darren – 309

Artaud Antonin – 138, 187

Assael Brenda – 318

Astley Philip – 20, 25, 39, 43, 44, 48, 51,
52, 57, 60, 172, 173, 184, 199, 203, 221, 231,
292, 317

Atelier Lefeuve & André – 197

Audejean Gill – 206

Audiberti – 237

August II – 34, 49

August III – 33, 34

Augustijen Koen – 248

Aumont Jacques – 245

Austin Miss Esther – 65

Awerin Michał – 39, 45, 55

B

- Bach Jan Sebastian – 246
Bachtin Michaił – 318
Bagouet Dominique – 238
Balbus Stanisław – 12
Balcerzan Edward –
Bałkański Aleksander – 316
Bandura Agnieszka – 19
Barańscy (rodzina) – 130, 296, 297
Barba Eugenio – 260, 261, 308
Bardell Bettina – 266
Bardyn Stanisław – 159
Barnum P. T. – 173, 225, 304, 315
Barré Sylvestre – 75, 179, 180, 182, 184, 185, 238
Bartabas – 188, 206, 238
Barthes Roland – 6, 245
Basta Piotr – 157
Bastona Marta – 34
Bates Jacob – 172
Batty Wiliam – 69
Baudrillard Jean – 311
Bauer B. (wł. cyrku) – 95
Beer Maksymilian – 95
Béhar Henri – 141
Behn Bonitz (wł. ogrodów) – 74
Béjart Maurice – 237
Belmont Leo – 142, 144, 294
Bendówna Henryka – 55
Bengolea Cecilia – 248
Benposta – 266
Beranek Emanuel – 47, 49, 53
Bernacki Ludwik – 39
Bertoldi Andreo – 34
Beskyd (cyrk) – 183
Bidon Pierrot – 188
Bieszczad Liliana – 145
Bilewicz M. – 280
Bińczycka Agnieszka – 27, 111–133
Biskupski Łukasz – 26, 108, 109
Bivoj (cyrk) – 183
Blacaman – 301
Blennow August – 84, 85
Blumenfeld (bracia) (wł. cyrku) – 92, 95
Błoński Jan – 187
Boa Constrictor (wąż) – 79
Bogacz Max – 105
Bogdan Robert – 20, 107, 304
Bogusławski Wojciech – 24
Bohomolec Franciszek – 23
Boisseau Rosita – 239
Bolski Eugeniusz – 125
Bondos Ilona – 336
Boruński Włodzimierz – 157
Boruwłaski Józef (Joujou) – 106, 107, 322
Bory Aurélien – 244–246
Bosco Bartholomeo – 37, 38, 42, 59
Boski Federico – 119
Boswomtwe Oliwia – 322
Bottari Antonio – 50
Bottcher Ursula – 224
Bouda – 190, 196
Boudreault Julie – 241
Bouglione (rodzina) – 171, 180, 181
Bouissac Paul – 15–18
Bourdieu Pierre – 26
Bourgeois Yoann – 246, 247
Boustrophédon – 197
Bouvet Damien – 294
Bouvier Joëlle – 238
Bozwa (wł. gaz. Osobliwości) – 105, 109
Brahmer M. – 34
Brambilla Antonio – 38, 42, 46
Brand Anton – 54, 76
Braun A. (wł. cyrku) – 95
Braunowie (rodzina) – 296
Breitbart Zygmunt – 121, 294, 297
Brilloff Rudolph – 63, 78, 79
Brodski Isaak – 104
Broniszówna Seweryna – 157
Brudziński Wiesław – 157
Brusikiewicz Kazimierz – 158

Brzechwa Jan – 157
 Brzeziński Jan – 60
 Brzękowski Jan – 142
 Brzozowscy (Stefanowie) (rodzina) – 296
 Bułgaria (cyrk) – 315
 Bureau (cyrk) – 179
 Burenina Olga – 328
 Butler Judith – 323
 Byrne Charles – 106
 Byron George Gordon – 49–52

C

Cabuwazi – 267
 Cadre Noir de Saumur – 206
 Cage John – 237
 Cahin-Caha – 194, 198
 Caillois Roger – 16
 Camille, Manolo – 226
 Campardon É. – 43
 Camus Albert – 237
 Canova Antonio – 102
 Carmeli Yoram S. – 148
 Caro (pies) – 91
 Carré (rodzina) – 82, 83
 Carré Oskar – 83
 Carré Wilhelm – 56, 65, 78, 83
 Carré William – 83
 Cartlich John – 51
 Čechie (cyrk) – 183
 Cembrzyńska Iga – 158
 Chaignaud François – 248
 Changeux (wolyżer) – 90, 91
 Chaplin Charlie – 157, 203
 Chaplin Victoria – 187, 242, 318
 Chapman (tancerz) – 48
 Chapuis Yvane – 203
 Chat Francois – 195, 205
 Chełchowski (Chełkowski) Tomasz – 61
 Cherkaoui Sidi Larbi – 247
 Cheval en Piste – 206

Chiarini (rodzina) – 57–60, 62
 Chiarini Angélique – 57
 Chiarini Angelo – 58, 59
 Chiarini Beatrice – 60
 Chiarini Bianka – 58, 59
 Chiarini Charlotta – 60
 Chiarini Feliks – 58–60, 90
 Chiarini Flora – 58, 59
 Chiarini Giuseppe (Pépé) – 58, 281
 Chiarini Joseph (Józef) – 54, 58–60
 Chiarini Karl – 60
 Chiarini Luigi – 57
 Chiarini Wirginia – 58–60
 Chmielowicz Grażyna – 268
 Choińska (aktorka, mimiczka) – 60
 Chopin Fryderyk – 157, 329
 Chopinot Regine – 238
 Chrzanowski Tadeusz – 156, 157
 Cibula V. – 173
 Cie 111 – 225, 244
 Cie Adrien M – 233
 Cie Anomalie – 194, 196, 212
 Cie BAL – 214
 Cie des Saltimbanques – 189
 Cie du Hanne-ton – 243, 249–262
 Cie Foraine – 189
 Cie Les Intouchables – 233
 Cie Moglice – 214
 Cie Pré-O-Ccoupé – 204
 Cie Rasposo – 197
 Cie Voix off – 204
 Cie XY – 197, 221, 247, 249–262
 Cihlár Ondřej – 169–207, 314
 Ciniselli (rodzina) – 20, 25, 111–117, 120, 121, 160, 291–294
 Ciniselli Aleksander – 54, 117, 294
 Ciniselli Emma – 294
 Ciniselli Gaetano – 64–67, 293, 294
 Ciniselli Wilhelmina – 114, 293, 294
 Circ Crac – 197
 Circ Perillos – 197

Circa – 199
 Circo Aereo – 198
 Circus Burlesque – 197
 Circus Hazard – 197
 Circus NoFit State – 197
 Circus Ringling Bros. – 162, 304
 Circus Ringling Bros., Barnum & Bailey – 173
 Circus Space – 197
 Circus Suit Case – 197
 Cirk La Putyka – 198
 Cirk Vost – 233
 Cirkus Alfred – 198
 Cirkus Cirkör – 197, 198
 Cirkus Cric – 197
 Cirkus Dandin – 175
 Cirkus Senso – 197
 Cirque Aïtal – 197
 Cirque Alfonse – 199
 Cirque Aligre – 188, 189
 Cirque Amour – 187
 Cirque Barbarie – 187, 238
 Cirque Baroque – 188, 238
 Cirque Beckett – 238
 Cirque Bidon – 238
 Cirque Bon Jour! – 187, 242
 Cirque d'Hiver – 173, 180
 Cirque du Docteur Paradi – 189, 196
 Cirque du Grand Céleste – 189
 Cirque du Soleil – 196, 199, 200, 223, 228, 230, 241
 Cirque Galapiat – 197
 Cirque Gosh – 194
 Cirque Ici – 194, 196, 199, 215, 249–262
 Cirque Imaginaire – 242
 Cirque Inextremiste – 197
 Cirque Invisible – 242, 318
 Cirque Le Roux – 197
 Cirque O – 194, 206
 Cirque Plume – 187, 188, 195, 196
 Cirque Roncalli – 185

Cirque Romanes – 185, 196
 Cirque Semola (Teatr Demola) – 197
 Cirque Trottola – 197
 Cocchi Coldi – 54
 Cocteau Jean – 174
 Colber (linochód) – 98
 Collectif A.O.C. – 194
 Colporteurs – 207
 Commandeur (koń) – 90, 91
 Cooke Tomas – 28
 Copeau Jacques – 174
 Cordier Jules – 188
 Corneille Pierre – 21
 Costantini Angelo – 34
 Cotes Peter – 17, 233, 296
 Cottrely Henryk – 47
 Cremezi S. – 237
 Cristensen, Bokré, Pikardi – 84
 Croft-Cooke Rupert – 17, 233, 296
 Cromwell (koń) – 90
 Cuardo Samuel – 205
 Cudowska Agata – 282–284
 Cyganiewicz Stanisław – 21
 Czartoryscy (rodzina) – 114, 121, 298, 322
 Czartoryska Ludwika – 298
 Czartoryski Adam Jerzy – 24
 Czechowicz Mieczysław – 157
 Czosnowski W., Grochowic S. – 114
 Czyński Czesław – 107

D

Damkjaer, Camilla – 18
 Damse Józef – 58
 Danowicz Bogdan – 17, 20, 79, 81, 136, 226, 232, 280, 329
 Danson (dekorator) – 51
 Darwin Charles – 225, 304
 Davis J. M. – 327
 Dąbrowska Maria – 119
 Dąbrowska-Żmuda Katarzyna – 29, 277–287

Dąbrowski Stanisław – 61, 62
 Deburau (ojciec) – 58
 Deburau Jean Gaspard – 27, 57, 58
 Decouflé Philippe – 242, 246
 Decroux Étienne – 195
 Defraigne (wł. die Hetze) – 36
 Dejean – 68
 Dembek Ewa – 268
 Dennison P. E. – 274
 Deon Joanna – 158
 Depuis Jean – 54, 74, 75
 Devětsil – 175
 Dębowski Marek – 22
 Dibdin Charles – 172, 173
 Dickens Charles – 52
 Diderot Denis – 22, 23
 Disher M.W. – 51, 52, 68, 69
 Dobovsek Zala – 237
 Donner Katarzyna – 29, 209–236
 Donval Raoul – 68
 Doré Gustav – 103
 Doroszewski Witold – 322
 Drexler A. – 98
 Drummond Thomas – 103
 Dubiccy (rodzina) – 296, 297
 Dubois Kitsou – 205, 248
 Ducrow – 46, 47, 50, 51, 53, 62–64, 69
 Duda Artur – 29, 301–311
 Dudzik Wojciech – 135, 318
 Dumas Alexandre – 52
 Dunaj (cyrk) – 183
 Duncan Carol – 145
 Duniec Krystyna – 216, 217
 Dupond Patrick – 206
 Dupré Louis – 69
 Dupuis Dominique – 237
 Durow – 92, 129
 Dworniak Virginia – 154, 159, 160
 Dygat Stanisław – 157
 Dymaczewski (aktor, mim) – 60
 Dzieciółowski Zygmunt – 17, 291–300

E

Ehlert Holger – 265
 Eichler Janetta – 88
 Eichlerówna Irena – 157
 Eisenstein Siergiej – 262
 Ek Nicolas – 253
 Eliza (wolyżerka) – 87, 88
 Elleboog – 266
 Englert Jan – 158
 Estreicher Karol – 39, 45, 48, 49, 53, 55
 Étaix Pierre – 182

F

Faber Viola – 238
 Fabiani Bożena – 322
 Fabregas Javier – 197
 Fabro (wł. gabinetu cieni) – 42
 Fagot Sylvian – 241, 242
 Falk (wł. cyrku) – 93
 Falk Ella – 93
 Fattoumi Héra – 242
 Favier Jean – 69
 Filler Witold – 20, 57, 116, 117–119, 136, 143–145, 291, 229, 329
 Fischer-Lichte Erika – 261, 262
 Flanagan Edward J. – 266
 Floc'h Ezec – 205
 Floch Yohann – 286
 Footsbarn Travelling Theatre – 197
 Forest Morlau – 83
 Fortuna Paweł – 272–274, 276, 282
 Foster Susan Leigh – 19
 Foucault Michel – 226
 Fourmaux Francine – 214, 217
 Franciszek I – 68
 Franconi (rodzina) – 48, 50, 57, 64–66
 Franconi Adolf – 62, 67
 Franconi Antonio – 67
 Franconi Charles – 68
 Franconi Victor – 52, 54, 68, 69
 Francuska Pani z trzema Dziećmi – 39

Fratellini (rodzina) – 171, 174, 175
Fratellini Annie – 180, 203
Fratellini Valeria – 185, 206
Fredzio (dziecko-olbrzym) – 106
Frejka Jiří – 175
Freud Sigmunt – 322
Frichet Henri – 68
Friedländer – 298
Fuchs (pies) – 85
Fura Dels Baus – 197

G

Gaber Floriane – 188, 189
Gaertner Carl – 78
Gaertner Jan – 47
Gaertner Kasia – 78
Gallotta Jean-Claude – 238
OPT „Gardzienice” – 308
Garrick – 34
Gatto Anthony – 205
Gawarecki Henryk – 98, 104, 107
General Tom Thumb – 304
Genet Jean – 237
Gherzi (klaun) – 94
Giedroyc Barbara – 296
Giedroyc Wacław – 296, 297
Gliński Wieńczysław – 157
Goffman Erving – 324
Goldkette Ludwik – 82
Goldoni Carlo – 70
Gołas Wiesław – 159
Gombin Krzysztof – 97–109
Goudard Philippe – 202
Goudsmit van der – 82
Gozdawa Zdzisław – 154, 157, 160
Górka Wiktor – 161
Górski Adam – 75
Grande Margeritte – 189
Grell Juliusz – 93
Grock (klaun) – 195, 203
Grodzieńska Stefania – 328

Gronowski Tadeusz – 157
Grossl Ida – 90
Grotowski Jerzy – 138, 142
Groupe Acrobatique de Tanger – 246
Gründ F. – 238
Grüss Alexis – 180, 184, 206
Gruza Jerzy – 160
Grześkowiak-Krwawicz Anna – 107, 322
Guerra Alessandro – 53–56, 66
Guerra Klotylda – 63
Guerra Liza – 63
Guillerm Johann Le – 194, 195, 199, 205, 233, 249–262
Guillos (akrobatki) – 293
Guy Jean-Michel – 169, 184, 190, 191, 196, 200, 201, 204–206, 210, 212, 230, 258

H

Hager (wolytyżer) – 87
Halama Loda – 27
Halamówny (siostry) – 27
Hallet-Eghayan Michel – 238
Handelman Don – 323, 324
Hannaford C. – 274
Hanuszkiewicz Adam – 157
Hasiuk-Świerzbńska Magdalena – 187
Helena Nubijka (treserka) – 88–89
Henryk VIII – 68
Hera Janina – 18, 19, 33–70
Herdegen Leszek – 158, 159
Hergott (rodzina) – 296
Herzog Werner – 321
Hildebrand Wilhelm – 74
Hilscher Hubert – 161
Hinne Minna – 64, 66
Hinne Charles Magnus – 64
Hinne Johann – 64
Hinne Paulina – 64
Hodak-Druel Caroline – 221
Holoubek Gustaw – 158
Homer – 20

Honzl Jindřich – 175
 Horst (akrobata) – 91
 Horyczowski (wolyżer) – 47
 Houcke Hippolyte – 68
 Hugues – 44, 202
 Huizinga Johan – 16
 Humberto (cyrk) – 183
 Hutnik (rodzina) – 296, 297
 Hutnikowa Halina – 156
 Hütteman (wł. cyrku) – 55
 Hyam (wolyżer, dyr. towarzystwa)
 – 43, 44
 Hyvnar J. – 174

I

Igor – 188
 Ilski Kazimierz – 71
 Ionesco Eugene – 237
 Ito Kaori – 246

J

Jackel J. – 43, 70
 Jacob Pascal – 170, 171, 180, 184–185, 188,
 201, 210, 224, 232, 234, 235, 238, 317
 Jambo (słoń) – 93
 Jan Kazimierz – 49, 52
 Janda Krystyna – 157
 Janikowski Grzegorz – 260
 Jankowska-Cieślak Jadwiga – 158
 Jansky & Leo – 94, 95
 Jaracz Stefan – 142
 Jaron Elżbieta – 158
 Jasiński Krzysztof – 159
 Jastrun Mieczysław – 6
 Jaworski Stanisław – 143
 Jean (treser) – 88, 89
 Jean-Richard (cyrk) – 179
 Jelewska-Michaś Agnieszka – 260
 Jems, Mimmi (małpy) – 91
 Jengibarow Leonid – 98

Jules (wolyżer) – 81
 Johnson (wolyżer) – 172
 Juliusz Cezar – 80, 92
 Jurandot Jerzy – 157
 Juvenel de Carlanças – 24

K

Kaige Chen – 310
 Kalinowska Monika – 29, 265–276
 Kambors – 297
 Kamzik (cyrk) – 183
 Kantor Tadeusz – 135, 138–142, 302,
 305–307
 Kańkowscy (Cancowscy's) (rodzina)
 – 298
 Kańkowski Jakub – 298
 Karol XII – 49, 52
 Kartezjusz – 19
 Kaszkur Zbigniew – 151, 154, 162, 163
 Kaufmann C. (wł. menażerii) – 88, 89
 Kaufmann Teresa (treserka) – 88, 89
 Keaton Buster – 195, 203
 Kenebel Virginia – 54
 Keret Etgar – 321
 Kierkegaard Søren – 6
 Kiphard Ernst Jonny – 266, 269
 Kirstein Lincoln – 27
 Kleeberg (wł. menażerii) – 93
 Klimowicz Mieczysław – 70
 Klischnig Edward – 48
 Kludský (cyrk) – 183
 Kludsky (rodzina) – 130
 Kludsky Antoni – 130
 Kludský K. – 173
 Kludsky Wacław – 130
 Knie (rodzina) – 171
 Kober, A.H. – 81
 Kobuszewski Jan – 158
 Kocur Mieczysław – 21
 Kolb D. – 274

Kolberger Krzysztof – 158
Koloseum (cyrk) – 299
Kolpi (atleta) – 39, 45
Koltun Aleksandra – 336
Komza Małgorzata – 98
Kondrasiuk Grzegorz – 11–30
Konrad (treser) – 84
Könyöt (wł. cyrku) – 92
Kopernik Mikołaj – 41
Kopiczyński Andrzej – 157
Kornacki Adam – 295
Kosiński Dariusz – 24
Kotarbiński Józef – 27
Kott Jan – 22, 23, 35
Kownacka Gabriela – 157
Kraft Margit – 296
Krasińscy (rodzina) – 115, 298
Krasiński Józef hrabia – 57
Krasso Henryk – 100, 104
Kremer Józef – 125
Kreutzberg G. (wł. menażerii) – 83
Kristeva Julia – 228
Kriváň (cyrk) – 183
Kroft, Attenbury – 46
Krosso P. (wł. towarzystwa) – 47
Kruk Stefan – 104
Kruszewska Ewa – 161
Krzesiński Stanisław – 60–62, 99, 100
Kubikowski Tomasz – 16, 17, 308
Kucówna Zofia – 157
Kuczyńska Marta – 29, 249–262
Kudlak Bernard – 188
Kuhn Gustaw – 48
Kuligowska-Korzeniewska Anna – 147
Kunst-Spieler Romoald – 39
Kuparenko Jordaki – 25, 36, 56, 292
Kurek Jalu – 140
Kurek Krzysztof – 71–95
Kurlandka Dama – 38, 42
Kwiatkowski Zbigniew – 158
Kwieciński Józef – 99

L

Laban Rudolf – 212
Lachaud Jean Marc – 189
Lalauze (mim) – 45
Laliberte Guy – 199
Laloue Ferdinand – 68
Lambert Conrad Jean – 74
Lamoureux Éric – 242
Lamy, Amar (cyrk) – 179
Lang Jack – 181
Landsberg I. – 270, 285
Larrieu Daniel – 238
Laseńska Leopoldyna – 47
Lasocka Barbara – 53, 54, 62
Last-ter Haar Ida – 266
Lattauda Francesca – 242
Laurendon L. – 239
Lazarenko Witalij – 174
Lecoq Jacques – 187, 204
Legrand Paul – 57
Lengren Zbigniew – 154
Lenin Włodzimierz – 149
Leo (cyrk) – 95
Leon (akrobata) – 81
Leon Levy – 104
Léotard Jules – 206
Le Puits aux Images – 187, 188, 238
Les 7 doigts de la main – 199
Les Apostrophés – 195
Les Arts Sauts – 195, 196, 201, 206
Les Colporteurs – 194, 221
Les Cousins – 204
Les Nouveaux Nez – 204
Les Oiseaux fous – 189
Lesort S. – 247
Leśniak Zdzisława – 159
Letard (mim) – 63
Lewandowscy Krystyna i Henryk – 158
Lewis Jerry – 203
Lewowicki T. – 275
Leyko Małgorzata – 175

- Li-U-Fa (rodzina) – 297
 Liebhard (wołyżer) – 47
 Lievens Bauke – 258, 260, 262
 Limbo (zespół) – 199
 Liniewski Seweryn – 97, 98
 Lipowski Marcin – 336
 Lockhart Geo – 92
 Loisset Baptysta – 63
 Loisset Luiza – 63
 Lord Byron (koń) – 88
 Lorenz (żongler, wołyżer) – 80
 Los Muchachos – 266
 Louppe Laurence – 246
 Lubomirski Jan – 49
 Lucjanowicz (wł. gabinetu optycznego) – 101–104
 Ludwik XV – 34
 Luettchens Jean – 84
 Lumière (bracia) – 117
 Lupka (niedźwiedź) – 84
- Ł**
- Łapicki Andrzej – 157
 Łapiński Kazimierz – 60
 Łomnicki Tadeusz – 158
 Łunaczarski Anatol – 13
- M**
- MacAloon John J. – 18
 MacIntosh (wołyżer) – 62
 Macras Constanza – 303
 Maeterlinck Maurice – 259
 Majewska Jadwiga – 19
 Majewski Tomasz – 26
 Malas E. (mim) – 92
 Maleval Martine – 181, 187, 238, 240, 241, 243, 247
 Maliszewski Aleksander – 104, 159
 Manc Edward (Din-Don) – 114, 120, 129, 138, 141, 145, 151, 155–157, 163, 292, 293, 314, 315, 329
 Manc Marian – 132, 155–157
 Mancowie (rodzina) – 297
 Marceau Marcel – 195
 Marciniak J. – 151
 Marczak-Oborski Stanisław – 136
 Maria Teresa – 43
 Marin Naguy – 238
 Markiza Luiza i Markiz Volge – 106
 Marlot (akrobaci) – 158
 Marshall Joseph – 33
 Marteau Antenor – 56
 Martiny (wołyżer) – 53
 Martin Henri – 62
 Marx (bracia) – 203
 Matejko Jan – 104
 Materna Krzysztof – 159
 Mauclair Dominique – 180
 May Karol – 326
 Mazepa Iwan (Kołodzyński Jan) – 49
 McKenzie Jon – 307
 Médrano (cyrk) – 179
 Mekold – 62
 Menken Adah Isaacs – 52
 Merleau-Ponty Maurice – 306, 308, 310
 Meyer James Washington – 173
 Meyerhold Wsiewołod – 27, 174, 217
 Mickiewicz Adam – 25, 319, 329
 Miedza-Tomaszewski Stanisław – 157
 Międzyrzecki Artur – 119
 Migala P. – 280
 Mikołaj II – 298
 Mikołajczykowie (treserzy) – 159
 Milanowitsch (akrobata, wołyżer) – 92
 Milisówna Marta – 126
 Milner H. M. – 49, 50
 Miłosz Czesław – 13
 Miss Jenny (słoń) – 89
 Mitzler de Kolof Wawrzyniec – 24
 Młodożeniec Jan – 161
 Młynarska Anastazja – 106
 Moholy-Nagy László – 174

Monfort Silvia – 180, 184, 186
Moniuszko Stanisław – 157
Montessori Maria – 276
Morawski Piotr – 26
Mordoj Jeanne – 225
Moreigne Marc – 194, 200, 201
Mossakowska M. – 99
Motty Marceli – 72–74
Motylska Teresa – 159
Mozart Wolfgang Amadeusz – 195
Mozesowie (Mosesowie) (rodzina) – 296
Mozes Lucyna – 159
Mozes Michał – 197
Mroczkowski Stanisław – 121, 122, 293, 294
Muller Jorg – 205
Muszyńscy (rodzina) – 296

N

Nadj Josef – 194, 202, 203, 238, 241, 242
Najdowie (rodzina) – 296
Napoleon – 68
Neirick Miriam – 328
Nicolet Audinot – 34
Niemcewicz Julian Ursyn – 51, 52
Niemcezek – 130
Nietzsche Friedrich – 311
Nikitorowicz Jerzy – 278, 279, 286
Niżyński Wacław – 27
Nodier – 59
Nomora (mim) – 46
Nouveau Nez – 194
Novák Rostislav – 198
Nowicka Maria – 267
Nowiński Kajetan – 61
Nowińska Domicela – 61
Nowosielski Jerzy – 316
Nowotni (rodzina) – 296
Nowotna Maria – 130
Nowotny Jan – 130

Nowotny Józef – 130, 296
Nowowiejski Stanisław – 154
Nycz Ryszard – 324

O

Obadia Regis – 238
Ockham Razor – 218
Odrowąż Janusz – 156
Ogiński Michał – 157
Okowiński Zygmunt – 158
Old Troupers – 281
Oleksa Iwona – 273
Olivier Agatha – 207
Omietek Jan – 106
Osterwa Juliusz – 140
Ostrowski Henryk – 157
Osvobozené Divadlo – 175
Oumardan Rachid – 236

P

Pajazzo Klon – 49
Palais aux Merveilles – 188
Pantzer (clown, akrobata) – 85
Parlebas Pierre – 305
Parnell Feliks – 27
Partyga Ewa – 26
Pasquette Didier – 207
Pastrana Julia – 65
Paul Bernard – 185, 186
Pavlovský P. – 172
Pawlikowski Mieczysław – 157
Pawliszczewa Nina – 27
Peiper Tadeusz – 135, 136, 138, 143, 144, 146
Pepi (słoń) – 93
Péridaud L. – 58
Peterek (wołyżer) – 47
Petišková L. – 172
Petit Philippe – 207, 219
Philadelphia (iluzjonista) – 100, 104
Phillips (mim) – 45

Piaget Jean – 276
 Pieńkowski Walenty – 121
 Piestrzeniewicz Marta – 109
 Pietruczyk Makary – 157
 Pietruski Ryszard – 157
 Pincel Adam – 120, 130
 Pinder (rodzina) – 181
 Piniarz Mieczysław – 25, 291–300
 Piniarze (rodzina) – 296
 Piotr Wielki – 49
 Platel Alain – 247
 Pocheros – 194, 195
 Pohl Gustaw – 95
 Pokora Jakub – 97–99, 157
 Poldy – 297
 Pollux-Ostrowscy (rodzina) – 296
 Poniatowski Józef – 41
 Poniatowski Stanisław August – 33, 39, 329
 Portman Natalie – 310
 Pouc Tom – 63
 Pradier Jean-Marie – 19
 Praha (cyrk) – 183
 Pręgowska Ewa – 268
 Price (wł. towarzystwa) – 43, 44
 Price Anna – 80
 Price John – 80
 Price Karl (Karol) – 48, 62, 80
 Price Klara – 80
 Price Rozalia – 80
 Price Wiktor – 80
 Pronaszko Andrzej – 137
 Prus Bolesław – 118, 329
 Psirc – 197
 Purovaara Tomi – 210
 Puzynina Gabriela z Güntherów – 59
 Pytlański Władysław – 121

Q

Que-Cir-Que – 194–196, 199

R

Rabb (wł. towarzystwa) – 44, 46
 Race Horse Company – 198
 Racine Jean Baptiste – 21
 Raduński Iwan – 122
 Rapacki Wincenty – 24
 Rappo (cyrk) – 54, 113
 Rappo (siłacz) – 57
 Rastrelli Enric – 204, 205
 Raszewski Wincenty – 75
 Raszewski Zbigniew – 5, 18, 19, 24, 30, 38–42, 57, 74, 137, 138, 140, 301, 304, 322
 Ratajczakowa Dobrochna – 18
 Ratajewicz Paweł – 100, 104
 Reinhardt Max – 174
 Rembrandt – 103
 Renz A. (wolyżer) – 87
 Renz Ernest – 53, 63–65, 73, 78, 81, 85, 86, 89
 Renz F. (wolyżer) – 87, 88
 Rich (mim) – 45
 Richardson (wł. towarzystwa) – 51
 Rieke-Müller A. – 81
 Rigal Pierre – 246
 Rigot Antoine – 207
 Rilke Reiner Maria – 6, 15
 Rinn Danuta – 158
 Ristori Tommaso – 34
 Robba Alexander – 48
 Robby J. (wł. towarzystwa) – 49
 Robinson Jacqueline – 237
 Rocré, Bekker i Engel – 85
 Rocré, Jeunet, Vahlić, Halvorsen – 82
 Rodakiewicz Łukasz – 104
 Rodowicz Maryla – 159
 Rogowicz Wacław – 112, 116, 117
 Rolff H.-G. – 271
 Romanes-Bouglione Alexander – 185
 Romano i Rozalia (wł. towarzystwa) – 46

Rosemberg Julien – 240
Rossi (Signora) – 46
Rourke Mickey – 309
Rousseau Jan Jakub – 318
Royal Circus – 172, 173
Royal Grove – 173
Rozalinda (tancerka) – 80
Rozik Eli – 137, 138, 140
Rubinowicz Elżbieta – 13
Rudolphe (woltyżer) – 80

S

Sacchetti – 55
Salamoński Albert – 64, 65, 67,
78, 113–114, 120, 292, 297
Salamoński Wilhelm – 65
Sampson (woltyżer) – 172
Samuelina (woltyżerka) – 80
Sanger George – 68, 69
Saporta Karine – 238
Šárka (cyrk) – 183
Sarrasani (cyrk) – 325
Sartre Jean-Paul – 237
Saubert Felix – 48
Savarese Nicola – 260
Saxon A.H. – 50, 69
Schaeffer Pierre – 237
Schepp Jane – 220
Schier Józef – 47
Schiller Leon – 137
Schmale W. – 325
Schneider (atleta) – 84
Scholz J. (wł. menażerii) – 83
Schönberg Arnold – 237
Schulz Karin – 265
Schuman Eugenia – 53, 55
Schumann Gotthold – 92
Seeth Julius – 68
Sejbuk Janusz – 28
Semadeni Aleksander – 104
Serena A. – 161

Seweryn Andrzej – 157
Sherson E. – 52
Siedlecka Sylwia – 313–330
Siemiradzki Henryk – 104
Sienkiewicz Henryk – 118, 329
Sienkiewicz Krystyna – 159
Sierpiński Seweryn Zenon – 97
Silva Jesús – 266
Skjönberg Andreas – 18
Skrzypczak Zofia – 158
Sloterdijk Peter – 310, 311
Ślonimski Antoni – 115, 157, 328
Słowacka-Bécu Aleksandra – 59
Słowacki Juliusz – 25, 59, 329
Smith Carole E. – 275, 276
Snelewska-Stempień Zofia – 147–166
Sobieski Jan – 34
Soissmann L. – 83, 84
Solimann (koń) – 84
Soltanoff Phil – 244, 245
Sośnicka Zdzisława – 159
Soullier Louis – 281
Souriau Étienne – 140, 143
Spišák Ondrej – 302
Stangret Paweł – 27, 135–146
Staniewscy (rodzina) – 116, 122, 163,
296, 297
Staniewski Bronisław – 116, 122, 151
Staniewski Mieczysław – 122, 123, 294
Stanley (podróżnik) – 66
Starobinski Jean – 15, 313
Stefani Zofia – 42, 48
Stern Anatol – 136
Stępień Wacław – 154, 157, 160
Sto Pociech (cyrk) – 295
Stonnet Karol – 63, 64
Stosch Hans – 325, 326
Strasburger Karol – 158
Strehly Georges – 205
Struvi (pies) – 84
Stuart (sztukmistrz) – 38

Studziński Wacław i Zofia – 106
 Sugar Beast Circus – 225
 Suhr Hüttemann (wł. cyrku) – 84
 Suhr Lina – 84
 Swinarski Artur Maria – 328
 Swinburne Algernon Charles – 52
 Swoboda Tomasz – 7
 Szaflarska Danuta – 157
 Szafrukowie (rodzina) – 296
 Szczepanek Walenty – 106
 Szekspir – 62, 78
 Sznajderman Monika – 17, 314, 316
 Szostakowicz Dmitrij – 195
 Szpakowicz Czesław – 156
 Szpanioletta Rozalia – 39
 Szrejber Jan – 47
 Szulc M.A. (wł. gabinetu osob.)
 – 104, 105
 Szurawski M. – 271
 Szwankowski Eugeniusz – 113
 Szymajda Joanna – 29, 237–248
 Szyborska Wiśława – 11–16

Ś

Śliwiński Artur – 294
 Śmiałowski Igor – 157
 Świątkowscy (rodzina) – 296
 Świderski Jan – 157
 Świerzy Waldemar – 157, 161

T

Taborska Agnieszka – 146
 Taguet Christian – 187
 Tait Peta – 227
 Tati Jacques – 195
 Taulitz-Dolski Wacław – 123
 Taylor Charles – 318
 Teatr Małp i Psów – 119
 Teatro del Silencio – 195
 Tereza (bracia) – 90
 Tertulian – 314

Teutsch Katarzyna – 74, 75
 Théâtre des Manches a Balais – 238
 Théâtre Opticum Parisien – 108
 Theatre du Centaure – 201, 206
 Thétard Henri – 43, 54, 63, 64, 68, 226
 Thierree Jean-Baptiste – 187, 242–244,
 249–262, 318
 Thomas Jérôme – 191, 194, 201, 204,
 205, 247
 Thullier Amand – 79
 Thur (akrobata) – 100, 104
 Tomaszewska Joanna – 226
 Tomaszewski Henryk – 157
 Tortello Poltron – 197
 Tourniaire Benedykt – 48
 Tourniaire Eliza – 45, 47, 53, 55, 72, 82
 Tout Fou To Fly – 194, 206
 Touzé Loïc – 247
 Toynbee Arnold – 25
 Trapanelle (cyrk) – 187
 Trio Lido – 126
 Trojanowski Karol – 132
 Trupa Sztumistrzów, Powrozobieg-
 nów, Kortyzanów, na drucie Taneczni-
 ków, Ekwilibrystów i Włoskich Mario-
 netek – 39
 Truszkowscy (rodzina) – 296, 297
 Truszkowski Józef – 156
 Truzzi M. – 280
 Turba Ctibor – 185, 194, 195, 198, 199
 Turczyn Mirosława – 268

U

Uhlig Peter – 269
 Unglaublich U. – 270, 285
 Urban Mirosław – 29, 265–276, 282
 Urbaniec Maciej – 161
 Usowicz Alicja – 268

V

Verdier Joseph – 54
 Verret François – 238, 241–243, 246

Vilar Jean – 237
Viligans Konstanty – 47
Vilmot, Nezel, Laloue – 62
Vinci da Leonardo – 259
Vis-a-Vis – 194
Vogt Ernst – 74, 80
Voliere Dromesko – 188–191, 195
Voskovec Jiří – 175, 198

W

Wagner Ryszard – 66
Wajda Andrzej – 157
Wallenda (rodzina) – 220
Wallenda Herman – 220
Wallenda Karl – 220
Wallon Emmanuel – 181, 192, 195, 210
Walter Emilia z d. Beranek – 41
Wawrzyniakowie (Francesko) (rodzina)
– 151, 296, 297
Weber (wołyżer) – 78
Weczek Jerzy – 158
Welz Ferdynand – 39
Werich Jan – 175, 198
Weyprecht Karl – 103
Wiechecki Wiech Stefan – 119, 328
Wieczorek Antoni – 158
Wieczorkiewicz Anna – 20, 99, 105, 107,
323, 324
Wierzbicka-Michalska Karyna – 34
Wigman Mary – 237
Wiktoria (królowa) – 69
Wiles David – 138
Wilkinson (wołyżer) – 62
Willardt Emma – 46
Willardt Szultz – 46
Wilska Małgorzata – 21
Winter Wilhelm – 105
Witowski Gerard – 56
Wodecki Zbigniew – 159
Wojewódzcy (rodzina) – 296
Wolf – 73
Wollschläger Eduard (Edward) – 79, 80

Woodward (mim) – 45
Wronowski Adolf – 156
Wulff Eduard (Edward) – 71, 89–91
Wulff Anna – 90
Wyględowscy (rodzina) – 296
Wyszyński Lech – 158

X

X (krytyk) – 56

Y

Yarrow Joseph – 45

Z

Zaccarini J.P. – 322
Zacharias Wolfgang – 265–267, 269
Zalewska Ewa – 316
Zanoboni (wł. meneżerii) – 75
Zaorski Andrzej – 157
Zapasa Agata – 19, 277–287
Zaruba Jerzy – 157
Zavatta Achille – 195
Zawadzka Magdalena – 158
Zembrzycki Józef – 157
Zimmermann / de Perrot – 248
Zimmermann P. – 271
Zingaro – 29, 188, 189–191, 195, 196, 201,
206, 226
Zoner Dominik – 99, 100, 104

Ż

Żółkoś Monika – 222
Żółkowski Alojzy (ojciec) – 40

Cyrk w Polsce

Cyrki

Cyrki Zjednoczonych Przedsiębiorstw Rozrywkowych (do roku 1991):

Arena, Arlekin, As, Bajka, Coloseum, Gdańsk, Gryf, Kaskada, Kaskada, Kolombina, Kometa, Liliput, Miś, Nowy, Olimpia, Polonia, Poznań, Rozmaitości, Sławia, Tramp, Warszawa, Wielki, Wisła.

Cyrki prywatne po roku 1991 (wybór):

Alex, Arena, Arizona, Arlekin, Bajka, Bojaro, Bravo, Domino, Europa, Fantazja, Gwiazda, Juremix, Katarzyna, Kielce, Korona, Krasnal, Królewski, Luna, Maska, Metropol, Olimpia, Parada, Picoło – Polonia, Polonia – Kaskada, Pomponi, Relax, Safari – Pieniny, Salto, Sindbad, Vegas, Warszawa, Wiktoria, Wisła, Zalewski.

Szkoła

Państwowa Szkoła Sztuki Cyrkowej w Julinku (w latach 1999–2015 Państwowa Szkoła Sztuki Cyrkowej w Warszawie)

Teatry, zespoły, organizacje, agencje artystyczne

Amatum Teatr Ognia i Światła (Warszawa), Azis Light Fireshow (Dąbrowa Górnicza), Bandit Queen Circus (Wrocław), Bracia Brwi (Łódź), Bractwo Ognia Spaleni (Rybnik), Carnival – Otwarta Przestrzeń Cyrkowa (Łódź), Circus Ferus (Poznań), Cyrk Animé (Nowy Sącz), Cyrk Zodiak (Szczecin), Czupakabra (Białystok), Dare Dance Company (Wrocław), Edu – Art (Łódź), Everest Production (Wrocław), eXodus (Ostróda), Flagrantis (Gdańsk), Formacja Samsara (Łódź), Frikart (Wrocław), FRU – Akademia Tańca w Powietrzu (Wrocław / Srebrna Góra), Fundacja Pro-Spin (Poznań), Fundacja Sztukmistrze (Lublin), Fundacja Wspierania Kultury Ruchu Ocelot (Złotoryja), Gdyńska Akademia Kuglarska, Grupa Fireshow Antares (Lubartów), Grupa Kuglarska Nocturn (Warszawa), Inspi (Lublin), Jo Art Show (Warszawa), KEJOS – Platforma Artystyczno-Badawcza (Wrocław), Kompania Marzeń (Szczecin), Mimello Artyści do Usług! (Warszawa), Mira Art (Gdynia), Mosaic (Sopot), Multi-Visual (Warszawa), Nu-Art (Gdańsk), Polskie Stowarzyszenie Pedagogów i Animatorów KLANZA (Lublin), Slackline Lublin, Srebrnogórska Przestrzeń Artystyczna (Srebrna Góra), SynergyART (Konin), Teatr AKT (Warszawa), Teatr AVATAR (Legnica), Teatr Czerwona Walizka (Jelenia Góra), Teatr Klinika Lalek (Wolimierz), Teatr Na Walizkach (Wrocław), Teatr Próg (Wadowice), Warszawski Cyrk Magii i Ściemny (Warszawa).

Festiwale, konwencje, wydarzenia cykliczne, warsztaty

Busker Fest (Bydgoszcz), Buskerbus – Międzynarodowy Festiwal Sztuki Ulicznej (Wrocław), Bytomski Festiwal Ognia, Carnaval Sztukmistrzów (Lublin), Cyrk Rodzinny, Cyrk w Szpitalu, Cyrkogranie – Staromiejskie Centrum Kultury Młodzieży (Kraków), Cyrkologia – Międzynarodowy Konwent Pedagogiki Cyrku (Łódź), Cykulacje – Ogólnopolski Konkurs Etiud Nowocyrkowych (Lublin), Dolnośląski Festiwal Ognia (Wałbrzych), Festiwal Artystów Ulicznych i Precyzji w Radomiu, Festiwal Ognia i Kuglarstwa w Ostródzie, Festiwal Siarki, Ognia i Bębnow (Tarnobrzeg), Festiwal Spoiwa Kultury (Szczecin), Festiwal Sztuk Przeróżnych Cyrki Nowe (Ostrowiec Świętokrzyski), Festiwal Sztuka Ulicy (Warszawa), Festiwal teatralny Art Energy (Gostynin), FETA – Międzynarodowy Festiwal Teatrów Plenerowych i Ulicznych (Gdańsk), Fireproof – Festiwal Ognia (Kutno), Hokus Pokus - Międzynarodowy Festiwal Artystów Ulicznych (Łódź), Magia Cyrku – Ogólnopolski Dziecięco-Młodzieżowy Festiwal Sztuki Cyrkowej (Dobrzeń Wielki), Międzynarodowy Festiwal Ognia w Krotoszynie, MTFU – Międzynarodowy Festiwal Teatrów Ulicznych (Jelenia Góra), OFFCA – Oleśnicki Festiwal Cyrkowo Artystyczny (Oleśnica), Ogólnopolskie Spotkania Cyrkowe (Brodnica), Ogólnopolskie Zawody Monocyklowe (Niemce), Slot Art Fest (Lubiąż), UFO – Uliczny Festiwal Osobliwości (Szamotuły),

Ulica – Międzynarodowy Festiwal Teatrów Ulicznych (Kraków), Ulicznicy – Międzynarodowy Festiwal Artystów Ulicy (Gliwice), Urban Highline Festival (Lublin), Variété Fundacji Sztukmistrze (Lublin), Warszawska Scena Variété, Warszawskie Otwarte Spotkania Kuglarskie, Warsztat Cyrko-Sztuka – Teatr Węgajty, Wertep – Międzynarodowy Festiwal Teatralny (Puszcza Białowieska), Żonglerska Lubelska Konwencja ŻeLKa.

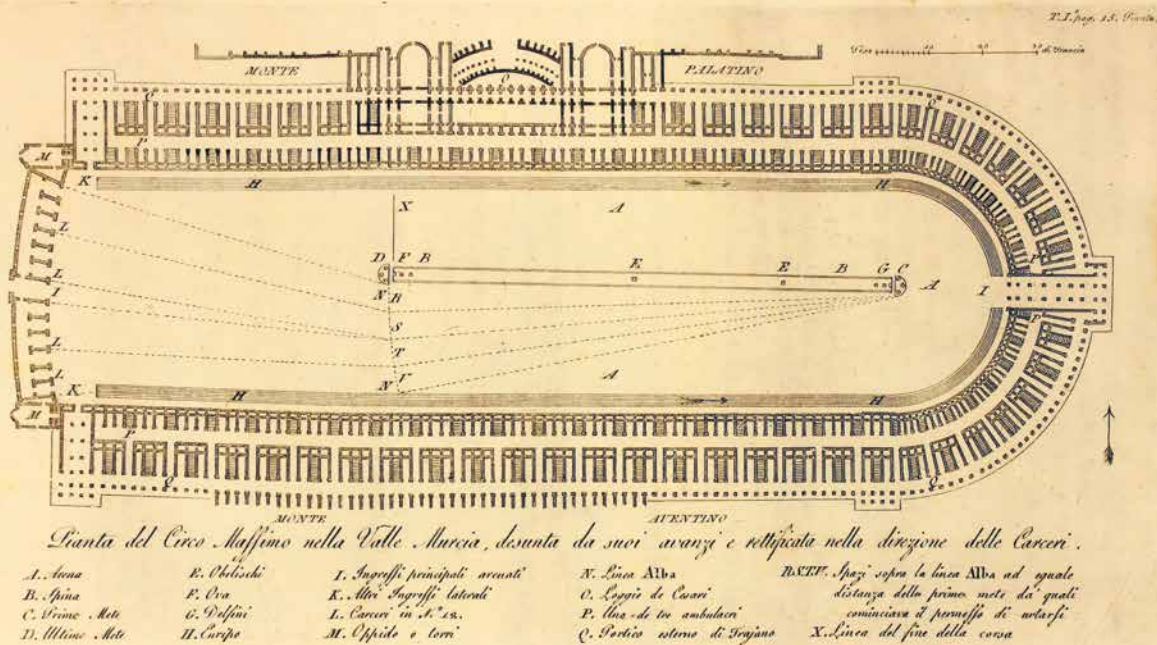
Internet

Kuglarstwo.pl
Pedagogikacyrku.pl

Na podstawie: *Nowy cyrk i sztuka w przestrzeni publicznej: przewodnik*, red. Marta Kuczyńska, Wrocław: Stowarzyszenie KEJOS, 2015; Sieć Polskich Inicjatyw Nowo-cyrkowych SPIN!, <http://sztukmistrze.pl/projekty/nowy-cyrk/mapa-aktywnosci-cyrkowych-w-polsce/> oraz informacji zespołu redakcyjnego.

GABINET
OSOBLIWOŚCI

W
G
A
O
B
T
A
N
E
P
E



1. Plan rzymskiego cyrku Massimo, (R. Venuti), ze zbiorów Biblioteki Generała Antonio Machado w Seville.
Źródło: commons.wikimedia.org

ZA POZWOLENIEM ZWIERZCHNOSCI.

Dziś w Niedzielę 30 Stycznia 1785.

Gymnazyalna Kompania i line Pani Spaniolletta będą mieli honor na tegdy linie popisać się swoimi Ekwilibryami, żadney nieoszczędzając staranności, dla bawienia i ukontentowania Powierzchności i zledniania sobie tej względów.

Dziś będą mieli honor pokazać widzenia godne sztuki, których y byłoby opisania bardzo obszernie i długie. Kompania nie wiele każe drukować aby się tym chępiła, lecz na miejscu widowiska usiłowali się stara, aby ukontentować Publiczność.

Po wielu lunnich sztukach powtorzyć się będzie na żądanie wielu Osób jedna z najsłynniejszych sztuk nazwana.

M O C I N Y.

Pani Spaniolletta pokaze *nazwaną*.

TANIEC GOLENIOWY.

Taniec rozmaitym sposobem a na koniec goleniamy, nie dotykając się liny podług zwani. Jest to sztuka dla Niewiasty nadzwyczajnie ciekwa i podziwienia godna.

Blizki Widowiska jest w Marysilla w Sali No. 25.

W Piecu Salowym będą palili.

Początek jest punkt o godzinie piątej.

CENA MIEYSĆ

Na pierwszym Mieysku.	-	-	-	Złr.	2.
Na drugim Mieysku.	-	-	-	Złr.	1.
Na trzecim Mieysku.	-	-	-		

groşy 15.

Mit Bewilligung einer Hohen Obrigkeit.

Wird Heute Sonntags den 30. Jenner 1785.

Die Gymnastische Gesellschaft und Madame Spaniolletta sich auf dem besten Will mit Publikum zu zeigen, die Ehre haben, und keine Bemühung sparen, um einen so Günstigen Publics Vergnügen, und der Compagnie Ehre und Vortheil zu machen.

Heute werden sie die Ehre haben ein aufmerksames Spiel zu machen, allen zu beschreiben was sie zeigen werden, erfordert eine allzu große Erklärung, wie kann verstanden sein, daß die Gesellschaft nicht viel denken liest um damit zu prahlen, allein auf dem Schauplatz giebt sie sich alle Mühe das Publikum zu bethören.

Nach vielen andern Stücken wird sie ein neues beschreiben das von ihren Hauptstücken wiederholen

Besteht.

Die Stärke des Seils.

Madame Spaniolletta macht ein folgendes Kunststück so genannt wird.

Der Schienbein Tanz.

Sie tanzt veränderte Schritte, zuletzt mit den Schienbeinen über das Seil mit dem Publikum zu betheiligen. Ein Kunststück welches für ein Frauenzimmer außer ordentlich schwer und bewundernswürdig ist.

Der Schauplatz ist in Marienwill No. 25.

Das Saal wird geheizt werden.

Die Person zahlt auf dem Ersten Platz.

Auf dem zweiten Platz.

Auf dem Dritten Platz.

2. St.

1. St.

15. Gr.

Der Anfang ist präcise um 5 Uhr.

ZA POZWOLENIEM ZWIERZCHNOSCI:

Dziś w Poniedziałek 31. Stycznia 1785.

Gymnastyczna Kompania i Imc Pani Spanioletta będą mieli honor na tegdy linie po-
piść się swoimi Ekwilibryami, żadney nieoszczędzając staranności, dla bawienia i u-
kontentowania Powierzchności i siedząca sobie ley względów.

1. Mały Wenecyanin przyłoży staranności dla okazania Publicko widzenia godne sztuki.
2. J. Pani Spanioletta pokaże na linie tegdy ja laską w rowney wadze utrzymującą rozma-
te sztuki, takich tu jeszcze nie widziano.
5. J. Pani Spanioletta pokaże na linie tegdy sztukę nazwaną.

TANIEC NIEWOLNIKA,

4. Taż sama bez laski w rowney wadze utrzymującą na linie tegdy dwiema ciuragami
mi reprezentować będzie Wiatrak.
8. Tancznik na drucie nieomieszk widzenia godne pokazać sztuki.
6. Mały Wenecyanin post. w mały kończasty Postument na stoł, a na tym Postumencie
postawi krotką broń, na końcu teyże broń położy Kubel, a na Kubla dopiero stane głową
trzymając nogi do góry, Ta Sztuka zowie się NON PLUS ULTRA.
7. Na konkluzję J. Pani Spanioletta pokaże wielki TANIEC KRĘTNY.

Miejsce Widowiska jest w Margwidu w Sali No. 25.

W Piecu Salowym będą palic.
Początek soit punkt o godzinie piątej.

CENA MIEYSC

Na pierwszym Mieyscu.	-	-	-	Złt. 2.
Na drugim Mieyscu.	-	-	-	Złt. 1.
Na trzecim Mieyscu.	-	-	-	groszy 15.

Mit Bewilligung einer Hohen Obrigkeit.

Wird Heute Montags den 31. Jenner 1785.

Die Gymnastische Gesellschaft und Madame Spanioletta sich auf dem seifen Seil mit Equilibren zu zeigen,
die Ehre haben, und ihre Vermählung haben, um einem so Gnädigen Publico Vergnügen, und der Compo-
gnie Ehre und Vergnügen zu machen.

1. Wird der kleine Wenecianer auf dem seifen Seil seine möglichste Kräfte anwenden, einem beehrten Pu-
blico schenswürdiges Stüke zu zeigen.
2. Wird Madame Spanioletta viele unterschiedliche Kunststücke auf dem seifen Seil mit der Balancierlase
zu zeigen, so noch nie allhier gesehen worden.
3. Wird Madame Spanioletta ein Stüke auf dem seifen Seil zeigen, Gestalt:

Der Slaven Tanz.

4. Wird selbst ohne Balancier Lase auf dem seifen Seil mit 2. Bahnen eine Wind Mühle vorstellen.
5. Wird unser Drey-Tänzer nicht unterlassen einem beehrten Publico schenswürdiges Stüke zu zeigen.
6. Wird der kleine Wenecianer ein schüßes Postument auf den Tisch setzen, und auf das schüßige Postument
stellen er ein kurzes Gewehr, auf die Spitze dieses Gewehrs stellet er einen Kubel, auf diesen Kubel stellet er sel-
ben Kopf in die Höhe in Equiliber, dieses Stüke wird genant, NON PLUS ULTRA.
7. Wird Madame Spanioletta zum Beschluß den großen Dreh-Tanz präsentieren.

Der Schauplatz ist in Marienwill Nr. 25.

Das Seil wird gepöhl werden.

Die Person zohlet auf dem Ersten Plaz.	.	.	.	.	.	2. R.
Auf dem zweyten Plaz.	.	.	.	.	.	1. R.
Auf dem Dritten Plaz.	.	.	.	.	.	15. G.

Der Anfang ist präcise um 5 Uhr.

4. Afisz zapowiadający występy Kompanii Angielskiej, z siłaczem Kolpim w roli głównej gwiazdy, Warszawa 1786, (P. Dufour), ze zbiorów Biblioteki Narodowej, sygn. SD XVIII.4.854. Źródło: polona.pl

ZA POZWOLENIEM KIERZCZYNOSŁ

NOWA KOMPANIA ANGIELSKA

Będzie miała honor dać w CZWARTEK dnia 11. MAJA Roku 1786.

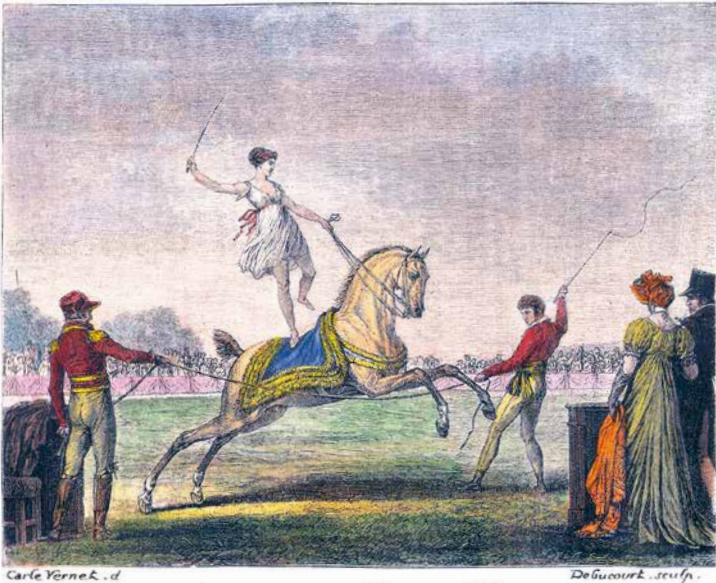
NA TEATRZE PUBLICZNYM

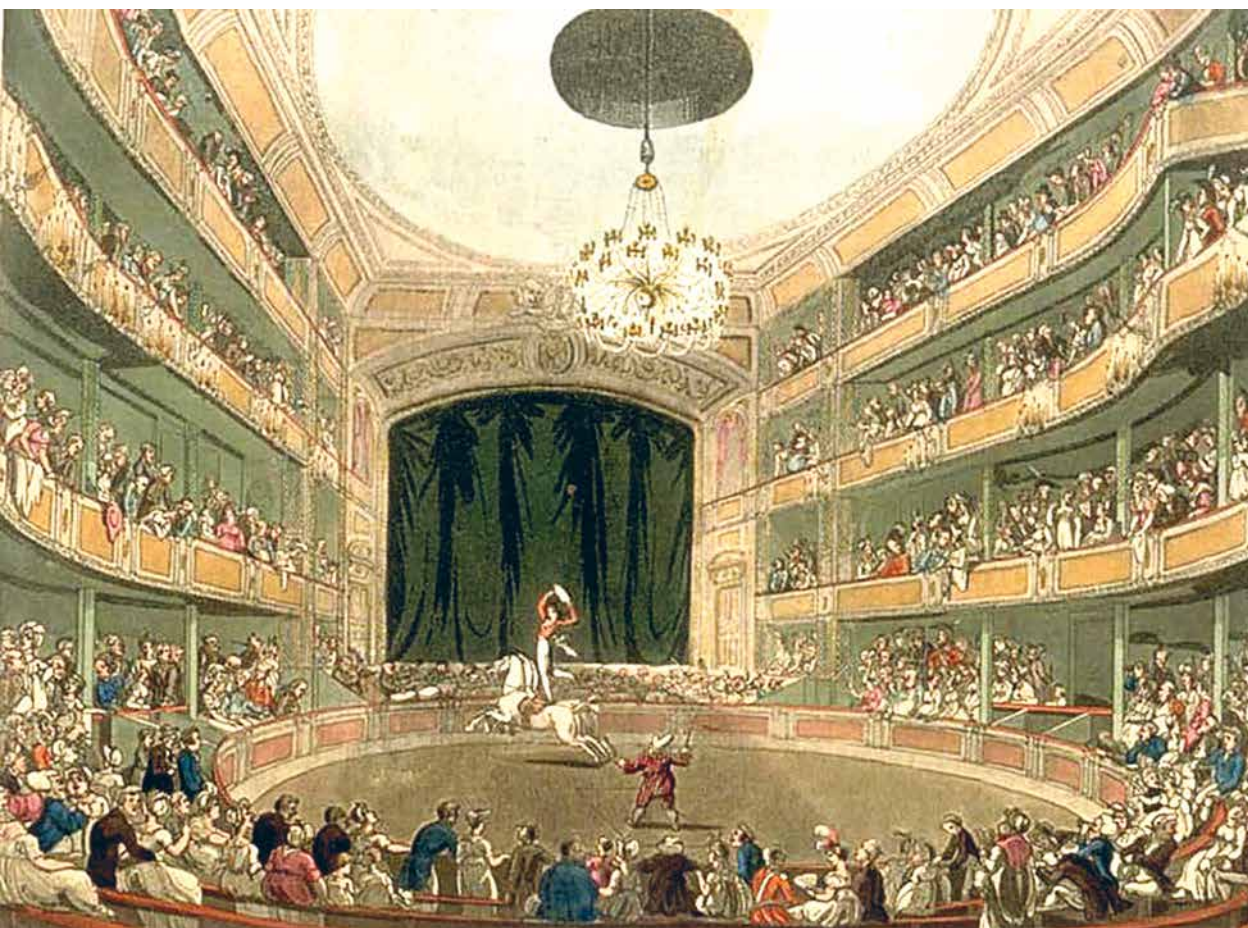
Zabawie P. Publikum teniemi podziwieniami gołtami Struham...
Oskar P. Publikum spostrzeżenie, która prawdziwą...
Budy Angielskich teniemi...
Używać przycięm, które P. Publikum...
[Pani Kolpa będzie miała honor...]
Młody...
Pani...
Po reprezentacji tych...
PANTOMIMA
POD TYTUŁEM
ARLEKIN POSĄG.
Przez którą...

Biletów pierwszego... 20.	24.	Biletów na Parce... 20.	4.
Biletów... 12.	12.	Biletów... 12.	12.
Biletów... 12.	12.	Biletów... 12.	12.

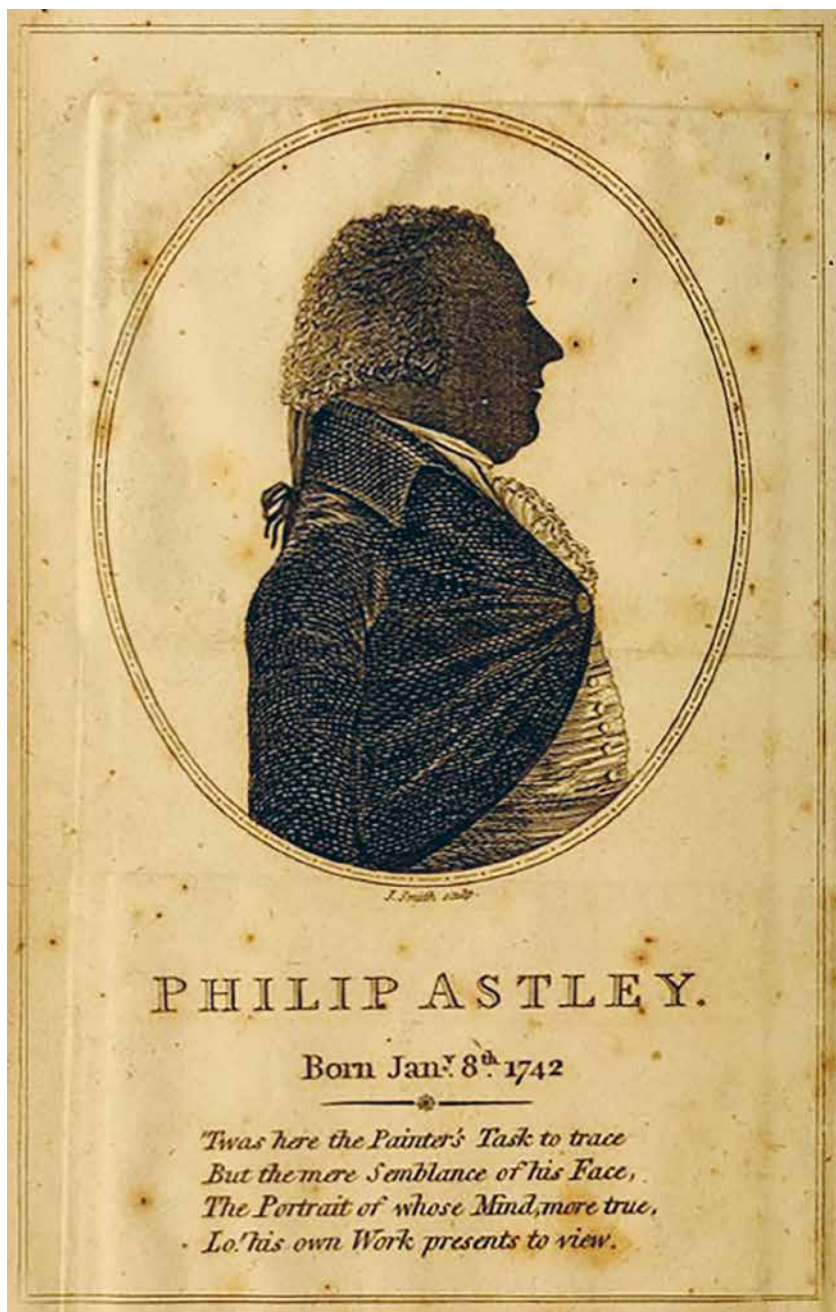
Za...
Biletów...
Kopert...
Carle Vernek...
De Guocourt...
Une écuyère au Cirque Franconi

5. *Une écuyère au Cirque Franconi*. C. Vernet, 1800. (kolekcja Dominique Jando). Źródło: circopedia.org





6. Wnętrze Astley's Amphiteatre w Londynie, (Pugin and Rowlandson), ilustracja z książki R. Ackermanna *London microcosm*, 1807, (z kolekcji Dominique Jando). Źródło: circopedia.org

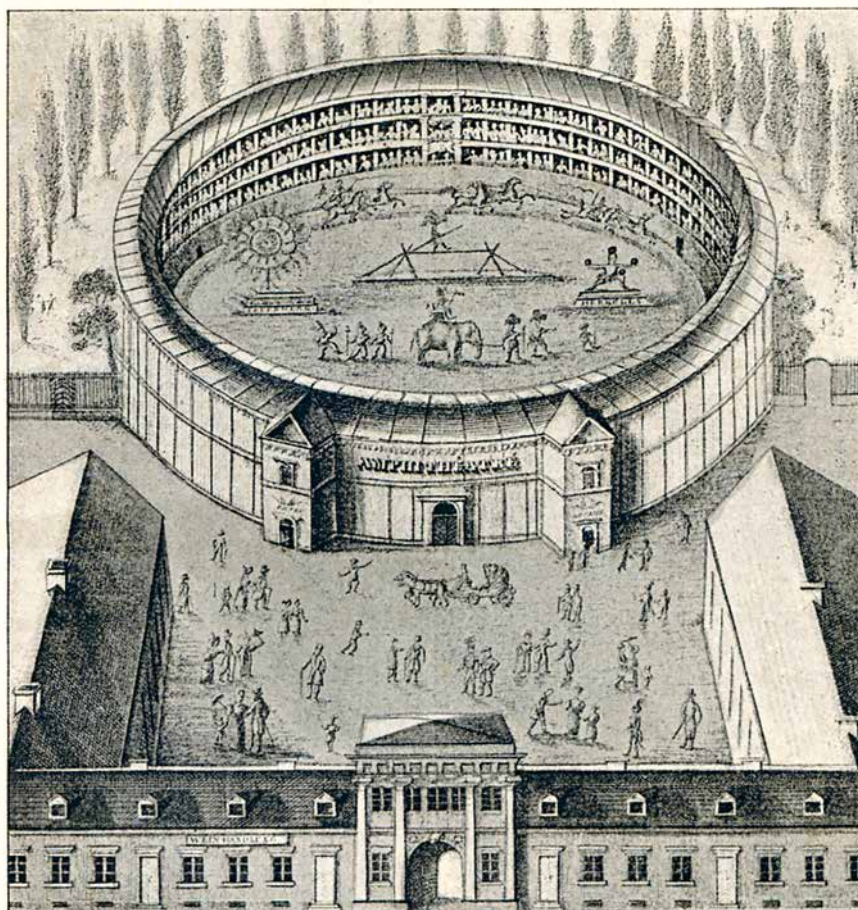


7. Philip Astley. Tablica z podręcznika *System of Equestrian Education*, Dublin 1802.
Źródło: biodiversitylibrary.org



8. Fasada Astley's Amphitheatre w Londynie, ok. 1807. Źródło: circopedia.org

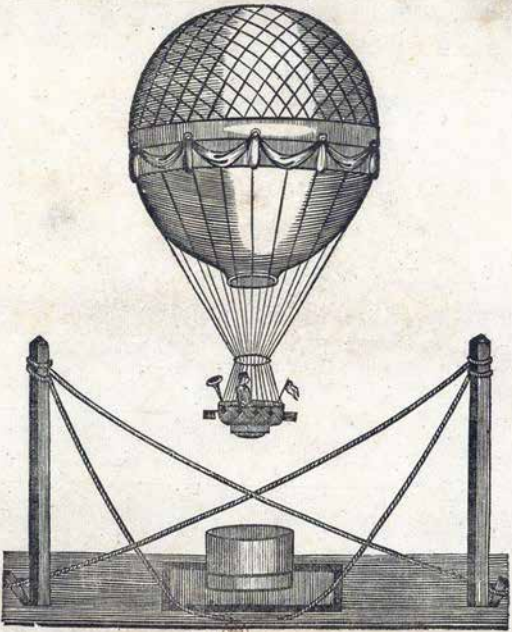
WARSZAWA Z POCZĄTKÓW XIX WIEKU.



Amfiteatr na rogu ulicy Brackiej i Chmielnej.

(Według litografii współczesnej, ze zbiorów p. S. Kulikowskiego.)

9. Amfiteatr zwany Szczwalnią lub Hecą, istniejący w l. 1782–1848 na rogu ulic Brackiej i Chmielnej w Warszawie. Źródło: A. Sokółowski, *Dzieje porzbirowe narodu polskiego*, „Wiek”: Warszawa 1904, t. 2, s. 491.



ZA POZWOLENIEM ZWIERZCHNOŚCI.

JP. JORDAKI KUPARENTKO
ma honor donieść Prześwietnej Publiczności, iż
w TYCH DNIACH
Z OGRODU FOXHALOWEGO
NA NOWYM ŚWIECIE
BALONEM
PRZEZ SIEBIE WYNALEZIONYM
TRZECIA NAPOWIETRZNĄ PODROZ
ODPRAWI.

Pamiętam mi się dowody łask Twoich, Prześwietna Publiczności, kiedy przed dwoma laty zaszczycony Twoją łaską przytomnością pierwszy raz ośmieliłem się wznieść na powietrze. Powtórzyłem to Doświadczenie w Wilnie, ubiegłszy półtory mili drogi. Teraz zaś ośmielony doświadczeniem i doskonalszy w urządzeniu tej napowietrznej budowli, śmiem sobie podchlebiać, iż bez oszczędzenia kosztów i pracy ułożę wyssy tę nową machinę, zasługującą sobie tak na liczne Joy zgromadzenie jako i łaskawe na mnie względy.

JPan Magier, chcąc do doświadczenia uczynić bardziej interesujące opatrzył mnie w niektóre przez siebie urządzone instrumenta meteorologiczne, dla powzięcia z nich wiadomości tak o wysokości, do której Balon mój wyniesionym zostanie, i temperaturze powietrza, jako i z nabrętego w teży wysokości w flaszki powietrza, gatunku onego rozpoznania, nie mniej dla dostarczenia co do głosu i elektryczności w tej wyższej warście powietrza.

Dzięki puszczenia się w tę napowietrzną podróż JPana Kuparentki przez strach publicznie ogłoszony będzie.

Mieysca dla łaskawych Spektatorów wygodnie urządzone będą.

CENA MIEYSC.
Pierwsze mieysce Zł. Pol. 9. — Drugie Zł. 4. — Trzecie Zł. 2.

Biletów dostanie zawsze u tegoż JP. Kuparentki na Hecy. W dniu zaś do podróży przeznaczony Kana na Foxhala o godzinie trzeciej otwarto będzie. O godzinie zaś piątej JPan Kuparentko, z Balonem na powietrze się puści.

AVEC LA PERMISSION DES AUTORITES SUPERIEURES.

M^r. JORDAKI KUPARENTKO
a l'honneur de prévenir le Public
QU'IL FERA, L'UN DE CES JOURS
AU JARDIN DE VAUX-HALL
AU NOUVEAU MONDE
LA TROISIEME ASCENSION AEROSTATIQUE
AVEC UN
BALLOON
DE SA PROPRE INVENTION.

J'ai la mémoire toute récente des bontés dont le Public daigna me combler, il y a deux ans, lors de ma première Ascension. J'ai réitéré depuis cette expérience à Wilna, où j'ai fait trois lieues avec le plus grand succès. A présent plus expert et plus instruit dans la construction de l'Aérostat, j'ose me flatter que, n'ayant épargné ni dépenses ni peines pour faire un nouveau Balloon, je pourrai compter sur tous les suffrages, et que le Public voudra bien m'honorer d'une nombreuse présence.

Mr. Magier voulant rendre cette expérience plus intéressante, aura la bonté de me pourvoir d'instruments météorologiques, pour pouvoir tirer connoissance sur la hauteur à laquelle le Balloon sera élevé, sur la qualité de l'air obtenu dans des flacons, et les degrés de sa température, aussi bien, que pour faire des observations sur le son et l'électricité dans ces régions élevées de l'atmosphère.

Le jour de l'Ascension sera publié par le son de trompettes. Les places pour les Spectateurs sont très commodément arrangées.

PRIX DES PLACES.
Première place 9. Fl. — Seconde 4 Fl. — Troisième 2. Fl.

On peut se procurer des Bilets tous les jours chez Mr. Kuparentko demeurant à l'Amphithéâtre. — Le jour de l'Ascension le Bureau au Vaux-hall sera ouvert à 5 heures après midi.

L'Ascension se fera à 5 heures.

10. Afisz reklamujący lot balonowy Jordakiego Kuparentki, Warszawa 1808, ze zbiorów Bibliothèque nationale de France. Źródło: wikipedia.org



ALESSANDRO GUERRA

*Maestro egregio d'usi Equestre schierai
 Quest' Epico Romano applaude tanto:
 Ecco l'officio tuo. Costante e vero.
 Ammirante l'offro. Il Ciel sa quanto*

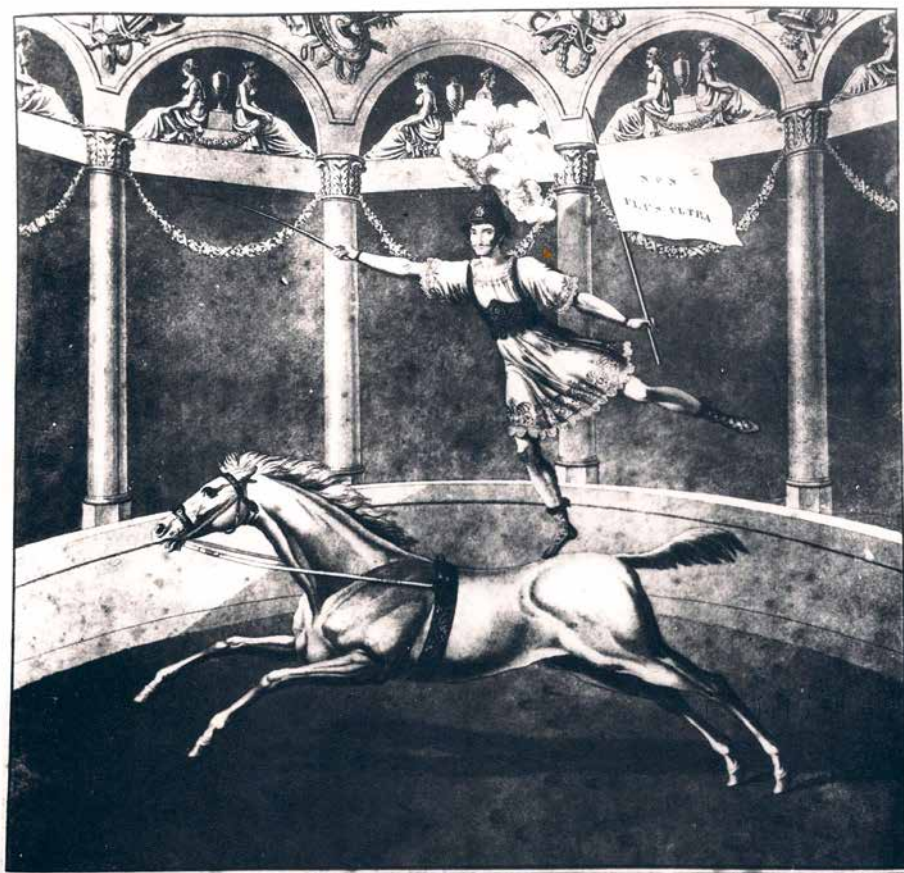
*Rome disfatte un don profuso si m'era!
 Pensier cangiato. Trovaci in Romano ammantò
 Parvemi assai da man maestro e prego
 Dene degno d'ito d'arte e di stespe*

Roma. Pitt. Bartolotti 1838

11. Portret Alessandro Guerry, Rzym 1838, z kolekcji Bertarelli w Mediolanie, Źródło: circopedia.org



12. Andrew Ducrow. W. Cocking (rysunek), R. Loyld (akwaforta), Londyn ok. 1840, ze zbiorów Victoria and Albert Museum w Londynie. Źródło: www.vam.ac.uk

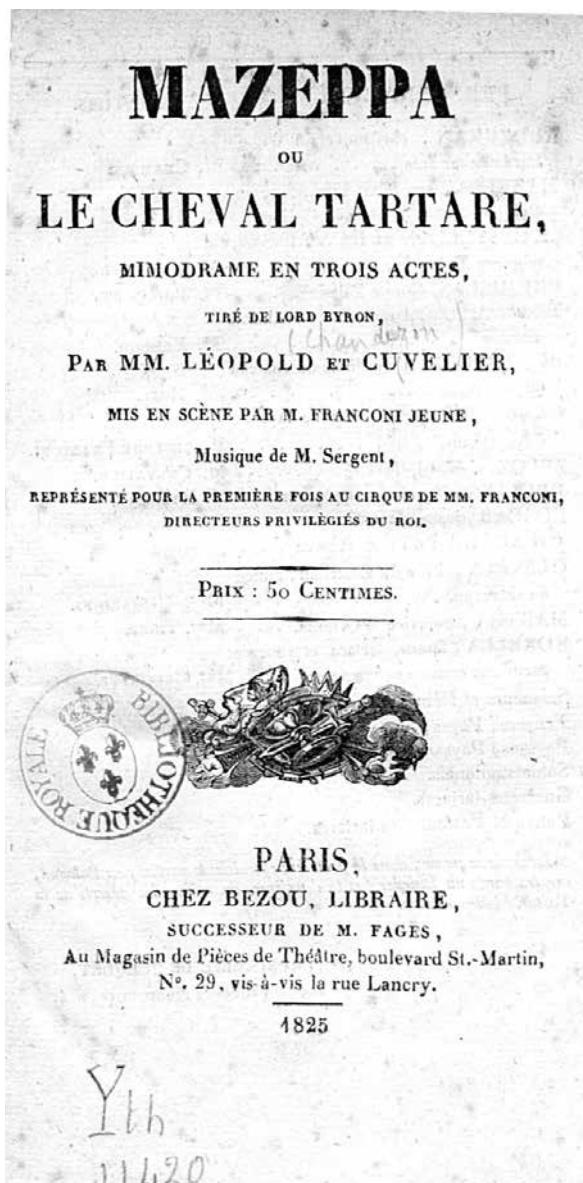


Die Stellung der höchsten Kunstschauung im Zirkel *Repräsentation der höchsten Kunstschauung im Zirkel*
von Mr. Alessandro Guerra dem Künstler *ausgeführt von Mr. Giovanni Guerra dem Künstler*

13. Alessandro Guerra w wiedeńskim Gymnastischer Zirkel, ok. 1820, ze zbiorów Muzeum Sztuki Cyrkowej w Sankt Petersburgu. Źródło: circopedia.org



14. Douglas Kossmeier w programie przypominającym popisy Andrew'a Ducrow'a. Bertram Mills Circus, Londyn, 1960. Źródło: britannica.com; www.gettyimages.co.uk/license/3438789



15. Afisz widowiska *Mazeppa, ou le Cheval tartare*, Paryż 1825, ze zbiorów
Bibliothèque nationale de France. Źródło: gallica.bnf.fr



16. *Konia cyrkowy w biegu*, rysunek ołówkiem, Cyprian Norwid, 1841-1883. Ze zbiorów Biblioteki Narodowej, sygn. R.818. Źródło: polona.pl

17. „Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego” 1839, nr 231 (czwartek, 3 X), s. 1408.

DONIESIENIE

o wielkich wyścigach sztucznych, które odbędą się w niedzielę dnia 6. Października na łące miejskiej, po lewej stronie drogi, do Dębiny wiodącej.

Podział wyścigów:

- 1) Panowie jadą na szlaku bez zawad; wyścig wykonany przez sześciu Panów,
- 2) Małe wyścigi żokiejów na szlaku bez zawad.
- 3) Bieg rzymski, wykonany przez 4ch jeźdźców z 8 końmi.
- 4) 3 laufrowie.
- 5) Wyścig damski na szlaku bez zawad.
- 6) Wielki bieg wyścigowy, wykonany przez 4ch jeźdźców stojących na koniach.
- 7) Wyścig żokiejów na szlaku z zawadami.

Na zakończenie:

Wielki kurs pocztowy, wykonany od kilku pocztylionów.

Przed rozpoczęciem wyścigów dwa wielkie balony będą puszczane. Bliższych wiadomości udzieli program.

Ceny miejsc:

Wstęp do trybuny, skąd cały szlak wyścigowy przejrzeć można: 20 sgr. Pierwsze miejsce 10 sgr. Otwarcie kasy o 1½ godzinie, oznajmione 3ma strzałami armatnimi. Na godzinę przed zaczęciem wyścigów, o godzinie 2giej, drugi sygnał będzie dany dwoma strzałami armatnimi. O godzinie 3ciej przy rozpoczęciu wyścigów trzeci sygnał trzema strzałami armatnimi.

Rudolf Brilloff, Dyrektor.

 Upraszam najumiennie, aby nieprzyprowadzać z sobą psów na szlak wyścigowy.

C Y R K.

Od Najjaśniejszego Króla Pruskiego generalnie koncessyonowana kompania kunsztjeźdźców.

Prześwietnej kunsztu miłującej Publiczności donoszę najumiennie: iż dnia 18. m. b. przybędę do Poznania z kompanią moją kunsztjeźdźców z 40 osób złożoną i posiadającą 60 dobrze usposobionych koni, dla dawania tamże widowisk, o których rozpoczęciu za kilka dni doniosę. — Znaczne, po 3letniej niebytności w Poznaniu, powiększenie się mojej kompanii, rokuje mi tém bardziej liczne zgromadzania się prześvietnej Publiczności na widowiska. — Elbląg, dnia 10. Czerwca 1842.

Rudolf Brilloff, Dyr. kunsztjeźdźców.

18. „Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego” 1842, nr 135 (wtorek, 14 VI), s. 840.

Cyrk van der Goudsmit'a.
 Dziś w sobotę dnia 27 sierpnia 1859 wielkie przedstawienie na wyłączny dochód komika pana Louisa. **Po pierwszy raz jeszcze niepraktykowane.** Beneficyant pokazywać dziś będzie na perskim drągu, 36' wysokim, zadziwiające dotąd niewidziane rzeczy. Panowie Rocré, Jeunet i Vahlié przedstawia dziś zupełnie nowe akrobacyjno-gymnastyczne sztuki.
 Jutro w niedzielę po wyścigach nieodwołalnie **ostatnie przedstawienie** we wyższej sztuce jeźdźstwa i tresowania koni. Blizsze szczegóły oznajmią afisze.
 Pozwalam sobie także donieść Szanownej publiczności, że jutro w niedzielę 28 sierpnia o 4 godzinie z południa odbędzie się na placu Działowym wielkie wyścigi konne, w których wszyscy członkowie udział brać będą. Panowie, którzyby między sobą ścigać się chcieli, niech się łaskawie ruczą zgłosić do cyrku. Resztę oznajmią afisze i programy.
van der Goudsmit
 dyrektor.



Król Pruskie głównie koncesjonowane
Gymnase equestre
EDWARDA WOLLSCHLAEGER
 w cyrku przed strzelnicą.
 W Środę dnia 19 Kwietnia 1843. wielka reprezentacja sztuki jeźdźstwa i dresury koni; początek o godzinie 7., — koniec o godzinie 9½, — otwarcie kasy o godzinie 6.

19. „Dziennik Poznański” 1859, nr 196 (niedziela, 28 VIII), s. 3.

20. „Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego” 1843, nr 91 (środa, 19 IV), s. 728.

Cyrk Renza
 w Poznaniu na placu Działowym.
 W czwartek dnia 22 czerwca
Przedstawienie pożegnalne,
 w którym wszyscy artyści i artystki udział wezmą i w którym moje najlepiej wytresowane konie i konie na wolności tressowane produkowane będą. Przedstawienie to specjalnie przez mnie samego aranżowane przez obfity swój program, obejmujący kadryle, komiczne sceny itd. przyczyni się niezawodnie do uprzyjemnienia Szanownej Publiczności tego wieczora. [1013]
Podziękowanie.
 Składając serdeczne dzięki wysokim władzom cywilnym i wojskowym za ich łaskawe względy, niemniej tutajszej prasie za poparcie, Szanownej Publiczności Poznania i okolicy zaś za tylkrotnie dowody uznania i życzliwości, żegnam wszystkich serdecznie
 z uszanowaniem
E. Renz, dyrektor.

21. „Kurier Poznański” 1876, nr 139 (środa, 21 VI), s. 6.

Cyrk Renza
 w Poznaniu na placu Działowym.
 W środę dnia 21 czerwca
przedostatnie przedstawienie.
Fantastyczny manewr
 jeźdźzony przez 20 dam.
Panna Janetta Eichler
 ćwiczenia na niesiodłanym koniu.
Hirsza na lekcji tańca
 komiczne intermezzo przez trzech komików z inną żawką.
Hippologiczny obraz
 przedstawiony z 7miu tressowanymi końmi przez p. F. Hagera.
 Współzawodnictwo dwóch koryfeek panny Neiss i panny Stark.
Poczwórna szkoła jeźdźstwa
 wykonają panowie **E. Renz, F. Renz, A. Renz i Hager.**
 Jutro ostatnie przedstawienie.
E. Renz, dyrektor.

22. „Kurier Poznański” 1876, nr 138 (wtorek, 20 VI), s. 4.

Cyrk Renza
 w Poznaniu na placu Działowym
 w sobotę dnia 3 czerwca
 pierwszy raz
Wielka
uroczystość Chińska
 na cześć cesarza Chińskiego Kia-King
 wyprawiona przez lud z okazji szczęśliwie pod jego panowaniem
 zakończonej wojny morskiej przeciw (901)
 rozbójnikowi morskemu **Tsching Yi**.
 Pantomina ta jest nowo aranżowana przez dyrektora p. E.
 Renza i będzie wykonana przez cały personel.
BALET jako wkładka.
Danse de parasols
 wykona cały personel.
Grand pas Chinois
 tanczy 24 dam z Corps de Ballet.
 W nowych, wedle oryginałów sporządzonych kostiumach z rekwizytami.
Kadryl szkolny jeżdżony przez 8 panów
 urządzony p. dyrektora E. Renza.
Koń szkolny Mochaud
 produkowany przez dyrektora **E. Renza**.
 Oprócz tego produkcya w wyższej szkole jeźdźstwa, tresurze
 koni i gymnastyka.
Początek o 7¹/₄ godzinie.

Jutro w niedzielę 2 przedstawienia
 o 4¹/₂ i o 7¹/₄ godzinie.
W poniedziałek 2 przedstawienia.
E. Renz, dyrektor.

Cyrk Renza

w Poznaniu na placu Działowym.

Nadzwyczaj żywy udział miejscowej i zamiejscowej Publiczności niemieliśmy doniesienie o nadejściu kilku nadzwyczajnych pociągów na moje przedstawienie, spowodowały mnie do przedłużenia mego pobytu do (1989)

czwartku t. j. do 22 czerwca

w którym to dniu nieodwołalnie **ostateczne przedstawienie** się odbędzie.

Na wielostronne życzenia pantomima „Królowa Abysynii” jeszcze kilkakrotnie przedstawioną będzie.

W sobotę d. 17 czerwca

Galowe przedstawienie

Benefis dla p. F. RENZA

po raz pierwszy

12 ogierów karych

równocześnie przedstawianych przez p. F. Renza.

(Pozwalam sobie zwrócić uwagę, iż produkcyja ta jeszcze przez nikogo wykonana nie była.)

August jako jeździec **Kon łowczy Lord Byron**
artystyczny. jeźdźcony p. panną Elizą.

Po raz pierwszy

BOLERO

kadryl hiszpański jeźdźcony p. 4 damy i 4 panów pod komandą F. Renza.

Występ dam: Janetty, Lina Występ panów:
 Eichler, pani Oceana Renz. Erber, François, Drexler.

Mały Oskar Renz

(wieku 6 lat, syn beneficjanta będzie produkował swego tresowanego Ponny Diamant.

Śpiąca królewna

(Sneewittchen)

Pantomina w 5ciu obrazach, osnuta na odnośnej baśni, obrobiona dla cyrku i aranżowana przez dyrektora E. Renza.

1. obraz **Zwierciadło czarujące**, 2. obraz **Przy karłach**,
 3. obraz **Otrucie**, 4. obraz **Obudzenie królewny**, 5. obraz **Uroczystość koronacyjna**. Na zakończenie **Apoteoza**.
 Tańce i grupowania wykona **120 osób**. Rekwizyta, kostiumy dekoracye, ekipaże nowe.

W niedzielę 2 przedstawienia
 o godz. 4 „Królowa Abysynii” o 7^{1/2}, Śpiąca królewna (Sneewittchen):
E. Renz, dyrektor.

25. „Kurier Poznański” 1880, nr 138
(sobota, 19 VI), s. 4.

GRÖSSTE-MENAGERIE Na placu Działowym.
Największa menażerya
w Europie
C. KAUFMANN

C. KAUFMANN przybyła tu i otwarta będzie od dzisiaj aż do 5 lipca codziennie od rana do wieczora.

Przedstawienie główne i żywienie zwierząt codziennie o 4 godzinie po południu i o 8 wieczorem.

W każdym przedstawieniu: dzikie łowy Indyjskie wykona odważny poskromiciel lwów i tygrysów p. **Jenn** z 4 lwami i 2 tygrysami królewskimi.

Pasterka owiec w pustyni, przedstawienie dane przez pannę **Terese Kaufmann** z lwami, hyenami, wilkami i jednym jagnięciem.

Gry nubijskie wykona **Nubijka panna Helena** z 4 lwami.

Bankiet w Indjach przedstawi p. **C. Kaufmann** z wielkim słoniem i małpą **Resus**.

Węże, krokodyły pokazywać, a zwierzęta żywić będzie p. **C. Kaufmann**.

Osobliwości: Koń rzeczny, nokorożec, tapir, koń z regiem, szympan, orangutan, małpy Gelada, 12 lwów, 6 tygrysów, 2 tygrysy czarne.

Karty abonamentu na imię, ważno na cały przeciąg pobytu od osoby po 4 marki. Ilustrowane katalogi z obrazami zwierząt po 10 fen. (1161)

Z uszanowaniem
C. Kaufmann.

Troupe de Cirque Royal de Bruxelles.

W czwartek dn. 26 maja 1881

Otwarcie przedstawień

Wielkiem

przedstawieniem galowem

w nowo i elegancko urządzonym cyrku,

na placu działowym,

w którym się kilka tysięcy publiczności pomieścić może.

Bliższe wiadomości przez plakaty i anonsy.

Eduard Wulff,

(999)

Dyrektor.

26. „Kurier Poznański” 1881, nr 118
(wtorek, 24 V), s. 4.



27. Rosyjska litografia przedstawiająca kosmoramę, 1858. Napis na chorągiewce: „Wszechświatowa Kosmorama”, napis w polu trójkątnym: „W tej kosmoramie pokazuje się wszelkie miasta i różne sposoby życia, kraje chaldejskie i miasto Paryż gdzie od hałasu ogłuchniesz i kraje amerykańskie skąd przywozi się kalosze damskie”. Źródło: pl.wikipedia.org





28. Franciszek Kostrzewski, *Cyrk na Saskiej Kępie*, (sygn. p.d.: F. Kostrzewski / 1852), ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Źródło: cyfrowe.mnw.art.pl

Za pozwoleniem Zwierzchności.



Przy niżonych cenach **MENAZERYA** Niedawno przybyła



**W SZOPIE ZA OGRODEM
KRASIŃSKIM,
OD GODZINY 8 Z RANA
DO 7 WIECZÓR.**



Aby każdemu nawet mniej miłośniczemu sposobność ułatwić, ten nader zajmujący zbiór zwierząt odwiedzić, miyliamy ceny wstępów, bez dalszej i późniejszej odmiany, i pochwleliśmy sobie tem liczniejszem odwiedzeniem być zaszczytowi, gdyż nie tak łatwo z tak różnych części świata zwierzęta te widzianiami być będą mogły, a oraz udowodnimy, że te despiczące dzięki zwierzęta tak jak psy domowe oswojone być mogą.

CENA MIEJSC:



Pierwsze miejsce Gr. 45 i Gr. 5 na ubog.
Drugie " " 20.
Trzecie " " 10.
Dzieci do lat 10 na 1 miejsce płać połowę.



Codziennie o godzinie w poł do 7mej wieczorem

odbywają się zajmujące obroty oswojenia najdrapieżniejszych zwierząt i ich nakarmienie;
przy którym Pan Advinent i jego dziecię do klatek

TYGRYSA
brazylijskiego,
paskowatej
HYJENY.



TYGRYSICY
i płatkowatej
HYJENY
wstępować będą

Co kwadrans odbywa się objaśnienie, przyczem bywają pokazywane **KROKODYL,**
WEZE, i osobliwsze obroty **LWA MORSKIEGO.**

Dokładne opisanie zwierząt sprzedaje się przy kassie po gr. 15.

Wszelkie gatunki Papug, jakoteż obuczone małpy, sprzedają się amatorom
od 20 do 60 Rubli srebrem.

w Drukarni J. Tomaszewskiego.

ADVINENT et COMP.

T II-36
3.6.11093

Cz. 4484

29, 30. Plakaty Wielkiej Menażerii Zwierząt Drapieżnych Panów Advinent & Comp., ok. 1870–1900, ze zbiorów Biblioteki Narodowej, (sygn. G.51084, G.11093, współautor: J. F. Tomaszewski). Źródło: polona.pl



31. Adah Isaacs Menken w kostiumie z *Mazeppy*, karta gabinetowa, fot. N. Sarony, 1866, Źródło: TCS 19, Harvard Theatre Collection, Houghton Library, Harvard University; commons.wikimedia.org



32. Odbitka na papierze solnym przedstawiająca Charles'a Sherwood'a Stratton'a, autor i czas powstania nieznane. Źródło: commons.wikimedia.org



33. Fedor Jeftichew (występujący w Cyrku Barnuma jako „Famous Jo-Jo the dog-faced boy”), ok. 1880, fot. C. Eisenmann, Źródło: commons.wikimedia.org

34. Reklama występów iluzjonisty Antoniego Philadelphii oraz „człowieka-muchy” Thura, „Kurjer Lubelski” 1869, nr 6, ze zbiorów WBP im. H. Łopacińskiego w Lublinie.



35. Reklama Muzeum M. A. Szulca, „Gazeta Lubelska” 1889, nr 46, ze zbiorów WBP im. H. Łopacińskiego w Lublinie.

Znane muzeum



historyczne i patologiczne
M. A. SZULCA

zostało otwarte w niedzielę dnia 12 (24) lutego r. b. w domu pod № 189 przy ulicy Krakowskiej - przedmieście, wprost Redakcji „Gazety Lubelskiej”.

Muzeum otwarte jest codziennie od godziny 10 z rana do 10 wieczorem.

W tem muzeum znajduje się:
wielka galeryja figur woskowych mechanicznych, kolekcya automatów paryskich, panorama i oddział anatomiczny tylko dla osób dorosłych.

Wejście do muzeum kosztuje tylko kop. 15, a za wejście do oddziału anatomicznego, dopłaca się kop. 10. 117—3—2

Muzeum-Panopticum
WILHELMA WINTERA

otwarte na placu targowym za Magistratem w Lublinie od godziny 10 z rana do 11-cj wieczorem.

Muzeum składa się z 4 ch. oddziałów: 1-y oddział zawiera bogaty zbiór plastycznych i algebrycznych przedmiotów, wziętych z natury i sztuki ludzkiej, składający się z mechanicznych ruchomych figur wzrostu człowieka.

Prawdziwa peruwiańska Mumia
egzystująca przeszło 2,000 lat.

MUZEUM ANATOMICZNE
TYLKO DLA DOROSŁYCH.

zawiera figury wzrostu człowieka i porazańców, wykonanych przez słynnych profesorów. Figury przedstawiają choroby i operacje.

Cena wejścia do Muzeum i panoramy 25 kop. Dzieci do lat 10-tych i wojskowi nietylko stopni płacą 10 kop., za wejście do oddziału anatomicznego dopłaca się 10 kop. *Konieczne sprawdzić się w kasie.*

po 10 kop. W piątki otwarty oddział anatomiczny wyłącznie dla dam.

514—3—1 Właściciel muzeum W. WINTER.

Krakowskie - Przedmieście w domu Żyrardowskim **OTWARTA WYSTAWA** największych fenomenów teraźniejszych czasów najmniejsze małżeństwo obecnej chwili najpiękniejsi z liliputów

Markiza Luiza	Markiz Volge
wiek—28 lat, wysokość—29 d., waga 10 1/2—kil.	wiek—38 lat, wysokość—28 d., waga 9 1/4 kil.

Bajeczni ludzie — kraszyny. Prawidłowym składem ciała wyróżniają się od drugich liliputów tego rodzaju tem, iż będąc obdarzeni piękną powierzchownością, wywołują bardzo przyjemne wrażenie nie potworów, a ludzi prawidłowo zbudowanych.

Są sympatyczni, pięknie zbudowani i w wysokim stopniu inteligentni. *Wystawę otwarta od 11 rano do 10 wieczorem.* Cena za wejście: Krzesła—30 kop., miejsca stojące—20 kop., dzieci do lat 10 i żołnierze za krzesła płacą—15 k., a za miejsca stojące—10 k.

235 20—1

36. Reklama Muzeum Wilhelma Wintera, „Gazeta Lubelska” 1894, nr 188, ze zbiorów WBP im. H. Łopacińskiego w Lublinie.

37. Reklama występów Markizy Luizy i Markiza Volge, „Gazeta Lubelska” 1896, nr 101, ze zbiorów WBP im. H. Łopacińskiego w Lublinie.



38. Wielkolud Szczepanek i karzeł Omietek prezentowani w 1901 na Wystawie Rolniczo-Przemysłowej w Lublinie, których „przywiózł na wystawę p. Jan Brandt”. Źródło: H. Łopaciński, *Wystawa w Lublinie*, „Wisła” 1902, z. 3, s. 340, 339.

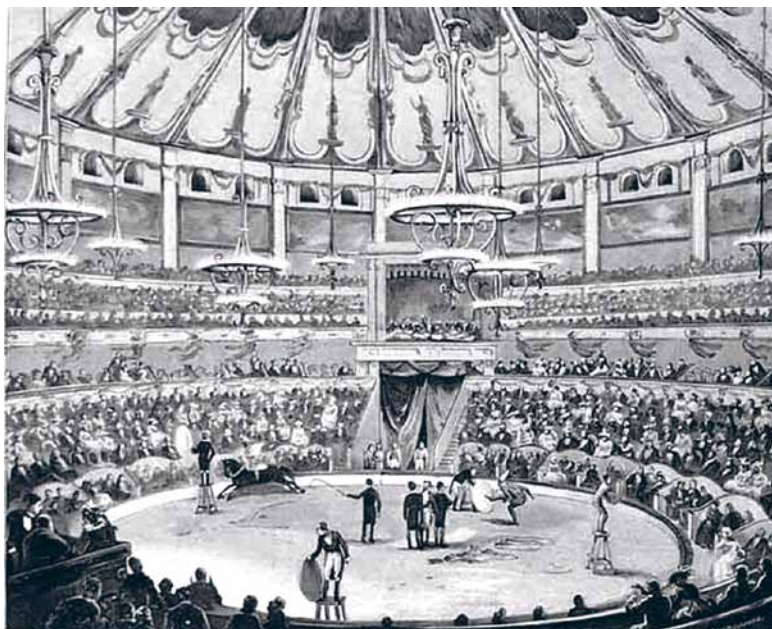


39, 40. Afisze cyrku The Barnum and Bailey, 1901, ze zbiorów Bibliothèque nationale de France.
Źródło: europeana.eu



41. Gaetano Ciniselli, 1870, fot. ze zbiorów Biblioteki Kongresu w Waszyngtonie. Źródło: circopedia.org

42. Wnętrze cyrku na Ordynackiej, koniec XIX w.
Źródło: whu.org.pl



43. Budynek cyrku Cisinellich, otwarty 28 maja 1883 w Warszawie. Róg ulic Ordynackiej i Okólnik, 1912–1915. Światłodruk ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.





44. Pocztówka przedstawiająca wnętrze Cyрку Warszawskiego, ok. 1930, ze zbiorów Biblioteki Narodowej. Źródło: polona.pl



45. Zbombardowany w 1939 Cyrk Warszawski. Źródło: *Der Luftkrieg in Polen*, Junker und Dunnhaupt Verlag: Berlin 1941. Źródło: fotopolska.eu



46. Okładka programu Cyrku Warszawskiego, pod dyktando Stanisława Mroczkowskiego.
Źródło: „Echo Artystyczne”.



47. Duet clownów „Bim Bom” (E. Staniewski i I. Muszyński) z Cyrku Staniewskich przed wejściem na arenę, ok. 1929–39, ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego (sygn. 1-K-12500).



48. Wozy cyrkowe Cyrku Staniewskich podczas wizyty w Krakowie, 1931, ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego, (sygn. 1-K-12505-2).



49. Artyści cyrku Staniewskich ćwiczą woltyżerkę w Krakowie, 1931, ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego, (sygn. 1-K-12505-28).



50. Tresura zwierząt w cyrku Staniewskich, Kraków 1931, ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego, (sygn. 1-K-12505-23).



51. Niezidentyfikowany artysta cyrku Staniewskich, Kraków 1934, ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego, (sygn. 1-K-12506-19).



52. Tygrysy w Cyrku Staniewskich podczas wizyty w Krakowie, 1930, ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego, (sygn. 1-K-12513-1).



53. Cyrk Ben-Karina w czasie odpustu w Kalwarii Zebrzydowskiej, 1938, ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego, (sygn. 1-K-12517-2).



54. Orkiestra Cyrku Staniewskich, fot. G. Schnepf, Stryj 1931, ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego, (sygn. 1-K-12502).



55. Stanisław Osostowicz, *Cyrk*, olej na płótnie, 1934, ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.
Źródło: cyfrowe.mnw.art.pl



56. Awers dwujęzycznego plakatu zapowiadającego występ Zygmunta Breitbarta w teatrze „Rusalka” w Lublinie, 1925, ze zbiorów Biblioteki Narodowej. Źródło: polona.pl

רוסאלסע **רוסאלסע**

היינט מיטוואך דעם 27 מאי 1925

דער ערשטער איינפירט פון אייזען-קעניג

ז'שע

בריהמארע

וועלכער וועט איינפירטען

מיט זיין אייגענעם וועג דעם פארט דעפערטור

אנפאנג 7.30 אויטער.

ביקעטן צו בעקומען אין כאטש פון 4 טאכטער.

דירעקטור, פאליטעניק, נובל, קירלענסקי 17

57. Rewers dwujęzycznego plakatu zapowiadającego występ Zygmunta Breitbarta w teatrze „Rusalka” w Lublinie, 1925, ze zbiorów Biblioteki Narodowej. Źródło: polona.pl

 **TELEGRAM!**

Z POWODU WIELKIEGO ZAINTERESOWANIA

Dziś! WE WTOREK DN. 28 LIPCA 1925 R.
O GODZINIE 8.30 WIECZOREM

KRÓL ŻELAZA

ZYGMUNT BREITBART

CYRKU

BENEFIS

URZĄDZA W

SWÓJ
POŻEGNALNY

Zygmunt BREITBART po przedstawieniu na placu sportowym wystąpi dziś w **CYRKU** (ul. Witolda 7) poraz drugi i **OSTATNI** w Radomiu przed swoim wyjazdem zagranicę.

UWAGA! W dzisiejszym wieczorowym przedstawieniu jako nadzwyczajnym i benefisowem p. BREITBART zademonstruje **UWAGA!**

ZUPEŁNIE NOWE EKSPERYMENTA, dając dowody swego słusnie zdobytego miana

KRÓLA ŻELAZA i NOWOCZESNEGO SAMSONA.

Eksperymenty p. BREITBARTA będą demonstrowane przy dźwiękach muzyki, złożonej przez p. BREITBARTA.

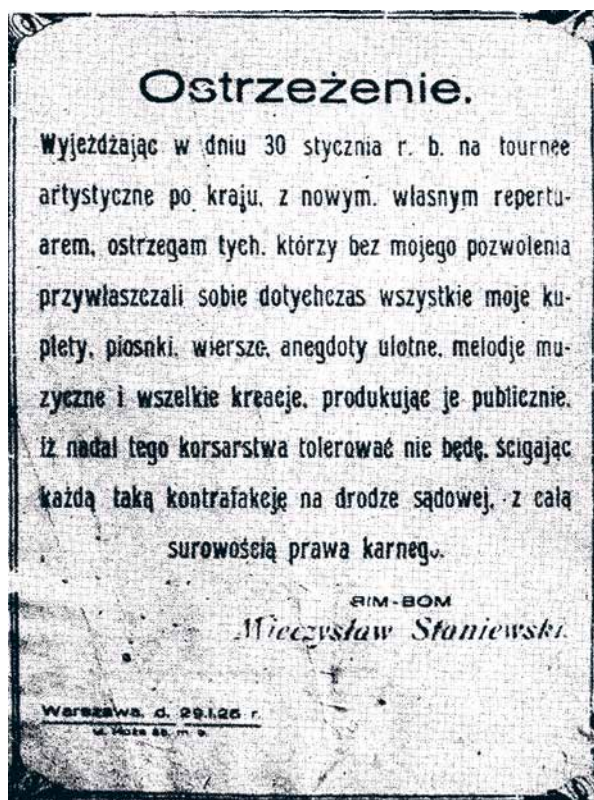
POZATEM WIELKI PROGRAM CYRKOWY. — Kasa cyrkowa czynna od godz. 8-ej wiecz.

58. Afisz zapowiadający występ Zygmunta Breitbarta w Radomiu, 1925, ze zbiorów Biblioteki Narodowej.
Źródło: polona.pl

59. Winieta pisma „Echo Artystyczne”, organu Polskiego Związku Artystów Widowiskowych „Polzawid” (Warszawa, 1924–38, 126 numerów). Źródło: www.encyklopediateatru.pl



60. Ostrzeżenie zamieszczone w prasie przez Mieczysława Staniewskiego. Z archiwum miesięcznika „Teatr”.



POLSKI ZWIĄZEK ARTYSTÓW WIDOWISKOWYCH.

K O L E D Z Y I

Wychodząc z założenia, że w **Wolnej Niepodległej Rzeczypospolitej Polskiej** my, artyści widowiskowi staliśmy dotąd na jednym z najniższych stanowisk społecznych, gdyż nie byliśmy dotąd zrzeszeni i jako tacy bezbronni wobec opinii publicznej — postanowiliśmy w dniu 15 sierpnia 1922 r. na pierwszym **Organizacyjnym Zebraniu** — podać petycję do Ministerstwa, o zalegalizowanie naszego Związku. Zajął się tym wybrany w dniu tym **Tymczasowy Komitet Organizacyjny** i po wielkim nawale pracy i usilnych staraniach w dniu 3 lutego 1923 r. został Związek nasz włączony przez Główny Inspektorat Pracy do Związków Zawodowych pod Nr 315.

Na mocy powyższej legalizacji, w dniu 29 marca r. b. odbył się Zjazd Delegatów estrady, cyrków kabaretów, varieté i t. p. prawie z wszystkich miast Rzeczypospolitej Polskiej. Na Zjeździe tym były omawiane: bardzo ważne kwestje bytu artystów widowiskowych — został obrany Zarząd, na czele którego stanął kol. **Staniewski**.

Koledzy. Związek mieć będzie przedewszystkiem i a celu ukrócenia wysysku materialnego, względem nas, obronę praw naszych i podniesienie poziomu artystycznego. Nie odnoście się do pokierowania Związku na odpowiednie tojy ze sceptycyzmem i niechęcią.

Zaznaczyć musimy, że nie możemy liczyć na ofiarność osób postronnych, musimy o własnych siłach postawić Związek na takim stanowisku, by mógł być on naszą przystanią na przyszłość, przystanią dla strudzonych pracą, wobec tego zwracamy się teraz do was z petycją: zbierajcie ofiary między sobą, urządzajcie przedstawienia i t. p. wszystko na korzyść raczej dla samych siebie, gdyż Wy — to Związek, a Związek — to Wy!!! A więc liczymy na Waszą ofiarność w pracy, w gotówce i t. p. W każdym numerze „**Trubadura Polskiego**” będziecie mieli najświeższe wiadomości naszego Związku, a więc kupujcie „**Trubadur Polski**”.

Wszelkie sprawy związkowe, jak również i wpływy, załatwia Zarząd Związku, Mokotowska 26, m. 2. na ręce prezesa kol. **Staniewskiego**.

Oczekując rychło owoców naszej odezwy, kreślimy się z koleżeńskim pozdrowieniem:

Prezes: **Miecz. Staniewski.**

Sekretarz: **M. Stefan Topolski.**

61. Odezwa Polskiego Związku Artystów Cyrkowych „Polzawid”. Źródło: „Trubadur Polski”, 1923, nr 37 (9 września), s. 8.



62. Występ wędrownego cyrku w Radomsku, 1935 r., fot. ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego, (sygn. 1-K-12518).



63. Fotos z polskiego filmu fabularnego „Pałacu na kółkach” z 1932, reż. Ryszard Ordyński, na podstawie powieści Jerzego Kossowskiego *Cyrk*.



64. Wędrowni artyści w Sawinie, 1937, kolekcja Barbary Klonowskiej. Źródło: Biblioteka Kolekcji Prywatnych, www.bikop.eu



65. Blacaman – indyjski fakir i hipnotyzer podczas występu w Wiedniu, 1932, fot. ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego, (sygn. 1-E-7974).



66. *Umarła klasa*, reż. Tadeusz Kantor, 1978, Adelajda, fot. Jan W. Dalman.



67. *Niech szczerzą artyści*, reż. Tadeusz Kantor, fot. L. Dziedzic, W. Dyląg.



68. Cyrk „Arena” przed Pałacem Kultury i Nauki w Warszawie, 1968, ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego, (sygn. 40-W-4-42).



69. Znak graficzny I Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Cyrkowej, 1956, Warszawa.



70. Etykiety zapalek inspirowane sztuką cyrkową.

71. Rozwój cyrku w Polsce w propagandowych statystykach. Za: Program Cyrku Węgierskiego. Sezon 1956, ZPR, z archiwum Instytutu Teatralnego.

Zjednoczone Przedsiębiorstwa Rozrywkowe — zatrudniają obecnie około pięciuset artystów — na stałych etatach. Dla kształcenia adeptów sztuki cyrkowej powołano do życia trzyletnie Studium Sztuki Cyrkowej.

W specjalnych ośrodkach szkoleniowych przygotowuje się nowe numery wyczynowe oraz tresury zwierząt.

Wymiana artystyczna z innymi krajami zapoczątkowana w roku 1954, rozwija się wspaniale. W roku 1957 sięgnie ona aż do Chin.

Wymieniamy całe zespoły cyrkowe i pojedyncze numery z następującymi krajami: Bułgaria, Czechosłowacja, NRD, Rumunia, Węgry i Związek Radziecki.

W czasie V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów w W-wie gościły trzy cyrki zagraniczne: radziecki, chiński i węgierski.

Jedną z najwspanialszych atrakcji Festiwalu była Parada Cyrkowa, korowód artystów ciągnący się na przetrzeni kilometra.

Trzy stuosobowe orkiestry, dziesiątki ruchomych estrad na samochodach i setki artystów całego świata tworzyło barwny korowód występujący przed paruset tysiącami widzów.

Była to parada radości, braterstwa i przyjaźni.

CYRKI W ROZWOJU

Rok 1948/9	Ilość jednostek	Ilość przedstawień	Ilość widzów
1949	5	1132	1.100.000
1950	8	1720	1.935.599
1951	9	2168	2.370.469
1952	10	2432	2.482.645
1953	10	2408	2.730.725
1954	11	2594	2.951.895
1955	11	2706	3.197.215
1956 w planie	12		

ZJEDNOCZONE PRZEDSIĘBIORSTWA ROZRYWKOWE W PLANIE 5-LETNIM

Zywiolowy rozwój ZPR-u, jaki miał miejsce w okresie Planu 6-cioletniego trwa nadal i w Planie 5-letnim nabierze nowego charakteru. Powstaną nowe jednostki cyrkowe, rozpocznie się budowa cyrków stałych i Lunaparków.

Na temat Planu 5-letniego ZPR możnaby napisać całą broszurę. W artykule tym chcemy pokazać czytelnikom programu cyrkowego w telegraficznym skrócie najważniejsze i najciekawsze dla niego jako widza momenty rozwoju cyrków i wesołych miasteczek.

W ciągu najbliższych pięciu lat, poczynając już od roku 1956, wzrośnie ilość cyrków o 5 nowych jednostek wyposażonych całkowicie w nowe budynki, tabor, wozy mieszkalne i transportowe, w nowe numery cyrkowe, orkiestry i wszelkie urządzenia. W ciągu lat 1956—60 powstanie 5 nowych miasteczek cyrkowych na kółkach. Programy cyrkowe wzbogacą się o nowe 70 numerów, nie licząc tych numerów, które w drodze wymiany zostaną sprowadzone z zagranicy.

Przepustowość widowni w cyrkach wzrośnie o conajmniej 35%, czyli w okresie sezonu cyrki polskie będzie mogło odwiedzać codziennie około 40.000 widzów. Co więcej — już od 1956 roku małe jednostki cyrkowe docierać będą głębiej w teren, do małych miasteczek, osad fabrycznych, a nawet do większych wsi.

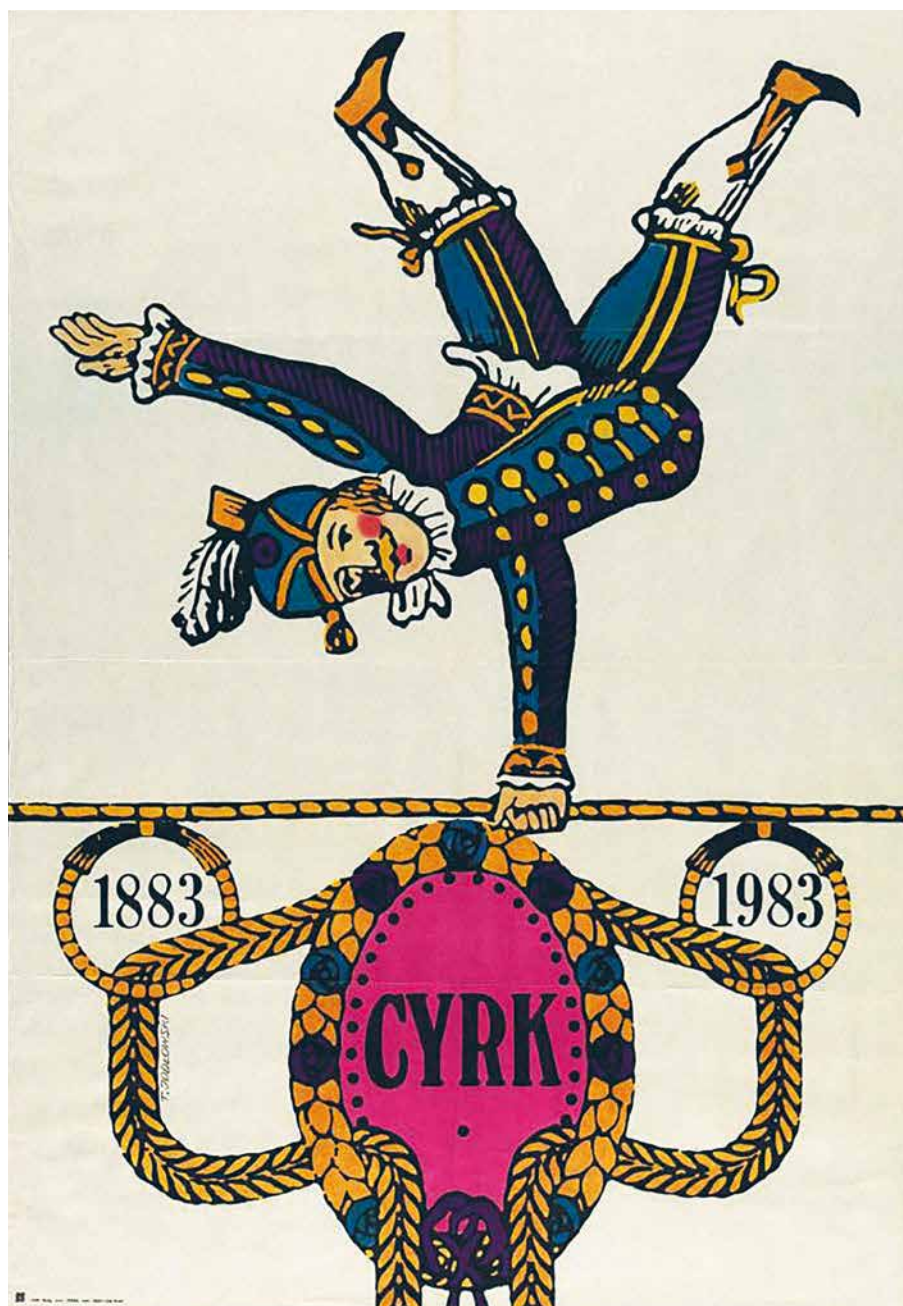
Już w tym roku na teren wsi wyrusza pierwszy cyrk nr. 12. W następnych latach Planu 5-letniego powstaną również 4 cyrki średniej wielkości po 1000 miejsc. Co roku jeden nowy cyrk.

Również w okresie Planu 5-letniego wybudowany zostanie stały cyrk w Stalinogrodzie budowany ze składek tamtejszego społeczeństwa. Pod koniec Planu 5-letniego rozpocznie się też budowa stałego cyrku w Warszawie.

Programy Polskich Cyrków zoстанą wzbogacone numerami artystów zagranicznych z Królestwa Demokracji Ludowych, oraz gościnnymi występami cyrków: NRD, Węgierskich, Rumuńskich, Bułgarskich, Czechosłowackich, Radzieckich i Austriackich.

W tym samym czasie polskie cyrki wędrować będą w ramach wymiany po niemal wszystkich Krajach Demokracji Ludowych.

72. Cyrk polski w planie 5-letnim. Za: Program Cyrku Węgierskiego. Sezon 1956, ZPR, z archiwum Instytutu Teatralnego.



73. T. Jodtowski, *Cyrk 1883–1983, 1983*, ze zbiorów Circus Museum w Holandii. Źródło: europeana.eu



74. Teatr Rozrywki (tzw. cyrk bułgarski) przy ul. Kruczkowskiego w Warszawie (stan z 1974). Budowany w 1965–69, miał pełnić funkcję m.in. stałego cyrku z widownią na ok. 3000 widzów. Zamknięty w 1971 ze względu na brak standardów ochrony przeciwpożarowej. Wyburzony w 2002. Ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego, (Archiwum Grażyny Rutowskiej, sygn. 40-W-326).



75. Wielka Arena, budynek Państwowej Szkoły Sztuki Cyrkowej w Julinku, 2008, fot. A. Bińczycka.



76. Budynki Państwowej Szkoły Sztuki Cyrkowej w Julinku, 2008, fot. A. Bińczycka.



77. Wnętrze Wielkiej Areny, budynku Państwowej Szkoły Sztuki Cyrkowej w Julinku, stan przed remontem.



78. Uczniowie podczas treningu w Państwowej Szkole Sztuki Cyrkowej w Julinku, fot. A. Bińczycka.



79. Żonglerka uczniów Państwowej Szkoły Sztuki Cyrkowej w Julinku na tle chapiteau Cyrku Zalewski, 2008, fot. A. Bińczycka.



80. Victoria Chaplin, *Le Circ Imaginaire*, fot: Joan Comalat Vila. Źródło: europeana.eu



81. Cie Anomalie (CNAC), *Le Cri du caméléon* (Krzyk kameleona), premiera: 1995. Reżyseria, choreografia: Josef Nadj
© fot. Philippe Cibille.



82. Archaos, *Blagnac*, 1997, fot. J. Verhoustraeten, ze zbiorów Bibliothèque nationale de France.
Źródło: gallica.bnf.fr



83. Cardboardia, *Parada*, Carnaval Sztukmistrzów 2015, fot. K. Szlęzak.



84. Murmuyo i Metreyeta, Carnaval Sztukmistrzów 2013, fot. J. Scherer.



85. Freak Show, *Specjale Normale*, Carnaval Sztukmistrzów 2016, fot. R. Michałowski.



86. Karcocha, *Urban Imbalance*, Carnaval Sztukmistrzów 2014, fot. P. Arnoldes.



87. Galapiat, *Marathon*, Carnaval Sztukmistrzów 2014, fot. E. Siwiec.



88. La Bella Tour, Carnaval Sztukmistrzów 2015, fot. K. Szlęzak.



89. Mattatoio Sospeso, *Out*, Carnival Sztukmistrzów 2017, fot. W. Pacewicz.



90. David Eriksson, *Pink on the inside*, Carnival Sztukmistrzów 2015, fot. K. Szlęzak.



91. La Boca Abierta, *Une Aventure*, Carnaval Sztukmistrzów 2016, fot. W. Pacewicz.



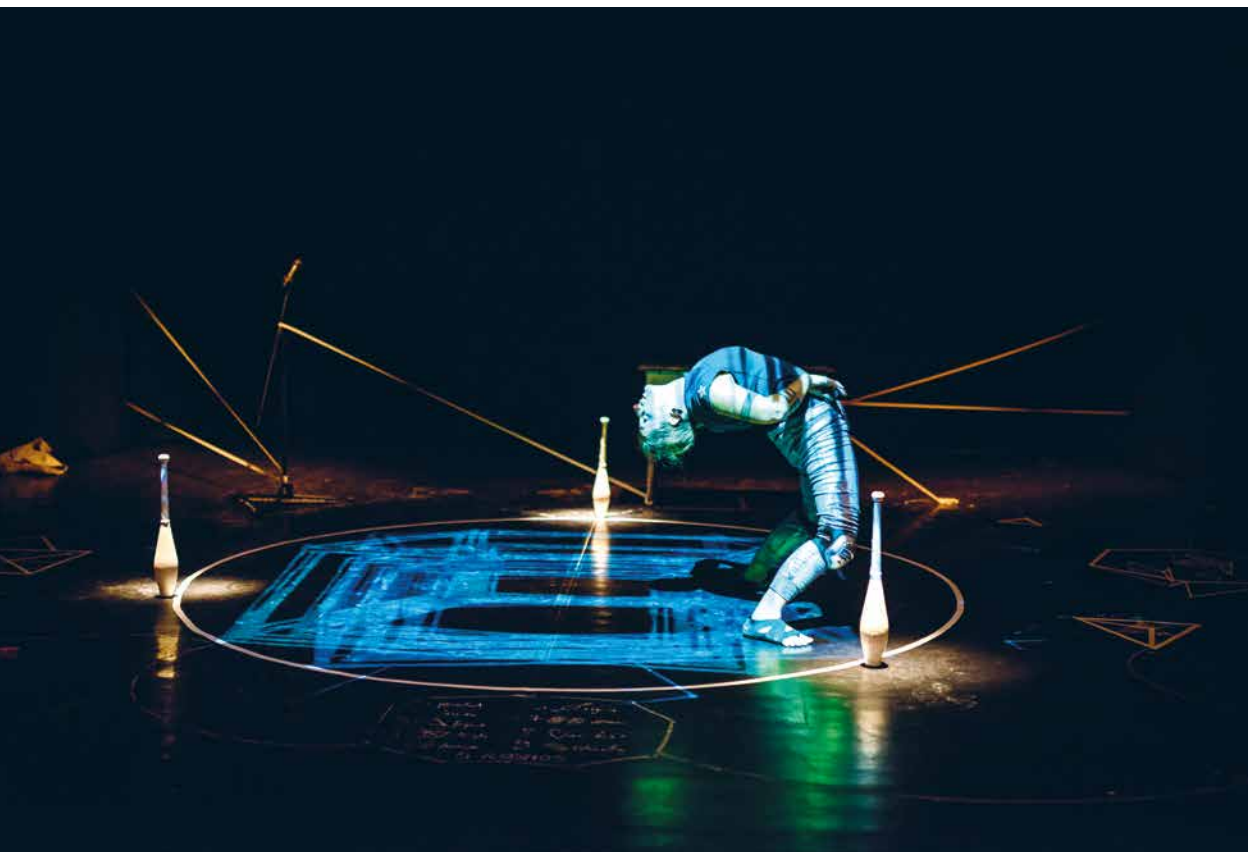
92. Animal Religion, *Indomador*, Carnaval Sztukmistrzów 2014, fot. P. Arnoldes.



93. Matthias Romir, *Life is short stories*, Carnival Sztukmistrzów 2015, fot. K. Szlęzak



94. Le Mouvement Alerte, Carnaval Sztukmistrzów 2010.



95. Kolektyw Kejos, *Pitagoras 3D*, Carnaval Sztukmistrzów 2017, fot. J. Scherer.



96. Cie Proyecto Otradnoie, *Otradnoie 1.*, Carnaval Sztukmistrzów 2015, fot. K. Szlęzak.



97. Cabaret, Carnaval Sztukmistrzów 2017, fot. W. Pacewicz.



98. eVenti Verticali, *Wanted*, Carnaval Sztukmistrzów 2016, fot. W. Pacewicz.



99. Le BoTrio, *Rythm&Beast*, Carnaval Sztukmistrzów 2011.



100. Urban Highline Festival, Carnaval Sztukmistrzów 2016, fot. R. Michałowski.



101. Urban Highline Festival, Carnaval Sztukmistrzów 2017, fot. W. Pacewicz.



102. Asphalt Theatre, *Exodus*, Carnaval Sztukmistrzów 2013, fot. J. Scherer.



103. Warsztaty kuglarskie, fot. M. Urban.



104. Warsztaty kuglarskie, fot. R. Pranagal.



105. Warsztaty Fundacji Sztukmistrze,
fot. J. Borkowski.



106. Warsztaty kuglarskie, Carnaval Sztukmistrzów 2012



107. Klanzowe Miasteczko Zabaw Niezwykłych, Carnaval Sztukmistrzów 2016, fot. R. Michałowski.



108. Parada, Carnaval Sztukmistrzów.



109. European Juggling Convention – EJC Lublin 2012, fot: J. Schot.





110. Deus Ex Machina, *Galileo*, Carnaval Sztukmistrzów 2017, fot. W. Pacewicz.



111. Burnt Out Punks, *Syndrom Sztokholmski*, Carnaval Sztukmistrzów 2015, fot. K. Szlęzak.



112. Marcin Ex Styczyński, Carnaval Sztukmistrzów 2017, fot. J. Scherer.



113. El Cruce, *Punto y Coma*, Carnaval Sztukmistrzów 2017, fot. W. Pacewicz.



114. Theater Irrwisch, *Wegenstreits Guests*, Carnaval Sztukmistrzów 2017, fot. W. Pacewicz



115. Sari Mäkelä, *The Great Granny Show*, Carnaval Sztukmistrzów 2017, fot. J. Scherer





116. Silk Sisters, *Open Stage*, Carnaval Sztukmistrzów, 2016, fot. W. Pacewicz



117. Douh la la, Carnaval Sztukmistrzów 2012, fot. J. Scherer.

SPIS TREŚCI

ENTRÉE

- 11 Grzegorz Kondrasiuk – *O cyrku w świecie widowisk*

VARIÉTÉS

CYRK – HISTORIE

- 33 Janina Hera – *Pałac zaczarowany – na krańcach Europy*
71 Krzysztof Kurek – *W ogóle powiedzieć można, że w cyrku pana Wullfa można spędzić wieczór bardzo przyjemnie... Cyrki, menażerie i akrobatyczne popisy w dziewiętnastowiecznym Poznaniu*
97 Krzysztof Gombin – *Latarnie magiczne, występy iluzjonistów, pokazy osobliwości – karta z dziejów rozrywki (i nie tylko) dziewiętnastowiecznych Lublinian*
111 Agnieszka Bińczycka – *Cyrk w Polsce na przełomie XIX i XX wieku i w okresie międzywojennym*
135 Paweł Stangret – *Awangardowa rehabilitacja cyrku*
147 Zofia Snelewska-Stempień – *Cyrk w PRL. Sztuka wędrowców w czasach małej stabilizacji*

VARIÉTÉS

CYRK: TRADYCYJNY – NOWY – WSPÓŁCZESNY

- 169 Ondřej Cihlár – *Od cyrku tradycyjnego do współczesnego*
209 Katarzyna Donner – *Idiomy (nowego) cyrku*
237 Joanna Szymajda – *Nouveau cirque i taniec współczesny we Francji*
249 Marta Kuczyńska – *Nowy cyrk - możliwości dramaturgii (James Thiérree - Compagnie XY - Johann Le Guillerm)*

VARIÉTÉS

W STRONĘ PEDAGOGIKI CYRKU

- 265 Monika Kalinowska, Mirosław Urban – *Pedagogika cyrku w Polsce: obszary, cele, praktycy*
277 Agata Zapasa, Katarzyna Dąbrowska-Żmuda – *Nowy cyrk jako przestrzeń spotkania z Innym*

GRANDE FINALE

- 291 *Stulecie polskiej areny? (1883–1983). Rozmowa z Mieczysławem Piniarzem*
301 Artur Duda – *Performer w widowisku cyrkowym*
313 Sylwia Siedlecka – *Wokół pojęcia cyrku*

PARADA (Aneks)

- 333 Rafał Sadownik – *Cyrk, festiwal, miasto, widzowie. Carnaval Sztukmistrzów i polski cyrk współczesny*
337 Abstracts
346 Autorzy
352 Bibliografia
370 Indeks nazwisk i nazw
384 Cyrk w Polsce

GABINET OSOBLIWOŚCI

- 389 Ilustracje

Cyrk w świecie widowisk,
pod redakcją Grzegorza Kondrasiuka
Lublin 2017

Warsztaty Kultury w Lublinie, 2017

Nakład: 500 egz.
Wydanie I
ISBN: 978-83-64375-26-2

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

Wydawca:
Warsztaty Kultury w Lublinie
Pracownia Kultury i Sztuki Ludycznej
ul. Grodzka 5a, 20-112 Lublin
carnaval@warsztatykultury.pl

www.warsztatykultury.pl
www.sztukmistrze.eu



Redakcja naukowa: Grzegorz Kondrasiuk
Recenzent naukowy: dr hab. Witold Wołowski prof. KUL
Redakcja językowa: Monika Pyła
Redakcja, korekta angielska: Małgorzata Stanek
Wybór i opracowanie ikonografii: Dominik Gac, Grzegorz Kondrasiuk, Iwona Kornet
Współpraca: Agnieszka Bińczycka, Grażyna Chmielowicz, Fundacja Sztukmistrze,
Monika Kalinowska, Iwona Kornet, Marta Kuczyńska, Rafał Sadownik, Janusz Sejbuk,
Sylvia Siedlecka
Korekta: Monika Pyła
Indeks: Grzegorz Kondrasiuk, Dominik Gac

Projekt graficzny, skład: Karol Grzywaczewski
Druk i oprawa: Drukarnia READ ME

Ilustracje wykorzystane w książce pochodzą: od autorów, z archiwów instytucji, z domeny publicznej, z zasobów dostępnych na licencji CC BY-NC-ND 3.0. Wykorzystano również zdjęcia z archiwum festiwalu Carnival Sztukmistrzów i Fundacji Sztukmistrze. Redaktor i Wydawca dołożyli wszelkich starań, by dotrzeć do wszystkich właścicieli i dysponentów praw autorских do ilustracji zamieszczonych w książce.

Zdjęcie na okładce: La Chouing „H.S.”, Carnival Sztukmistrzów 2015, fot. W Pacewicz.



Zjawisko cyrku wydaje się coraz bardziej pasjonować badaczy na całym świecie. Tym bardziej cieszy, że również w Polsce zostało wreszcie poddane szerszej prospekcji naukowej. *Cyrk w świecie widowisk* podejmuje próbę zestrojenia wielu autorskich głosów w rodzaj syntezy. To nie tylko lekcja historii form widowiskowych w Polsce od wieku XVII po czasy najnowsze, pokazująca dziwnie splątane linie genetyczne różnego typu pokazów (gimnastycznych, ekwilibrystycznych, hippicznych, pantomim, fajerwerków, panoram, cykloram, kosmoram...), ale także narracja ukazująca ich wtapianie się w lokalne koloryty. Śledzimy tu drogę, jaką cyrkowy kontyngent przebył od swego klasycznego kształtu aż po hybrydowe działania spod znaku *nouveau cirque*. Istotnym tematem, wybiegającym daleko poza okrąg areny, jest również pedagogika cyrku, interesująca alternatywa dla dzisiejszego modelu wychowania, a zarazem dogodna przestrzeń spotkania i dialogu kultur. Cyrk, pozornie tylko „czysto fizyczna” dziedzina rozrywki, poprzez orientację na dyscyplinę i perfekcję promieniuje jakimś dziwnym, rzeczywście „czystym” i bardzo pociągającym mistycyzmem...

dr hab. Witold Wołowski, prof. KUL