

Podejrzany i uwodzicielski

AUTOR: **KATARZYNA FLADER-RZESZOWSKA**

■ Marzenie o transgresji i dotarciu do tajemnicy, strach i olśnienie, ryzyko i niezwykłość stoją u początków technik i twórczych motywacji artystów cyrku. Mimo to cyrk jest „miejscem podrzędnym”, o niejasnej proveniencji. Dwuznacznego wizerunku tej sztuki nie odczarowuje też sam język, który łączy słowo „cyrk” w związku z negatywnych konotacjach („istny cyrk”, „cyrk na kółkach”, „ale cyrk”). A przecież różnorodność form cyrkowych, opartych między innymi na przekraczaniu możliwości ludzkiego ciała, często prowadzi wykonawców na szczyty sztuki. Niewątpliwie cyrk jako sztuka synkretyczna, a zarazem samodzielna, jako fenomen artystyczny i społeczny domaga się badawczego zainteresowania i namysłu. Zwłaszcza że w tym zakresie na rynku polskim dominują książki popularyzatorskie i materiały wspomnieniowe.

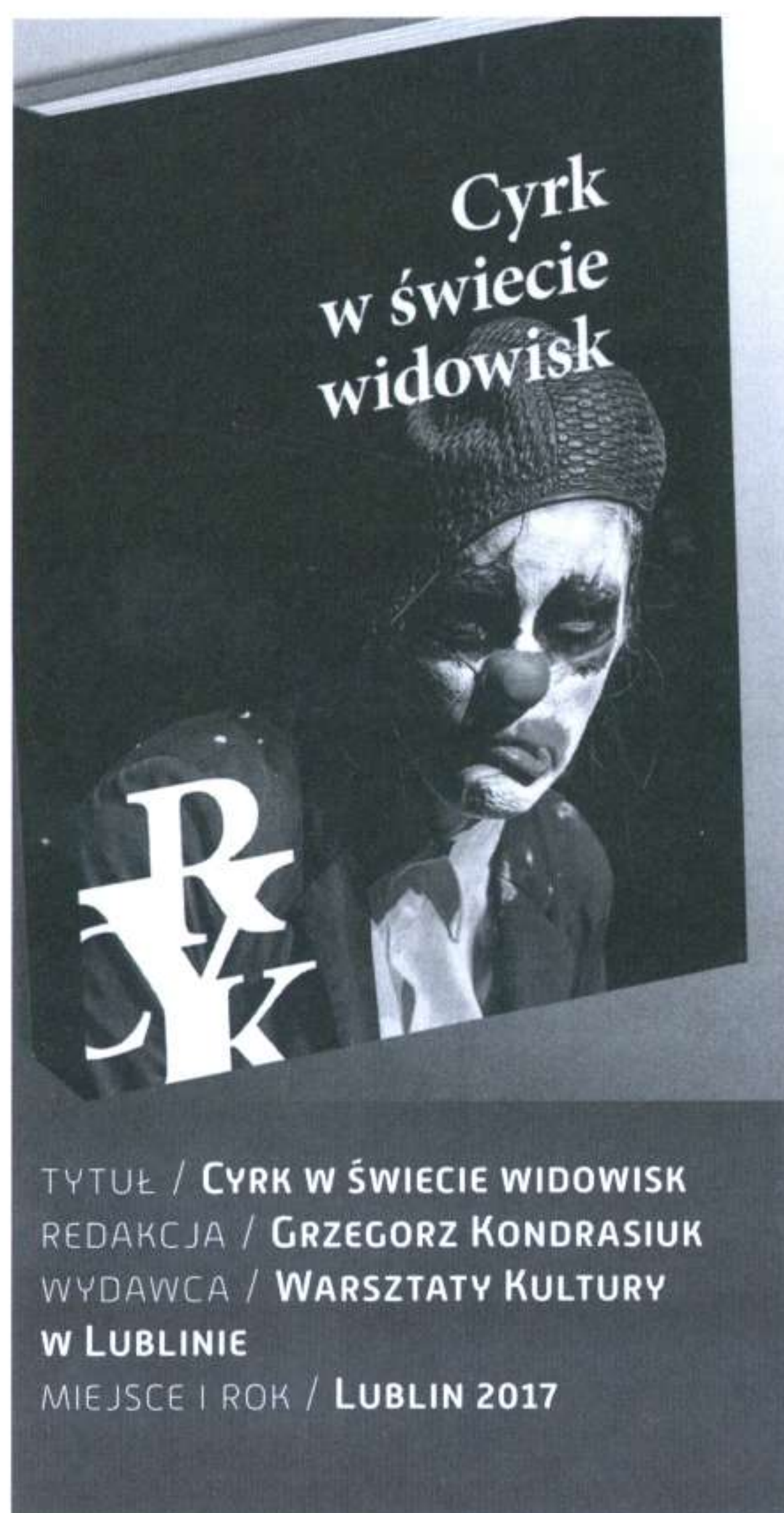
Pokaz cyrkowy widziany jako karnawałowy świat na opak, ustanawiający nowy porządek, bywa też interpretowany metafizycznie. Dotyka bowiem czegoś niewidzialnego, wywołuje uczucie niezwykłości i niesamowitości, przekracza ustalone granice. Jego symbolem jest nieraz wyrzucany poza społeczny nawias klaun – indywidualista, a jednocześnie figura uniwersalna. To właśnie jego sylwetka znalazła się na okładce książki *Cyrk w świecie widowisk* zredagowanej przez Grzegorza Kondrasiuka. Fotografia przedstawia pochyloną postać. Pobieleną pudrem twarz wykrzywiona w grymasie, usta mocno podkreślone rozmazaną czerwoną szminką, czarne cienie wokół oczu i nałożony czerwony nos wpisują się w typowy wizerunek klauna. Postać wyłania się z czarnego tła niczym z niebytu. Ma w sobie coś komicznego i tragicznego zarazem, witalną siłę i wywołującą współzucie nędzę. Niesie w sobie los ludzki. Co może uczynić klaun? Zaakceptować dramatyczne przeznaczenie

człowieka i śmiechem przechrzyć śmierć – nieubłagany koniec.

Książka składa się z siedemnastu tekstów ujętych w przejrzystą konstrukcję cyrkowego widowiska (przedrukowano dwa fragmenty z wydanych wcześniej książek i wywiad z Mieczysławem Piniarzem). Zupełnie naturalne jest miejsce wydania publikacji. Lublin to nie tylko ośrodek uniwersytecki, z którym związany jest redaktor tomu, to także tytułowe miejsce powieści Isaaca Bashevisa Singera *Sztukmistrz z Lublina* i miasto corocznego największego w Polsce festiwalu sztuki nowego cyrku Carnaval Sztukmistrzów.

Rzecz rozpoczyna się od Entrée, czyli artykułu Grzegorza Kondrasiuka *O cyрку w świecie widowisk*. To tekst syntetyczny, wprowadzający w wiedzę o sztuce cyrkowej. Autor ustala pozycję cyrku wśród innych widowisk i jego obecność w historii i świadomości społecznej. Czyta sztukę cyrkową przez poezję. Wprowadza też w konstrukcję książki, tłumaczy motywacje jej powstania i wybór tytułu. „Tytułową formułę pożyczam od historyka teatru, Zbigniewa Raszeńskiego. 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” (s. 30). Za tą zachętą idzie Grzegorz Kondrasiuk.

Jak w tradycyjnym widowisku cyrkowym, tak i w książce po Entrée następuje pierwsze



Rzetelne opracowanie zagadnień historycznych i teoretycznych wzbogaconych aneksami czyni z książki przygotowanej przez Grzegorza Kondrasiuka kompendium wiedzy o cyrku, pozycję, która może stać się zarazem podręcznikiem, jak i źródłem kolejnych badań i polemik.

Variété (*Cyrk – historie*). Składa się ono z sześciu ułożonych chronologicznie tekstów badaczy z różnych ośrodków, którzy z perspektywy wybranych państw i miast przyglądają się sztuce cyrkowej. Cykl rozpoczyna tekst Janiny Hery, który wprowadza w historię nowożytnego cyrku. Autorka wnikliwie śledzi losy tego widowiska na ziemiach polskich. Swe wywody zaczyna od pokazów na ulicach i w parkach osiemnastowiecznej Warszawy, gdzie występowali linoskoczkowie, sztukmistrzowie i akrobaci. W tym samym wieku w Polsce pojawiły się też trupy konnych jeźdźców, które do swych występów dołączały pantomimy, a potem tresurę dzikich zwierząt. Popisy woltyżerki wchodziły w konkurencję z teatrem, odbierając mu widza. Były to bowiem widowiska barwne, wywołujące zachwyt publiczności. Jak przekonuje autorka, pokazy w Hecy czy na Okólniku nie dorównywały jednak wystawnością i rozmachem cyrkom londyńskim, a zwłaszcza paryskim, które nadawały ton ówczesnej Europie. Ciekawym okresem sztuki cyrkowej w Polsce (przełom XIX i XX wieku oraz międzywojnie) – kiedy to z jednej strony nastąpił rozwój widowisk, a z drugiej kryzys ekonomiczny – zajęła się Agnieszka Bińczycka. Autorka, z pewnością ze względu na przygotowanie teoretyczne i praktyczne doświadczenie (jest aktorką cyrkową i pedagogiem cyrku), zwróciła uwagę na status i kondycję artystów cyrkowych.

Historia cyrku ściśle wiąże się z życiem miast. Potomkowie Arlekina występowali nie tylko w Warszawie. Szczegółowej analizy cyrków, menażerii i akrobatycznych popisów w dziewiętnastowiecznym Poznaniu dokonał Krzysztof Kurek, a Krzysztof Gombin zbadał występy iluzjonistów, pokazy osobliwości i inne widowiska zachwycające lublinian. Ze szczególnym zainteresowaniem przyjął

dwa ostatnie teksty tego Variété: artykuł Pawła Stangreta *Awangardowa rehabilitacja cyrku* oraz tekst Zofii Snelewskiej-Stempień *Cyrk w PRL. Sztuka wędrowców w czasie małej stabilizacji*. Stangret skupia się na interpretacji sztuki cyrkowej przez awangardzystów. Przekonuje, że na poziomie deklaracji chętnie powoływali się oni na estetykę cyrku oraz jego długą tradycję. Cyrk pociągał ich jako sztuka niska i prymitywna, której nieskomplikowaną estetyką, paradoksalnie, chcieli „reformować swój teatr” (s. 135). Często jednak poprzestawali na poziomie prowokacji. Kantor wywraçał sztukę cyrkową, przetwarzając ją na potrzeby swoich idei. Twórczo wykorzystywał ją nie tyle w nazwie teatru (Cricot jako anagram wyrażenia „to cyrk”), co za sprawą uruchamiania korowodów czy odpowiedniego konstruowania postaci. Tyle że „postacie 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” (s. 139). Awangarda widziała też w cyrku podstawę nowoczesnych koncepcji aktorstwa oraz miejsce, w którym można władać emocjami odbiorców. Choć, jak przekonuje Stangret, awangardiści nie przyczynili się do powstania nowego cyrku, to udowodnili, że tradycyjna cyrkowość jest podstawą sztuki teatralnej.

Powojenny cyrk w krajach bloku wschodniego jak w soczewce skupiał społeczne i polityczne przemiany. Stał się „odpowiednią”, bo bezpieczną rozrywką dla mas. W ZSRR w tzw. złotym okresie powstawały stałe cyrki finansowane przez państwo. W PRL-u cyrkowcy także otrzymali państwowego mecenasa, wiele udogodnień organizacyjnych, socjalne przywileje. Rozwijało się szkolnictwo w zakresie sztuk cyrkowych (w roku 1950 w Ju-

linku powstała Baza Cyrkowa, a w 1966 Państwowa Szkoła Sztuki Cyrkowej). Stabilna sytuacja ekonomiczna zaburzająca wpisana w naturę cyrku niezależność pozwalała jednak na poszukiwania i rozwój. W tym okresie cyrk zaczął dołączać do swoich programów elementy teatralne i estradowe, zatrudniano reżyserów oraz głównego reżysera i kierownika literackiego Zjednoczonych Przedsiębiorstw Rozrywkowych. „Cyrk w bloku wschodnim szedł więc swoją drogą, która w pewnych momentach przypominała późniejsze poszukiwania artystów nowego cyrku” (s. 154).

Drugie Variété stanowi studium teoretyczne. Artykuły, niczym cyrkowe numery, układają się w pociągającą całość. Część ta stara się uchwycić przemiany prowadzące od cyrku tradycyjnego do neoklasycznego (nostalgicznego), nowego, a wreszcie współczesnego. Miejscem zapalnym poszukiwań i metamorfóz jest ponownie Francja. Zebrane analizy zaczyna tekst, który jasno definiuje poszczególne gatunki i okresy sztuki cyrkowej, ustala przełomowe daty i zdarzenia, jak na przykład powstanie we Francji w roku 1972 szkoły École Nationale des Arts du Cirque czy ogłoszenie we Francji roku 2001 Rokiem Cyrku (Ondřej Cihlár – *Od cyrku tradycyjnego do współczesnego*). Cyrk nowy, w przeciwieństwie do tradycyjnego, dąży do fabularyzacji przedstawienia, jego ciągłości narracyjnej, rezygnuje z tresury zwierząt, wychodzi z areny do przestrzeni otwartych lub sal teatralnych. Współczesne widowiska cyrkowe szukają jeszcze bogatszych form, za podstawę biorąc często literaturę, nawet jeśli w spektaklu wcale nie pada słowo. Zwykle tworzą je osoby wykształcone w odpowiednich szkołach, nieposiadające rodzinnych tradycji cyrkowych. Cyrk współczesny „nie jest już politycznie motywowaną reakcją na zmiany społeczne, ale opowiada

o człowieku, o jednostce” (s. 195). Nie oznacza to jednak, że te dwie odmiany oddziela wyraźnie cezura czasu. Tradycyjne i współczesne formy istnieją obok siebie: pierwsze pielęgnują wypracowaną, zamkniętą w pewnych kanonach tradycję i technikę, drugie sięgają po sztukę performatywną i eksperymentują. Pisanie o którejkolwiek z nich nie jest jednak łatwe, choćby dlatego, że cyrk, traktowany jako gatunek hybrydyczny, nie ma własnego języka opisu i adekwatnej terminologii. Książka Kondrasiuka dąży do tego, by zobaczyć i opisać cyrk jako sztukę autonomiczną – taką optykę stosuje m.in. Katarzyna Donner w tekście *Idiomy (nowego) cyrku*.

Cyrk współczesny opiera się na korespondencji sztuk. Łączy słowo, muzykę, akrobatykę, taniec, a nawet sztukę wideo. Przedstawienia przekazują nie tylko odpowiednio dawkowane emocje, ale i zwartą myśl. Nie oznacza to jednak, że zawsze ich dramaturgia opiera się na logice przyczynowo-skutkowej. Współczesny cyrk korzysta na przykład z techniki montażu. Marta Kuczyńska dowodzi, że dzisiejsza sztuka cyrkowa dzięki spektaklom wybitnych twórców, między innymi Jamesa Thiérreego, grupy Compagnie XY czy Johanna Le Guillerma, zyskuje status równy teatrowi. Artystyczne, wysublimowane przedstawienia pokazują człowieka w relacji z przedmiotem, mówią o ryzyku performerów, poruszają zagadnienie „pracy w toku”. Są przykładem cyrku totalnego. Ich wykonawcy nie grają, lecz są na scenie. Zresztą zagadnienie „bycia sobą”, charakterystyczne dla sztuki cyrkowej już u jej począt-

ków, pozwala też umieścić cyrk w obrębie sztuk performatywnych, o czym szczegółowo pisze Artur Duda w szkicu *Performer w widowisku cyrkowym* (Kondrasiuk oddaje tu mały skrawek performatyce).

Dążąc do różnych mariaży, cyrk wchodzi w ścisłe relacje z tańcem. Jak przekonuje Joanna Szymajda („*Nouveau cirque*” i *taniec współczesny we Francji*), choć nie da się owej symbiozy poddać ścisłej klasyfikacji, to można jednak uchwycić pewne nurty i tendencje. Powstają bowiem spektakle tworzone przez choreografów, które korzystają z cyrkowych elementów. Dzieje się też odwrotnie – można wskazać przedstawienia cyrkowe wykorzystujące choreografię jako zwornik programu. I wreszcie powstają solowe spektakle, które pokazują wybraną technikę cyrkową połączoną elementami choreograficznymi, a czasem też aktorskimi.

Trzecie Variété poświęcono pedagogice cyrku, rozumianej między innymi jako alternatywna metoda pracy z dziećmi i młodzieżą, wypełniająca cele społeczne, poznawcze, psychologiczne czy motoryczne. „Pedagogika cyrku jest połączeniem cyrkowych aktywności ruchowych i artystycznych umiejętności z pedagogicznymi treściami i celami” (Monika Kalinowska, Mirosław Urban, *Pedagogika cyrku w Polsce: obszary, cele, praktycy*). Cyrk, wchodząc w przestrzeń społeczną, bywa skutecznym narzędziem edukacji, samorozwoju, resocjalizacji. Staje się sztuką dla życia. Ze względu na wędrowny charakter i zwykle wielonarodowościowy zespół jest przestrze-

nią doświadczania różnic językowych, kulturowych, obyczajowych. To miejsce spotkania z Innym (Katarzyna Dąbrowska-Żmuda, Agata Zapasa, *Nowy cyrk jako przestrzeń spotkania z Innym*).

Rzetelne opracowanie zagadnień historycznych i teoretycznych wzbogaconych aneksami – całość kompozycji zamykają Parada (informacje o lubelskim festiwalu, noty o autorach, anglojęzyczne abstrakty, indeks nazwisk i nazw, bibliografia, zestawienie dotyczące cyrków, festiwali czy warsztatów sztuki cyrkowej w Polsce) oraz Gabinet Osobliwości złożony z materiału ikonograficznego – czyni z książki przygotowanej przez Grzegorza Kondrasiuka kompendium wiedzy o cyrku, pozycję, która może stać się zarazem podręcznikiem, jak i źródłem kolejnych badań i polemik. Zachęca do tego zwłaszcza ostatni tekst zamieszczony w Grande Finale autorstwa Sylwii Siedleckiej *Wokół pojęcia cyrku*, w którym autorka przekonuje, że w Ameryce i zachodniej Europie, mimo iż coraz więcej osób pisze o cyrku, nie ma usystematyzowanych badań zespołowych. Nie wypracowano też do tej pory metod i narzędzi dedykowanych sztuce cyrku. Sytuację polską autorka ocenia jeszcze krytycznie. „Dzieje polskiego cyrku nie tylko nie doczekały się poważnych opracowań, właściwie nie istnieją badania nad polskim cyrkiem” (s. 328). A przecież przestrzeń ta jest atrakcyjna, poznawczo obiecująca i różnorodna. Pozwala na otwieranie jej tradycyjnymi i nowoczesnymi kluczami. Dzięki lubelskiej publikacji może doczekamy się nowych prac z zakresu sztuki cyrkowej. ■

OBCHODY MIĘDZYNARODOWEGO DNIA TAŃCA W CST:

KINO TAŃCA / 18.04.2019

FOCUS NA TANIEC / „AND SO SAY ALL OF US” / REŻ. MITCHELL ROSE

SPEKTAKL TANECZNY / 25.04.2019

„PARA NR 1” / GORCZYCA / MALINOWSKI

SPEKTAKLE / SPOTKANIA / KINO TAŃCA / WYSTAWY / WARSZTATY / KONFERENCJE / TEORIA TAŃCA

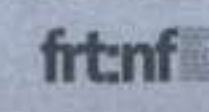
**centrum
sztuki tańca
w Warszawie
2017-2019**

Siedziba: Mazowiecki Instytut Kultury
www.centrumsztukitanca.eu



Partner
MAZOWIECKI
INSTYTUT
KULTURY

Organizatorzy



Projekt współfinansuje
m.st. Warszawa



Współpraca



Patroni Medialni

