

Konferencja

CYRK: GENEALOGIE, IMAGINARIA, TRANSLACJE

organizowana w ramach cyklu

W ŚWIECIE WIDOWISK

Instytut Teatralny
im. Zbigniewa Raszewskiego

Instytut Sławistyki Zachodniej
i Południowej Uniwersytetu
Warszawskiego

Instytut Filologii Polskiej
Uniwersytetu Marii Curie-
Skłodowskiej

Warszawa,
28-30 października 2020

Program:

dr Grzegorz Kondrasiuk (UMCS)
dr Sylwia Siedlecka (UW)

Koordinacja IT:

Jadwiga Majewska | Karolina Wycisk



U-jazdowski

Maria Babicka

CYRK JAKO PRZESTRZEŃ SPOTKANIA CZYLI O PODRÓŻACH MOBILNEJ SCENY INSTYTUTU TEATRALNEGO

Instytut Teatralny w 2011 roku odkupił namiot cyrkowy od Janusza Sejbuka, właściciela cyrku Bojaro i wyruszył w objazd po Polsce. Od tego czasu powstały cztery projekty cyrkowo-teatralne, składające się z rodzinnych spektakli w namiocie cyrkowym, warsztatów dla dzieci i różnorodnych akcji w przestrzeni niewielkich miejscowości, często pozbawionych sceny teatralnej - bo tam głównie gościł namiot. Dziesięć lat mobilnej sceny w Instytucie to nie tylko historia eksperymentów na gruncie cyrku i teatru, ale również opowieść o pogłębieniu współpracy z lokalnymi ośrodkami kultury. To niemal 50 tysięcy widzów, którzy w ciągu dekady gościli pod biało-niebieskim szapito. Wystąpienie zostanie przygotowane przez tour managerkę i producentkę projektów, która spróbuje przybliżyć historię tego projektu oraz zaprezentuje przygotowaną na tę okazję broszurę podsumowującą dekadę działań.

Maria Babicka pedagogka teatru, socjolożka. Pracuje w Dziale Pedagogiki Teatru w Instytucie Teatralnym, gdzie m. in. odpowiada za projekty objazdowe realizowane w namiocie cyrkowym w ramach programu *Lato w teatrze* i współtworzy zespół badaczy edukacji teatralnej w Polsce. Tutorka w programie *Liderzy Teatroteki Szkolnej*, prowadzonym przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego. Absolwentka socjologii w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego i Szkoły Pedagogów Teatru realizowanej w Instytucie Teatralnym. Członkini Stowarzyszenia Pedagogów Teatru.

Agnieszka Bińczycka

PRZEGLĄD PRZEDWOJENNEJ POLSKIEJ PRASY CYRKOWEJ

Ciekawym i niedocenianym przez badaczy cyrku zjawiskiem jest piśmiennicza spuścizna okresu międzywojennego. Prezentując na swoich łamach teksty na temat życia artystycznego, czasopisma te dokumentowały również życie osób i środowisk związanych z cyrkiem. Zachowały się oryginalne numery *Echa Artystycznego*, organu Polskiego Związku Artystów Widowskich POLZAWID. Pismo to daje niezwykle ciekawy obraz środowiska cyrkowego, jego problemów, kondycji oraz etapów rozwoju. Treść i forma tekstów zamieszczonych w *Echu* pokazuje wysoki poziom intelektualny społeczności, a także daje wiedzę o ówczesnej kondycji sztuki cyrkowej, sposobach i formach pracy ludzi cyrku na tle uwarunkowań spo-

łeczno-politycznych. W wystąpieniu podjęte zostaną kwestie dotyczące między innymi zautonomizowanego w okresie międzywojnia zawodu artysty cyrkowego, narzędzi i technik reklamy jako próby dotarcia do kontrahenta (w mniejszym stopniu do widza) oraz spuścizny intelektualnej międzywojnia i jej wartości dla kolejnych pokoleń artystów cyrkowych.

Agnieszka Bińczycka aktorka cyrkowa, animatorka kultury, pedagog cyrku. Realizuje projekty artystyczne, łączące sztukę i edukację. Uczestniczyła m.in. w projektach: *Warszawska Scena Varieté*, *Gdzie jest Pinokio?* w reż. Roberta Jarosza, *Cyrkoteka* we współpracy z Dziecięcym Uniwersytetem Ciekawej Historii. Współprowadzi nieformalną grupę artystyczną Pracownia Cyrkowa, w której występuje i prowadzi warsztaty cyrkowe. Publikowała m.in. w magazynie *Kuglart*, *Nowej Szkole*, przewodniku *Nowy Cyrk i sztuka w przestrzeni publicznej* oraz w publikacji *Cyrk w świecie widowisk* pod red. Grzegorza Kondrasiuka.

Joanna Bobula

RADYKALNE MANIPULACJE KLASYKĄ. SPECYFIKA ODWOŁYWANIA SIĘ DO SZTUKI CYRKOWEJ W TWÓRCZOŚCI TEATRALNEJ UKRAIŃSKICH ARTYSTÓW AWANGARDOWYCH LAT 20. XX WIEKU.

Sztuka cyrkowa, która przeszła długą drogę rozwoju, odnosi się do wieloaspektowych oraz społecznie wieloznacznych zjawisk kultury. Jej społeczno-kulturowy dualizm pokazuje, że z jednej strony odpowiada ona potencjałowi kultury masowej, z drugiej zaś – zadowala kryteria kultury elitarnej. Na Ukrainie, z początkiem lat 20. XX wieku, status cyrku wpisywał się w porewolucyjną przestrzeń teatralną w sferze poszukiwań formalno-estetycznych. Nowy pogląd na estetyczny status cyrku był w dużej mierze uwarunkowany zmianą panujących paradygmatów kulturowych. Ukraińscy twórcy awangardowi, zorientowani na rewizję istniejących praktyk teatralnych, aktywnie włączali do swoich spektakli między innymi potencjał estetyczny sztuki cyrkowej. Odrzucając zastygłe formy teatru dziewiętnastowiecznego (teatru realistycznego, naturalistycznego, psychologicznego) zaproponowali nowy model teatru. Najbardziej aktywnymi uczestnikami nowego, eksperymentalnego przemysłu tradycji narodowej w ukraińskiej praktyce teatralnej (doświadczenie „cyrkizacji teatru”) byli twórcy związani z Artystycznym Stowarzyszeniem Bereżil (Kurbas, Łopatyński, Wasylko i inni). Skłonność do różnorodnych artystycznych zapożyczeń oraz ich transformacji (w tym środków cyrkowych) okazała się niezwykle płodną

i wzbogacającą dla przedstawień teatralnych, co nie obeszło się również bez krytyki pozostających w kręgu estetyki teatru „koryfeuszy ukraińskich”.

Joanna Bobula adiunkt w Katedrze Ukrainoznawstwa na Wydziale Studiów Międzynarodowych i Politycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego. W kręgu jej zainteresowań badawczych znajduje się ukraiński teatr awangardowy. Zainteresowania literaturoznawcze obejmują problemy pogranicza kultur oraz funkcjonowania wątku utopijnego w literaturze. W zakresie szerzej pojętej humanistyki zainteresowania to przede wszystkim kultura polityczna na Ukrainie Sowieckiej oraz ukraińska myśl społeczno-polityczna w świetle badań postkolonialnych.

Agata Chałupnik

CYRK: ZWIERZĘCY PUNKT WIDZENIA

Być może najtrwalsze obrazy z cyrkowego imaginarium dotyczą zwierząt. Potężny stołn żonglujący kolorową piłęczką. Balansujące na ogonie foki. Długonoga wołyżerka na końskim grzbiecie. Długogrzywy, potężny lew i pogromca z batem. Zwierzę na scenie czy na arenie ma zdolność natychmiastowego przyciągania spojrzenia widza. Sama jego obecność ustanawia teatralną sytuację, Raszewskiego układ „S”, wyzwala „autopoietyczną pętlę feedbacku” (Fisher-Lichte). Zaryzykowałabym tezę, że zwierzęta są elementem konstytutywnym dla cyrkowego medium i cyrku jako gatunku widowisk kulturowych. (Historycznych argumentów dostarczyć może choćby cyrk Astleya, wyznaczający przełom w historii nowożytnego cyrku.)

Rozwijające się *animal studies* wszakże odebrały nam niewinność spojrzenia na zwierzęta na arenie. Z jednej strony staliśmy się wrażliwi na przemoc i niewygodę jakich zwierzęta w cyrku doświadczają, bądź mogą doświadczać. Z drugiej strony – zobaczyliśmy przemoc symboliczną wpisaną w sam akt wystawienia zwierzęcia na spojrzenie widza – dostrzegając w zwierzęciu podmiot, zdaliśmy sobie sprawę, że może nam oddać spojrzenie, z czym niewątpliwie nie czujemy się wygodnie. Nowa postawa wobec zwierząt prowadzi do coraz powszechniejszego zakazu pokazywania zwierząt na arenie, rosnącej popularności nowego cyrku, ale także do dyskomfortu badacza podejmującego refleksję nad cyrkowym widowiskiem. Czy pisząc o cyrku nie biorę udział w owej skierowanej przeciw zwierzętom przemocy symbolicznej, nie sankcjonuję jej w jakiś sposób?

W swoim wystąpieniu chciałabym podjąć pytania i wątpliwości związane z badaniami nad cyrkiem (i innymi gatunkami widowisk zwierzęcych) w związku i wobec *animal studies*. Punktem wyjścia będą dla mnie rozważania Jacquesa Derridy na temat

podmiotowości zwierząt z *L'animal que donc je suis / Zwierzę, którym więc jestem* i propozycja przepisania historii z perspektywy zwierząt, jako pełnoprawnych historycznych aktorów, jaką zaproponował Erica Baratay w książce *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii*. Jak napisać historię cyrku uwzględniając zwierzęcy punkt widzenia?

Agata Chałupnik teatrolożka, kulturoznawczyni, krytyczka teatralna; adiunkt w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Współautorka podręczników *Antropologia widowisk* (2005, 2010), *Antropologia ciała* (2008) i książek *Obyczaje polskie. Wiek XX w krótkich hasłach* (2008) oraz *Szpakowska. Outsiderka* (2013); współredaktorka tomu *Rodzaju żeńskiego. Antologia dramatu* (2018). Autorka książek *Sztandar ze spódnicy. Zapolska i Nałkowska o kobiecym doświadczeniu ciała* (2004) i *Niech się pan nie wyteatruje! Auschwitz w twórczości Mariana Pankowskiego* (2017). Uczestniczka projektów *HyPaTia. Kobieta historia polskiego teatru. Feministyczny projekt badawczy* i *Latająca Akademia Języków Tanecznych*. Ostatnio zajmuje się historią kobiet w polskim teatrze, teatrem jako medium pamięci i antropologią tańca.

Sabina Drąg

ANNA OLGA BROWN – CYRKOWE POSZUKIWANIA NA POMORZU ZACHODNIM

Anna Olga Brown to postać, która zapisała się w historii jako Miss Lala. Silna „Afrykańska Księżniczka”, „Czarna Wenus z tropików”, o szczękach z żelaza, którymi potrafiła utrzymać ciężar kilku osób jak i wybuchającej armaty. Jej ewolucje na trapezie podziwiane były między innymi na scenach Paryża, w tym w słynnym Folies Bergère. Zafascynowany nią Edgar Degas dokładnie studiował sekwencje jej ruchów i uwiecznił ją na swoim słynnym obrazie *Miss Lala w Cyrku Fernando*. Ta światowej sławy artystka cyrkowa urodziła się w 1858 roku w Szczecinie a w zasadzie w robotniczym Drzetowie (późniejszej dzielnicy Szczecina), gdzie rozkwitał właśnie przemysł ciężki dzięki niedawnemu otwarciu Stoczni Vulcan (1851). Przyszła na świat ze związku czarnego ojca o niezidentyfikowanym dotąd pochodzeniu i pruskiej matki o, prawdopodobnie, francuskich - hugenockich korzeniach; najmłodsza z czwórki rodzeństwa, swoje drugie imię Olga, przyjęła po zbyt wcześnie zmarłej siostrze. Urodziła się w czasach kolonializmu, niewolnictwa, ale też coraz bardziej wzmagających się ruchów abolicyjnych; w czasach kiedy rozbite niemieckie państwa trawione przez liczne konflikty, zbliżały się do zjednoczenia pod patronatem Prus, a władzę obejmował Otto von Bismarck, rozpoczynając swoje reformy na chylącym

się ku upadkowi systemie feudalnym. Swoje pierwsze kroki stawiała, kiedy w Szczecinie rozkwitały Towarzystwa Gimnastyczne (niem. Turnverain), a europejskie społeczeństwa przeżywały zwrot w stronę ciała i jego sprawności. Jej muskularne, cyrkowe ciało wykraczało poza normatywne kanony kobiecego piękna. Fascynowało i budziło niepokój. Na potrzeby reklamy było na przemian normatywne i egzotyzowane. Przedstawiano ją np. jako afrykańską księżniczkę porwaną i sprzedaną do niewoli. Jej biografia pełna jest pustych kart, niedopowiedzeń i dywagacji. Skąd pochodził jej ojciec? Jak wyglądała cyrkowa infrastruktura XIX wiecznego Szczecina? Dlaczego tam osiedliła się rodzina Brown i czy wszyscy jej członkowie byli cyrkowcami?

Miss Lala, to przykład fascynującej cyrkowej historii, która daje wgląd w XIX-wieczną strukturę społeczną i kulturową Zachodniego Pomorza oraz jego międzynarodowych powiązań na polu artystycznym. Biografia czarnej akrobatki cyrkowej to również punkt wyjścia do analizy wielowarstwowej struktury wykluczeń, będącej doświadczeniem między innymi nie-białych artystek.

Sabina Drąg artystka, performerka i badaczka. Interesuje ją cyrk w teorii i praktyce, a zwłaszcza cyrkowe biografie z XIX wieku oraz historia klaunady. Działa w obszarze teatru ruchu i pantomimy (mime corporel i biomechanika). Trenuje chinese pole. Absolwentka socjologii i kultury współczesnej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Pedagożka cyrkowa i teatralna. Współorganizatorka międzynarodowych projektów cyrkowych i festiwali m. in. Aerial Arts Festival w Berlinie. Związana z Fundacją Manowce Kultury i berlińskimi organizacjami, w tym Zirkus Zack, Vuesch e.V i stowarzyszenie ZuKunst e.V. Obecnie mieszka w Berlinie.

Anna Gawarecka

SZTUKA CZY RZEMIOSŁO? „CYRKOWE WARIACJE” W MIĘDZYWOJENNEJ LITERATURZE CZESKIEJ

W czeskiej literaturze międzywojennej cyrk (podobnie jak inne fenomeny kultury masowej, np. sport lub kino) stał się w twórczości zainteresowanej prezentacją marginalnych, proskrybowanych czy lokalizowanych w przestrzeni tabu dziedzin powszechnej fascynacji przedmiotem wielopłaszczyznowych diagnoz i stawiania aksjologicznych pytań. Domena kulturowych peryferii otwierała wówczas przed tą literaturą nowe pola tematycznych eksploracji, z których część podporządkowana była potrzebie formułowania konkluzji socjologicznych (powieści Ivana Olbrachta, Karla Poláčka i Eduarda Bassa), część zaś wpisywała się w awangardowy (Karel

Teige, Vítězslav Nezval) program „rehabilitacji sztuki najmniejszej” i odnajdywania w niej nieodkrytych jeszcze i źródeł artystycznej inspiracji. W obu przypadkach motyw cyrku urastał do rangi swoistego toposu – budzącego zarazem ciekawość i obawę sygnału częściowo tylko „oswojonej” egzotyki i społecznego wydziedziczenia. W odpowiednim oświetleniu ukazane, konkretne elementy cyrkowej kultury pozwalały na metaforyzację rzeczywistości, wydobywając na jaw jej niedostatki i zarazem projektując dla niej wymarzone kształty. Cyrk w tej perspektywie postrzegany był jako przestrzeń „transgresyjna” (np. egzotyczna i/lub romantyczna), w której zawieszaniu podlegają rutynowe prawa życia codziennego i która oferuje możliwość „alternatywnej” egzystencji i przekroczenia granic sfery Innego. Dodatkowo, awangardowa strategia sięgania po cyrkowe konwencje koresponduje, zwłaszcza w praktyce scenicznej Jiřego Voskovca i Jana Wericha z powszechnie wówczas odczuwaną potrzebą odnowienia czy nawet „ocalenia” teatru, który, jak sądzono, wyczerpał już swój innowacyjny potencjał i powinien poszukać dla siebie „wzorców regeneracyjnych” w przestrzeni ludowych widowisk.

Anna Gawarecka literaturoznawczyni, bohemistka, profesor mianowany Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zainteresowania naukowe: czeska literatura i kultura, modernizm, postmodernizm, imaginariusz narodowe, geografia kulturowa, procesy umasowienia kultury, intersemiotyczność. Autorka prac naukowych, m.in.: *Wygnańcy ze światów minionych. O czeskich dekadentach* (Poznań 2007) oraz *Margines i centrum. Obecność form kultury popularnej w literaturze czeskiej dwudziestolecia międzywojennego* (Poznań 2012).

Hanuš Jordan

OD PRYWATNEGO DO PUBLICZNEGO. PRZEMIANY CYRKU CZECHOSŁOWACKIEGO W LATACH PIĘCDZIESIĄTYCH XX WIEKU

Po drugiej wojnie światowej w Czechach działało kilkanaście prywatnych cyrków rodzinnych. Spośród nich największe były dwa: cyrk Wolf, który w latach okupacji działał na Morawach jako Wolfson, a zwłaszcza cyrk Henry rodziny Fiala, który do końca sezonu 1947 występował w cyrkowym budynku Beskyd w Ostrawie. Licencje wszystkich prywatnych cyrków wygasły w grudniu 1949 roku, po przemianach politycznych i przejęciu władzy przez Partię Komunistyczną w lutym 1948. W celu realizacji planu znacjonalizowania własności prywatnej, Partia powołała czeskosłowackie kompanie cyrkowe, których kluczową rolę było odebranie własności wszyst-

kim nadal działającym rodzinom cyrkowym. Ten akt „przejmowania prywatnych cyrków” miał miejsce w lutym 1950 roku, kiedy wprowadzono prawo umożliwiające objęcie wszystkich czeskich cyrków jedną licencją. Trudnym momentem dla cyrków był 1951 rok, kiedy utworzono przedsiębiorstwo Czechosłowackie Cyrki, Varietés i Parki Rozrywki. Cyrki straciły swoje pierwotne nazwy i stopniowo zmieniły swoje nazwy na: Praga, Europa, a słowackie – bez tradycji cyrkowej – na Dunaj, Krywań, Vihorlat lub Kamzík. W artykule opisane zostaną zmiany w działalności artystycznej, sytuacji społecznej i zawodowej w nowo powstałych cyrkach państwowych, których wizytówką był nowo powstały cyrk Humberto. Podjęta zostanie również kwestia małych firm prywatnych, które oficjalnie istniały aż do zakazu koczownictwa w Czechosłowacji w 1958 roku.

Hanuš Jordan kurator Kolekcji Teatralnej Muzeum Historycznego Muzeum Narodowego w Pradze (od 2004), gdzie stworzył pierwszą w Czechach kolekcję cyrku i rewii. Jest autorem sekcji cyrkowej stałej ekspozycji Muzeum Narodowego - Muzeum Czeskich Marionetek i Cyrku w Prachaticach. Ponadto przygotowywał wystawy, w tym *Minione Dni Życia w Karawanie*, *Cyrk Wyrusza w Świat i Klauni*. Jest współautorem *Orbis Circus* (z Ondřejem Cihlářem, 2014) oraz współtworzył zbiorową monografię pt. *Cirkus pictus* (Instytut Historii Sztuki Akademii Nauk Republiki Czeskiej, 2017). Jego dodatkowe publikacje to *Wyznania Ringmastera* (2015), eksploracja współczesnego oblicza tradycyjnego cyrku. Często publikuje na łamach kilku czeskich czasopism naukowych (m.in. *Muzeum*) i innych periodyków (*Wiadomości Teatralne*, *Strefa Tańca*). Specjalizuje się w czeskim i czeskosłowackim tradycyjnym cyrku XX wieku.

Mateusz Kanabrodzki

ŚWIĘTY JOKERZE, PATRONIE INCELÓW

W filmie *Joker* Todda Phillipsa udało się skrytalizować pokaźny kompleks współczesnych lęków społecznych. Zwracając się w stronę amerykańskiego kina obrachunkowego późnych lat 70. i 80. film Phillipsa ukazał możliwość wyodrębnienia jeszcze jednego nurtu w tonie kina gatunku, jakim mógłby być, zgodnie z diagnozą Michaela Moore’a horror społeczny. Przed premierowym weekendem pojawiły się plotki o możliwych strzelaninach wywołanych przez grupy clowncelsów – podgrupy subkultury incelów (mimowolnych kawalerów). Recepcja filmu tylko potwierdziła ten związek. Recenzentka *Time’a* Stephanie Zacharek stwierdziła, że Arthur Fleck w roli Jokera „łatwo może być uznany za świętego patrona incelów”.

Stwierdzenie Zacharek było podszyte zjadliwą ironią i miało na celu zdezawuowanie dzieła Phillipsa. W proponowanym wystąpieniu zostanie natomiast podjęta próba poważnego potraktowania znamienia świętości odciskającego się na postaci Jokera. Psychoanaliza odróżnia moralność regulującą zasady współżycia społecznego od etyki, której miarą jest wierność wobec wezwania przebijającego porządek symboliczny. Jeśli doszukiwać się znamienia świętości w postaci Jokera, trzeba wziąć pod uwagę etyczny wymiar jego buntu.

Wskazanie na znamię świętości w charakterystyce tytułowego bohatera filmu Phillipsa, pociągnie za sobą nieco inną konstrukcję obrazu tych, którzy mogą poszukiwać u niego wstawiennictwa. W popularnym odbiorze incele są uosobieniem wszystkiego co najgorsze: niespełnieni seksualnie kierują się nienawiścią do kobiet, które ich odrzuciły. Współtworząc kulturę gwałtu, nieustannie wzajemnie napędzają się do przemocy w czeluściach dark webu. Jeśli nawet tacy istnieją, cóż tak szczególnie pociągającego mogą znaleźć oni w bohaterze, który śni na jawie o czułej, pełnej zrozumienia relacji z równie jak on poranioną przez los kobietą, jak o swojej sąsiadce myśli Arthur?

W wystąpieniu zostanie rozważana hipoteza, że odbiorcy – którzy w roli swojego patrona chcieliby widzieć Arthura z zastygłym krwawym uśmiechem clowna na twarzy – z trudem poddają tak jednoznacznie negatywnej charakterystyce jako ucieleśnienie męskiej frustracji i lęku przed współczesną kobiecością. Incelowi clowni wskazując na Jokera jako na patronującego im etycznego świętego, przyznają się do swojej śmieszności. Dokonują symbolicznej denominacji swojego cierpienia, czynią z niego element tożsamości, ale tym samym biorą za nie etyczną odpowiedzialność, odrzucając profity, jakie mogliby czerpać z odgrywania roli ofiary.

Mateusz Kanabrodzki ukończył Wydział Wiedzy o Teatrze warszawskiej PWST (obecnie Akademia Teatralna). W latach 2002-2017 pracował w Zakładzie Teatru i Widowisk Instytutu Kultury Polskiej UW i na wydziale Wiedzy o Teatrze w Akademii Teatralnej. Jest autorem dwóch autorskich książek: *Dziecięcy język teatru* (ŁDK-TKT 1997) oraz *Kapłan i fryzjer. Żywił materialno-cielesny w utworach Georga Büchnera, Witolda Gombrowicza, Mirona Białoszewskiego, Helmuta Kajzara* (Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004). Współtworzył podręcznik akademicki *Antropologia widowisk: zagadnienia, wybór tekstów*, Wydawnictwa UW, Warszawa 2005, 2010). Był członkiem zespołu redakcyjnego serii Dromena Wydawnictw UW. Kierował pracami zespołu, który wypracował koncepcję poetyki kulturowej teatru dla serii Wydawnictw UW (*Teatr elżbietański*, red. nauk. Agata Chałupnik, Warszawa 2015; *Teatr dell'arte*, red. nauk. Dorota Sosnowska, Warszawa 2016). Swoje zainteresowania ogniskuje wokół kategorii spojrzenia, ciała, głosu rozumianych

jako wyznaczniki podstawowych pól kulturowego doświadczenia. Chętnie obejmuje refleksją zjawiska z zakresu antropologii widowisk, poetyki kulturowej teatru, teatru społecznego i socjologii teatru.

Grzegorz Kondrasiuk

CYRK: ARCHIWA

W 2014 roku, puentując wstęp do *Cyrku w świecie widowisk*, pisałem w pierwszej osobie liczby mnogiej: „dlaczego w sytuacji absolutnej, wydawałoby się, otwartości na wszelkiego typu paradygmaty, po wszystkich możliwych zwrotach (performatywnym, wizualnym, afektywnym itd.), wciąż nie patrzymy na cyrk?”. Dziś, niuansując to spostrzeżenie, dodaję: Istnieje wiele ujęć zauważających historię cyrku, estetykę cyrkową, techniki używane przez artystów cyrkowych – ale „przy okazji”, dla których cyrk nie jest głównym przedmiotem badań. Mimo to wciąż nie badamy systemowo zagadnień związanych z cyrkiem polskim i cyrkiem w Polsce, i dzieje się tak z dwóch zasadniczych powodów. Po pierwsze: brakuje instytucjonalnego otoczenia sprzyjającego systematycznym badaniom. Po drugie: wszelkiego rodzaju archiwa są fragmentaryczne, rozproszone, a czasem wydawałoby się – że nie ma ich wcale. A jednak istnieją, i da się je ze sobą zestawić. Każdy, kto na własny użytek przystępował do rozpoznania tzw. stanu badań nad cyrkiem – zestawiając ten stan z bibliografiami obcojęzycznymi, odkrywając istnienie zagranicznych ośrodków badawczych – zauważył zapewne polską specyfikę. Mamy niewielką ilość opracowań, i wielkie zbiory potencjalnie interesujących danych, opisanych i indeksowanych w rozmaity sposób, czasem nawet bez użycia kategorii „cyrk”. W swoim referacie chciałbym dokonać wstępnego uporządkowania dostępnych materiałów do badań nad cyrkiem w Polsce.

Grzegorz Kondrasiuk adiunkt w Katedrze Współczesnej Literatury i Kultury Polskiej UMCS w Lublinie, teatrolog, dramaturg, krytyk teatralny. Autor koncepcji i redaktor pierwszego w języku polskim naukowego opracowania na temat cyrku *Cyrk w świecie widowisk*, współautor książki *Scena Lublin*. Współorganizator międzynarodowych konferencji *Nowy Cyrk i Sztuka w Przestrzeni Publicznej* (2014) oraz *Taniec i awangarda w Europie Środkowo-Wschodniej* (2017). Jako dramaturg współpracował m. in. ze Sceną Prapremier InVitro, Lubelskim Teatrem Tańca, Teatrem Starym w Lublinie. W latach 2008-2010 członek zespołu Lublin ESK 2016, w którym pod kierownictwem Dragana Klaića powstały wnioski aplikacyjne do konkursu o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury 2016. Współtwórca i do 2014 redaktor naczelny magazynu kulturalnego *kulturaenter.pl*. Stypendysta Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2015).

Agnieszka Korytkowska

„TO NIE CYRK. OKNA SĄ ZABITE DESKAMI”

Historia rodzi się na styku tego, co osobiste z tym, co historyczne

Historia cyrku Europy Wschodniej to także historia byłego Związku Radzieckiego. Trupy wędrowne dostają tymczasowe budynki, te zamieniane są na wielkie przedsiębiorstwa państwowe, które zyskują miano narodowych instytucji, uczestnicząc w konkursach „piękności, dostojności i spektakularności”. Mołdawski cyrk zaczyna konkurować z ukraińskim, rosyjskim, białoruskim, a nawet chińskim. Programy koncertowe mają uświetniać kolejne rocznice narodowe ZSRR. Historyczne tło przemian można uchwycić dzięki osobistym historiom członków „dynastii cyrkowych”, dyrektorów i ich pupili, akrobatów, którzy z wędrowców stawali się artystami narodowymi, czyścicieli zwierząt, którzy dostawali pod opiekę piękne maneże z końmi krwi arabskiej, klinikę weterynaryjną, setki osób roboczego zespołu, czy tych czyszczących letnie werandy, stiuki w pokojach artystów-cyrkowców, spacerowe foyer i specjalne pokoje dla zwierząt, ale też stręczycieli i mafiozów z lokalnego półświatka, związanych z cyrkiem. Udało mi się dotrzeć do setek rozmówców, źródeł, legend, barwnych wspomnień, fotografii, listów, filmów, które układają się w fascynującą, niekiedy zabawną innym razem przerażającą smutną historię cyrkowców, pracowników, rodzin tych, którzy tworzyli cyrk Europy Wschodniej od początku jego istnienia do dziś, w Kiszyniowie, Mińsku, Kijowie, w dalekim Kazachstanie, czy Chinach.

Agnieszka Korytkowska reżyser, kulturoznawca, scenarzysta, felietonista, wykładowca. Absolwentka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Wydziału Wiedzy o Teatrze i Wydziału Reżyserii Akademii Teatralnej w Warszawie, Instytutu Sztuki PAN, doktor sztuk teatralnych (doktorat – Akademia Sztuk Teatralnych w Krakowie). Pracowała w Polskim Radio (1998-2001) oraz TVP 1 (2007-2010). Współpracowała z teatrami w Polsce (Teatr Polski w Poznaniu, Teatr Dramatyczny w Warszawie, Teatr Bagatela w Krakowie, Teatr Dramatyczny w Białymstoku, Teatr Nowy w Poznaniu, Teatr Nowy w Łodzi, Opera Podlaska w Białymstoku, Teatr im. J. Kochanowskiego w Opolu) oraz za granicą (Teatr Opery i Baletu w Nowosybirsku, Republikański Teatr Dramaturgii Białoruskiej w Mińsku/Białoruś, Teatr Narodowy w Kiszyniowie/Mołdawia, Teatr Narodowy w Jassach/Rumunia, Theatre N w Pekinie/Chiny, NSD w Delhi/Indie). Wyreżyserowała kilkadziesiąt spektakli, w tym spektakle operowe, spektakle plenerowe, spektakle Teatru Polskiego Radia, czytania performatywne. W latach 2012-2016 była dyrektorem Teatru Dramatycznego w Białymstoku. Wykła-

dała na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina oraz na uczelniach za granicą (m.in. w Chinach, na Litwie, Białorusi, Mołdawii, Indiach). Wykładowca Collegium Civitas oraz ASP w Warszawie.

Bartłomiej Kotowski

ARENA WOLNA! MIRAŻE CYRKU PONOWOCZESNEGO

Artykuł jest socjologiczno-antropologicznym studium cyrku w Polsce i krajach byłego ZSRR. Kreowanie przez artystów areny własnego „ja” jest nieodzownym elementem nie tylko cyrkowego życia, lecz również indywidualnych dążeń jednostek prowokowanych poczuciem własnej wyjątkowości. Konwergentna transparentność i ekspozycja własnej osoby zakotwicza się coraz silniej w erze ponowoczesnej. Tradycje nie tyle są kontynuowane, bezwiednie praktykowane, a jedynie stają się bazą dla ponowoczesnych wytworów prowokowanych rzeczywistością technologiczną. Nieskrępowane możliwości „surfowania” po stylach, gatunkach, rodzajach sztuki cyrkowej oraz manipulacji cyfrowej, coraz częściej wykorzystywane jest podczas spektakli. Ponowoczesność sprzyja egzemplifikacjom narracji re-kreowanym na arenach świata. Cyrk zawsze budził kontrowersje, wywoływał emocje. Współcześnie namiot cyrkowy jest coraz rzadziej widzianym atrakcją życia publicznego. Badania cyrku ponowoczesnego, w mojej ocenie, powinny zatem skupiać się nie wokół wartościowania, lecz opisu zjawisk mających miejsce „tu i teraz”, czyli „w tym czasie”. Bowiem, jak pisze Benjamin Lee Whorf „jeśli coś nie dzieje się «w tym miejscu», to nie dzieje się również «w tym czasie», lecz «w tamtym miejscu» i «w tamtym czasie». Do strefy obiektywnej, odpowiadającej temu, co rozumiemy przez «przeszłość», należą zarówno zdarzenia «tutejsze», jak i «tamtejsze»; te ostatnie obiektywne bardziej odległe, a więc z naszego punktu widzenia umiejscowione dalej w przeszłości i w przestrzeni od zdarzeń «tutejszych»”. Zatem właściwością badawczą cyrku ponowoczesnego rozumianego jako „ekstremalna forma rozrywki”, „tu i teraz” powinno być możliwie głębokie wyjątkowanie z kategorii nadrzędności i podrzędności na rzecz ponowoczesnej próby rozumienia równorzędności.

Bartłomiej Kotowski wykłada socjologię i antropologię kulturową na Uniwersytecie Jana Kochanowskiego w Kielcach. Jego zainteresowania naukowe obejmują językoznawstwo, antropologię lingwistyczną, semiotykę kultury, etnografię Federacji Rosyjskiej i Ukrainy, socjologię mediów i kultury współczesnej. Autor monografii *Język. Bunt. Tożsamość. Socjologiczno-antropologiczne studium empiryczne subkultury młodzieżowej rap* (2016) oraz *Popkulturowy all inclusive. Socjologiczno-antropologiczny szkic o szczęściu* (2017).

Dariusz Krajewski, Janusz Sejbuk

DWUGŁOS O CYRKU POLSKIM

Referat stanowi próbę szerokiego spojrzenia na historię cyrku polskiego, od jego początków w XIX wieku do czasu prywatyzacji na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Powstały pod koniec lat 70. XVIII w. u zbiegu ulic Brackiej i Chmielnej w Warszawie okazały budynek szczywalni, zwanej też Hecą, stał się od początku XIX wieku siedzibą cyrku. W prezentacji uwzględniony zostanie też okres istnienia warszawskiego cyrku przy ulicy Ordynackiej, oddanego do użytku w 1883 roku, który cieszył się wśród mieszkańców stolicy ogromną popularnością i spłonął w pożarze w 1939 roku. Po uwzględnieniu okresu działalności cyrków w czasie drugiej wojny światowej, autorzy referatu zaprezentują najważniejsze momenty i zjawiska związane z powojenną historią cyrków: historię cyrków prywatnych w latach 1945-1949, proces upaństwowienia i instytucjonalizacji polskiego cyrku w ramach Zjednoczonych Przedsiębiorstw Rozrywkowych w latach 1950-1990, etap prywatyzacji cyrków państwowych.

Dariusz Krajewski badacz cyrku, popularyzator sztuki cyrkowej. Właściciel prywatnego archiwum dokumentującego historię cyrku polskiego. Archiwum znajduje się w trakcie opracowania i przygotowań do dwutomowej publikacji: *Historia Cyrku Polskiego* oraz *Leksykon Artystów Cyrku Polskiego*. Absolwent geografii na Uniwersytecie Marii Curie Skłodowskiej w Lublinie. Cyrkową pasję rozwijał już od dziecka, w czym pomagał mu dziadek, pracujący jeszcze przed wojną w objazdowym Cyrku Staniewskich. Systematyczne badania nad cyrkiem rozpoczął w trakcie studiów na geografii. Roczna kwerenda, spotkania z artystami stały się zalążkiem cyrkowych zbiorów archiwalnych - promotor nie zaakceptował tematu pracy dotyczącego historii cyrku, uważając cyrk za prymitywną formę kultury i zaproponował temat dotyczący teatru. Po zakończeniu studiów pracował przez 11 lat jako nauczyciel geografii, następnie prowadził własną działalność w branży deweloperskiej. Od 2009 roku jako właściciel Agencji Artystycznej Tramp związał się z branżą cyrkową, współpracując z cyrkami i organizując własne przedstawienia.

Janusz Sejbuk kustosz Wystawy Sztuki Cyrkowej w Julinku pod Warszawą, wykładowca ekwilibrystyki i historii cyrku w Państwowej Szkole Sztuki Cyrkowej. Zajmuje się dokumentowaniem i archiwizacją spuścizny cyrku w Polsce. W 1977 roku ukończył Państwową Szkołę Cyrkową w Julinku, specjalność: ekwilibrystyka. Jako artysta na arenie cyrkowej wykonywał zespołowe numery, zwłaszcza wysoką linię poziomą i persze. Występował w cyrkach w Polsce, Związku Radzieckim, Bułgarii, Rumunii, Francji, RFN, Szwecji oraz krajach Beneluksu. Wraz z zespołem artystycznym otrzymał w 1986 roku nagrodę

im. Wyspiańskiego. Po zakończeniu kariery artysty cyrkowego pracował w administracji cyrkowej, przez 10 lat prowadził też własny cyrk. Wielokrotnie współpracował z Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w ramach projektów z pogranicza cyrku i teatru.

Olga Kupcowa

OBRAZ CYRKU W ROSYJSKIEJ SZTUCE SREBRNEGO WIEKU

Temat cyrku w sztuce rosyjskiej Srebrnego wieku istniał poniekąd obok tematyki teatralnej, choć pod pewnymi względami (idealizacja, romantyzacja, komponent melodramatyczny) łączył się z tą tematyką i wchodził z nią w relację.

W prozie rosyjskiej przełomu XIX i XX wieku obraz cyrku związany jest przede wszystkim z problematyką społeczną (opowieść Dmitrija Grigorowicza *Chłopiec z gutaperki* z roku 1883, opowiadanie *W cyrku* Aleksandra Kuprina z 1901). Innym aspektem jest wyobrażenie świata cyrku jako obcego, egzotycznego (czasem z oceną pozytywną — cyrk jako norma wolności, kreatywności, indywidualizacji; czasem z konotacją negatywną — cyrk jako nienaturalny, komicznie zniekształcony świat). Jeden z najciekawszych obrazów cyrku w prozie pojawia się w opowieści Czechowa *Kasztanka* (1887), będącej przykładem skomplikowanego „efektu obcości”: spojrzeniem na to, co się dzieje za kulisami, na arenie, wśród widzów — oczami psa.

Artyści cyrkowi i cyrk często stawali się metaforami w poetyckich tekstach Srebrnego Wieku (Maksimilian Wołoszyn, Iwan Bunin, Michaił Zienkewicz i inni), poprzez które aktywizowała się cała szereg istotnych dla Srebrnego Wieku kodów kulturowych: gra-aktorstwo-życie, śmiech-ból, buda jarmarczna, maski komedii dell'arte itp.

Jednym z centralnych punktów wewnątrz cyrkowego tematu w sztuce Srebrnego Wieku jest niewątpliwie teoria i praktyka teatralna Wsiewołoda Meyerholda, który około 1910 roku stworzył „teorię budy jarmarcznej” jako podstawy sztuki teatralnej, przygotowując w ten sposób przyszłą „cyrkizację teatru”.

W sztukach plastycznych tego okresu cyrk i cyrkowy pojawiają się na wiele sposobów: od utrwalenia życia codziennego (Jewgienij Lanceray) po fantastyczno-sielankowy punkt widzenia (Boris Kustodijew). Szczególnie interesujące są portrety utrzymane w „cyrkowym” stylu (Piotr Konczałowski, Wasilij Szukajew).

W nowej, dopiero rodzącej się sztuce kinematografii temat cyrku i artystów cyrkowych również cieszył się zainteresowaniem. Z jednej strony w filmach melodramatycznych aktorzy cyrkowi ukazywani byli jako targani namiętnościami ludzie o silnych charakterach (podobnie jak cała cyganeria artystyczna).

Z drugiej strony kino niemal natychmiast zaczęło wykorzystywać cyrkowców w komediach (klaun Jacomino z petersburskiego cyrku Ciniselli, treser Władimir Durow).

Olga N. Kupcowa historyk teatru i literatury, doktor nauk filologicznych. Pracuje w Zakładzie Krytyki i Publicystyki Literacko-Artystycznej na Wydziale Dziennikarstwa Moskiewskiego Uniwersytetu Państwowego im. M. W. Łomonosowa oraz w Dziale Teatru w Państwowym Instytucie Historii Sztuki. Jest autorką książki *Żyżń usadiebnoego mifa: utraczennyj i obrietienyj raj* (Moskwa 2003; wspólnie z E. E. Dmitrijewą) oraz ponad 100 artykułów poświęconych historii rosyjskiej kultury teatralnej XVIII–XX wieków, dramaturgii, krytyce teatralnej oraz francusko-rosyjskim kontaktom teatralnym.

Irina Lappo

DLACZEGO RADZIECKIE DZIECI NIE BAŁY SIĘ KLAUNÓW?

Podobnie jak w *commedii dell'arte* podstawą, na jakiej klaun buduje swoje improwizacje, jest maska rozumiana jako spójny zestaw cech. Próba rekonstrukcji archetypowych postaci leżących u podstaw indywidualnych masek legendarnych radzieckich klaunów — od Karandasza przez Jurija Nikulina i Olega Popowa do Wiaczesława Połunina — opiera się o jungowską teorię archetypów. Na przykład klaun Karandasz (1901–1983) opracował maskę dobrego, opiekuńczego klauna. Bardzo wdzięcznym materiałem dla klauna jest także archetyp Niewinnego, bo emanuje z niego transparentna, czysta dobroć, czasem granicząca z naiwnością. Klaunem budującym swoją maskę na archetypie Magika był Asisaj Wiaczesława Połunina — aktora-mima i twórcy teatru Licedei.

Jednak najbardziej predysponowany do budowania maski klauna archetyp Błazna nie znalazł wyrazistego wcielenia w cyrku radzieckim. Mroczna strona Błazna wyzyskująca negatywne cechy archetypu Jokera legła natomiast u podstaw zachodniej kreacji „złego klauna”, który nie tylko nigdy nie zagościł na arenie radzieckiego cyrku, ale i nie przebił się przez zastony cenzuralne do radzieckiej kultury masowej. Współczesny obraz „złego klauna” ukształtował się w Stanach Zjednoczonych już w latach 40., a rozwinął w pełni w latach 80. XX wieku.

W radzieckim cyrku ukształtowała się wyraźna tendencja do rezygnacji z elementów stroju, które mogłyby budzić strach, m.in. peruk, dużych butów, czerwonych nosów, jaskrawych strojów. Tę estetykę zapoczątkował legendarny Karandasz, który nosił wielkie workowate spodnie, za dużą marynarkę, ogromne buty, miękki czarny kapelusz i cienki wąsik, a jego strój kontrastował z błyszczącymi, efektow-

nymi kostiumami akrobatów, zonglerzy, jeźdźców i innych artystów, czyniąc klauna bliższym, bardziej swojskim i czytelnym dla publiczności. Gwiazdy radzieckiego cyrku zazwyczaj rezygnowały z wyrazistej charakteryzacji na rzecz archetypowej maski opracowanej w zgodzie z indywidualnymi predyspozycjami, zaś żelazna kurtyna skutecznie przeciwdziałała możliwości nawiązania kontaktu radzieckich dzieci z Jokerem i innymi wytworami nieskrępowanej cenzuralnymi zakazami zachodniej popkultury.

Irina Lappo teatrolożka, tłumaczka, etnolingwistka. Pracuje w Katedrze Współczesnej Literatury i Kultury Polskiej UMCS w Lublinie. Członek redakcji rocznika *Etnolingwistyka* i miesięcznika *Nowaja Polska* (2013-2019). Autorka licznych artykułów z zakresu teatrologii, translatoryki i etnolingwistyki oraz dwóch monografii: *Mroźek à la russe* (2007) oraz *Czechow w teatrze polskim* (2010). Publikowała w *Pamiętniku Teatralnym*, *Przeglądzie Rusycystycznym*, *Dialogu*, *Akcencie*.

Paloma Leyton

GRAWITACJA MA ZNACZENIE. CYRK JAKO NARZĘDZIE

Moja propozycja jest próbą zrozumienia Cyrku jako narzędzia z perspektywy performatywnej, która czerpie odniesienia ze wszystkich dziedzin współczesnej twórczości. Podczas gdy wszystkie różne fazy awangardy innych dyscyplin artystycznych zaowocowały solidną pracą teoretyczną, cyrk był niedoceniany pod względem akademickim, a jego symboliczne i performatywne innowacje, które dotyczą współczesnego społeczeństwa w taki sam sposób, jak każda inna dziedzina artystyczna, muszą zostać ponownie wprowadzone do historii sztuki. Zatem jego późną awangardę lat 80 dwudziestego wieku, poprzez francuski *nouveau cirque*, można rozumieć jako falę performatywnego zwrotu lat 60-70, zmianę paradygmatu prowadzącą w kierunku performatywnej świadomości sztuki. To wyjaśnia rosnące zainteresowanie badaniami, innowacjami i multidyscyplinarnością, oprócz autorstwa i brandingu artystycznego we współczesnym rozwoju cyrku w latach 90. i w pierwszej dekadzie XXI wieku. W swej istocie cyrk jest narzędziem, które konfrontuje ciało z jego kruchością. Nie jest to seria dyscyplin, ale wielkie narzędzie walki z grawitacją, które ewoluuje w estetykę własną, estetykę ryzyka. Ta walka z grawitacją, jako symbolika, jest głęboko zakorzeniona w historii ludzi, ponieważ pionowość i powstanie, zawieszenie i upadek są obecne przez cały czas, za pośrednictwem wszystkich mediów, zarówno w zbiorowej wyobraźni, jak i społecznej rzeczywistości. Grawitacja definiuje ludzką egzystencję, a cyrk, fizyczny i dramatyczny dialog między ciałem

a grawitacją, jest więc narzędziem społecznym. Nasza terażniejszość wydaje się przeformułowywać relację między ciałem a tożsamością. Otwarte pytania, takie jak wykorzenienie, utrata horyzontu, wirtualne połączenie, świadomość planetarna, gender, ekologia, wiara i kwestionowane demokracje na nowo definiują nasze rozumienie fizyczności. Spróbuję ponownie wprowadzić cyrk we fragmenty historii sztuki, w których go brakuje, a także przeanalizować, jak współczesny cyrk dostosuje się do nowych paradygmatów wizualnych, fizycznych i performatywnych naszej terażniejszości.

Paloma Leyton artystka i badaczka, doktorantka w dziedzinie sztuki i historii na Uniwersytecie w Granadzie (UGR). Połączyła wykształcenie akademickie w dziedzinie sztuk pięknych z osobistą ścieżką jako akrobatka powietrzna i nauczycielka, pracując dla różnych firm w Hiszpanii, Francji, Włoszech i Norwegii. Jej zainteresowania badawcze skupiają się wokół pojęć grawitacji, przywiązania i przynależności oraz ich wpływu na współczesny cyrk i performans. Jej prace prezentowane były m.in. podczas La Biennale di Venezia, w Centre d'Art Contemporain Franco-Chinois, Fondazione Bevilacqua la Masa, Carré d'Art, U10 Umetnički prostor czy Festival Internacional de VideodanzaBA. Oprócz współpracy przy Collettivo Confluenze jest założycielką Cia. Denkraum i koordynatorem eksperymentalnego projektu cyrkowego *Atentamente, el Universo*. Jest współzałożycielką, współkierowniczką i nauczycielką w weneckim stowarzyszeniu tańca powietrznego *Aria Alta*, czasami współpracuje jako performerka tańca wertykalnego z *Vertical Waves Project* i pracuje jako pedagog sztuki na La Biennale di Venezia, w Fundacji Solomona R. Guggenheima i przy kolekcji Pinault.

Eleanor Lybeck

CYRK NA SCENIE: WYSTĘPY SCENICZNE I KULTURA POLITYCZNA W IRLANDII, 1770-2020

Odkąd Philip Astley otworzył swój cyrk na Peter Street w Dublinie w 1773 roku, historia i praktyka cyrku i teatru w Irlandii przeplatają się. Niniejszy referat śledzi te równoległe historie aż po dzień dzisiejszy zatrzymując się w istotnych momentach skrzyżowania. W centrum uwagi znajdują się zapalające pantomimy wystawiane w Amfiteatrze Astley'a w Dublinie, przedstawienia cyrkowe jednego z największych irlandzkich artystów sztuk wizualnych XX wieku, Jacka B. Yeatsa, oraz teatr cyrkowy współczesnego zespołu performerskiego, *Tumble Circus*. Wiele z tych cyrków teatralnych i dzieł teatru cyrkowego ma jedną fascynującą cechę wspólną:

zajmują się jednocześnie polityką narodu i polityką jednostki. W niniejszym wystąpieniu ostatecznie zbadam, dlaczego cyrk, we wszystkich swoich formach, jest tak dobrze przystosowany do konfrontacji z tak palącymi problemami.

Eleanor Lybeck dołączyła do Instytutu Studiów Irlandzkich Uniwersytetu w Liverpoolu w 2019 roku. Przed przeniesieniem się na Uniwersytet w Liverpoolu, Eleanor ukończyła podyplomowe studia w dziedzinie literatury na Uniwersytecie Nowojorskim i Uniwersytecie w Cambridge oraz pracowała jako wykładowca na Uniwersytecie w Oksfordzie. Jej zainteresowania badawcze obejmują okres od 1800 roku i dzielą się na dwie kategorie: historię teatru i performansu oraz literaturę i kulturę irlandzką. Jej pierwsza monografia, *Wszystko o Show: Cyrk w Literaturze i Kulturze Irlandzkiej* została opublikowana przez Cork University Press w 2019 roku. Obecnie współpracuje wraz z współpracownikami z University College w Dublinie nad mówioną historią cyrku w Irlandii. W 2017 roku Eleanor została uznana za Myślicielkę Nowej Generacji Rady ds. Badań nad Sztuką i Naukami Humanistycznymi /BBC Radio 3. Od tego czasu napisała, zaprezentowała i wystąpiła w wielu programach BBC Radio 3. Pisała także dla różnych czasopism, magazynów i blogów, w tym *Vogue*, *the Irish Times* i *HuffPost UK*. Eleanor jest założycielką i współreżyserką grupy teatralnej *Side-long Gance*.

Magda Nabiałek

MIĘDZY MIMEM A PIERROTEM. ARTYSTA CYRKOWY W SZTUCE DRAMATYCZNEJ XX-LECIA MIĘDZYWOJENNEGO

Autorka referatu pragnie przyjrzeć się obecności szeroko rozumianej sztuki cyrkowej w sztuce dramatycznej dwudziestolecia międzywojennego, ze szczególnym uwzględnieniem takich autorów jak Adam Polewka, Józef Jarema, Witold Wandurski oraz Ewa Szelburg-Zarembina. W założeniu autorki referatu w dwudziestolecu międzywojennym dochodzi do bardzo szczególnej próby ujęcia aktora jako twórcy. Taki sposób postrzegania *dramatis personae* wprost odsyła do sztuki cyrkowej, nie tej jednak aktualnej twórcom lat 20. i 30. XX wieku, ale pierwotnej – związanej ze starożytnym Rzymem i Bizancjum. Przyglądając się szczególnemu połączeniu, jakie zachodzi w postaci mima, twórcy jarmarcznego, tancerza i cyrkowca, autorka nieco inaczej chce postawić kwestie wpływu średniowiecznych motywów i gatunków na poetykę dwudziestolecia międzywojennego. Pragnie bowiem udowodnić, że źródłem przemian w latach 20. i 30. jest nie tyle dostrzegana przez twórców konieczność modernizacji i weryfi-

kacji wzorców dramatycznych, ile całkowita zmiana w postrzeganiu postaci dramatycznej. Źródłem tych przemian mogą być średniowieczne farsy, moralitety i misteria, które odsyłają do zapomnianego przez wieki modelu aktora-twórcy.

Magda Nabiałek adiunkt w Zakładzie Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego; autorka książki *Scena - między słowem a obrazem. O kompozycji dramatów Juliusza Słowackiego*. Obecnie zajmuje się poetyką dramatu pierwszej połowy XX wieku.

Patrycjusz Pająk

CYRK I POLITYKA W FILMACH DUŠANA MAKAVEJEVA

Filmowcy inspirowani się cyrkiem, począwszy od początków kinematografii – wtedy zresztą ową inspirację widać najlepiej (w największym stopniu ujawnia się w burleskach). Później pierwiastki sztuki cyrkowej obecne są choćby w filmach akcji czy w twórczości niektórych reżyserów (jak Federico Fellini). Film może nawiązywać do estetyki cyrku swoją strukturą lub jedynie tematycznie – gdy opowiada o środowisku cyrkowym. Obydwa rodzaje nawiązania współwystępują sporadycznie.

Do reżyserów, których twórczość zachęca do interpretacji w kontekście więzi estetycznej między filmem a cyrkiem, należy Dušan Makavejev. Jego dokumentalne i fabularne dzieła z okresu od końca lat 50. do początku lat 70. uchodzą za sztandarowe przykłady serbskiego (i jugosłowiańskiego) modernizmu filmowego. Nie we wszystkich filmach Makavejeva ze wspomnianego okresu cyrkowy ślad jest jednakowo czytelny, dostrzeżenie go wymaga niekiedy intuicji. W dwóch utworach na pewno nie można go przeoczyć, występują w nich bowiem cyrkowcy. W zakończeniu filmu fabularnego *Człowiek nie jest ptakiem* z 1965 roku reżyser pokazuje fragment spektaklu cyrkowego, który stanowi metaforyczny komentarz do przedstawionych wcześniej wydarzeń. Nakręcony trzy lata później pełnometrażowy dokument *Bezbronna niewinność* poświęca Dragoljubowi Aleksiciowi – serbskiemu atlecie, akrobacie i filmowcowi. Makavejev to reżyser politycznie zaangażowany – każdy jego film ma krytyczne przesłanie wymierzone w panującą ideologię. W większości swoich dzieł serbski twórca krytykuje ideologię komunistyczną w jej jugosłowiańskim wariantcie. Strukturalne i tematyczne nawiązania do sztuki cyrkowej odgrywają w tej krytyce kluczową rolę. Reżyser nadaje cyrkowi znaczenie metafory politycznej, która służy kontestacji prawideł rządzących jugosłowiańską rzeczywistością: opisuje ich absurdalność, opiewając jednocześnie takie wartości, jak wolność, indywidualizm,

ponadprzeciętność. Referat poświęcony będzie tym funkcjom metafory cyrkowej w pełnometrażowych filmach Makavejeva z okresu odwilży politycznej w socjalistycznej Jugosławii.

Patrycjusz Pająk doktor habilitowany, adiunkt w Instytucie Sławistyki Zachodniej i Południowej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się kulturą krajów słowiańskich w Europie Środkowej i na Bałkanach. Wśród jego zainteresowań znajdują się: awangarda literacka i filmowa, kinematografia Europy Środkowej i Bałkanów, gotycyzm w literaturze i filmie. Autor książek: *Kategoria rozpadu w chorwackiej prozie awangardowej* (2003), *Groza po czesku. Przypadki literackie* (2014), *Arcydzieła chorwackiego filmu fabularnego* (2018).

Barbara Pitak-Piaskowska

CYRKOWE FREAK SHOW BARNUMA

W swoim wystąpieniu pragnę zaprosić do otwartej dyskusji na temat natury i charakterystyki dziewiętnastowiecznego amerykańskiego muzeum osobliwości stworzonego przez P. T. Barnuma. Ten przedsiębiorca cyrkowy, uznawany dzisiaj za twórcę amerykańskiej rozrywki, specjalizował się w prezentowaniu ludzkiej odmienności – osób bądź to zdeformowanych fizycznie, bądź z różnego rodzaju anomaliami związanymi z wyglądem, w tym: karłów, ludzi-olbrzymów, bliźniaków syjamskich, albinosów.

Zamierzam wykazać, że występy określane mianem *freak show*, czyli „pokazu dziwaków” stały się znakiem rozpoznawczym rozrywkowej działalności Barnuma, którą na przestrzeni lat praktykował m. in. w Barnum & Bailey Circus. *Freak shows* przyciągały tłumy i stały się swoistym kulturowym fenomenem z uwagi na to, że opierały się na założeniu, by oswoić to, co w ludziach budzi strach. Kontrowersyjny pomysł Barnuma opierał się bowiem na bezpośrednim zetknięciu z tym, co wówczas (w XIX wieku) było tematem tabu: odmienności budząca odrazę, przerażenie i ciekawość jednocześnie. Wśród „eksponatów” Barnuma znalazły się m. in. Myrtle Corbin – dziewczyna z czterema nogami (dotknięta anomalią typu fetus in fetu, czyli „płód w płodzie”, do którego należała dodatkowa para nóg), Tomcio Paluch (karzeł), Josephine Clofullia – kobieta z brodą (prawdopodobnie cierpiała na hipertrichozę), syrenka z Feejee (zmumifikowane dziwactwo z głową małpy i rybim ogonem).

Moim celem jest udowodnić, że specyfika tej amerykańskiej rozrywki opierała się na zafascynowaniu „dziwadłami” i „odmieńcami”, co wiązało się z silną potrzebą oswojenia (pod przykrywką widowiska i teatralizacji) tego, co dotychczas nieoswojone i nieznanne.

Barbara Pitak-Piaskowska teatrolożka i kulturoznawczyni. Specjalizuje się w historii musicalu jako gatunku, szczególnie zważając na jego rozwój na tle kultury Stanów Zjednoczonych. Autorka książki *Amerykański musical teatralny i filmowy w zwierciadle groteski*. W pracy badawczej zajmuje się powinowactwem sztuk, szeroko rozumianą kulturą popularną, a także sztuką okresu dwudziestolecia międzywojennego w Polsce i na świecie. Autorka sztuk teatralnych i recenzji. Jest stałą współpracowniczką Centrum Badań nad Teatrem Muzycznym UAM oraz członkinią Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych.

Paweł Płoski

ARTYŚCI DZIECIOM. CYRK (I TEATR) W SŁUŻBIE ZDROWIA.

W wystąpieniu – raczej komunikacie niż referacie – opiszę dwa widowiska cyrkowe *Artyści dzieciom* z lat 1976–1978 – ewenement na skalę całego obozu socjalistycznego – wielkie widowiska łączące artystów cyrku i artystów teatru. Te wydarzenia towarzysko-charytatywno-medialne już na poziomie anegdoty mają wiele smaku. Jednocześnie to sposobność, by sprawdzić ówczesne postrzeganie cyrku, przeanalizować sposoby, na jakie mówiono w ówczesnych kanałach medialnych o sztuce cyrkowej.

Paweł Płoski teatrolog, redaktor, badacz polityki kulturalnej i organizacji teatru. Wykładowca warszawskiej Akademii Teatralnej. Od 2019 dziekan Wiedzy o Teatrze AT. Kierownik działu literackiego Teatru Narodowego (2009–2020). Redaktor miesięcznika *Teatr* (2007–2016). Redaktor serii książkowej *Teatr. Krytycy* wydawanej przez Instytut Książki (2014–2016), w której redagował tomy tekstów Jerzego Koeniga i Janusza Majcherka. Jeden z pomysłodawców i koordynatorów obchodów stulecia urodzin Erwina Axera (2017). Jako ekspert współpracował z MKiDN oraz wieloma instytucjami kultury teatralnej w Polsce.

Rafał Sadownik

CARNAVAL SZTUKMISTRZÓW – HISTORIA, KONTEKST I MAPA DROGOWA DLA CYRKU WSPÓŁCZESNEGO W POLSCE

Carnaval Sztukmistrzów jako największy i najdłuższy funkcjonujący polski festiwal o profilu cyrkowym i ludycznym wyznacza ramy recepcji i rozwoju zjawiska nowego cyrku i tzw. *outdoor arts*. Nowy Cyrk – jako novum, budzący wstyd krewny pośród sztuk per-

formatywnych – coraz silniej upomina się o swoje miejsce przy stole „Kultury przez duże K”. Świadczy o tym tegoroczna edycja festiwalu nosząca tytuł *Incydent polski*. Po 12 latach organizacji międzynarodowego festiwalu – w którym rodzima sztuka stanowiła dodatek i rodzaj urozmaicenia – nadszedł czas na pierwszy historyczny showcase polskiego cyrku współczesnego. Powstało 9 premier, zróżnicowanych pod względem skali, dyscyplin performatywnych, tematyki i charakteru. *Incydent* możemy uznać za kolejny moment na osi czasu rozwoju i kształtowania się nowej dziedziny sztuki performatywnej w Polsce, jaką jest bez wątpienia cyrk współczesny. Do powstania modelu instytucjonalnego wsparcia (na przykład poprzez powołanie Instytutu Sztuki Cyrkowej) jeszcze daleka droga. Ale widzimy dziś, że polski cyrk współczesny rozwija się konsekwentnie i jest tylko kwestią czasu, gdy wzorem krajów zachodnich wywalczy sobie uwagę instytucji. Bo uwagę publiczności przyciąga już od dawna.

Rafał Sadownik kierownik pracowni ds Kultury i Sztuki Ludycznej Warsztatów Kultury w Lublinie. Twórca, koordynator, dyrektor artystyczny projektów: Carnaval Sztukmistrzów, Festiwal Sztukmistrzów, Urban Highline Festival, Akademia Sztukmistrzów, Festiwal Gier i Zabaw Tradycyjnych, Rezerwat Dzikich Dzieci. Magister Filozofii, inżynier Architektury i Urbanistyki, absolwent Europeistyki, Kulturoznawstwa, instruktor Lekkiej Atletyki, aktor, animator, playworker. Zaangażowany propagator idei miast przyjaznych dzieciom i zabawy w mieście.

Sylwia Siedlecka

MÓWIONA HISTORIA CYRKU

Kultura postąpiła z cyrkiem trochę tak, jak z Romami. Cyrkowy świat jako repozytorium monstrów, iluzjonistów, akrobacji i tresowanych zwierząt od kilku wieków inspirował twórców malarstwa, literatury, teatru i filmu, jednocześnie realne życie cyrkowych społeczności pozostawało światem obcym, nieodkrytym, a opowieści ludzi tworzących cyrk – niewysłuchane. Żyła jedynie unieruchomiona w artystycznych przechwyceniach cyrkowa wizualność, której obrazu nie mąciła realna tkanka cyrkowego życia.

O ile dostęp do wiedzy o cyrku przedwojennym dają źródła pisane, to bazą wiedzy o jego najnowszej historii są przede wszystkim tworzący ten świat ludzie, oraz ich – często niewypowiedziane i niezapisane – historie. Porządkując historię cyrku, można uczynić kluczem różnego rodzaju wspólnoty. Ludzie cyrku należeli zazwyczaj do rodzin wielopokoleniowych, w których wiedza i praktyka przekazywana była generacyjnie, nieformalnie, poza oficjalnymi instytucjami. W cyrkowych rodzinach wiele z codziennych praktyk społecznych podlegało

rozmaitym transformacjom, co wiązało się między innymi z mobilnym trybem życia artystów cyrkowych w trakcie sezonu i ich kontaktami międzykulturowymi. Często dzieci cyrkowców od wczesnych lat były przyuczane do zawodu przez starszych członków rodziny, a te, które nie występowały na arenie, również podróżowały w trakcie sezonu z rodzicami, czasem kilkanaście razy w roku zmieniając szkoły. Wieloetniczne, przekraczające granice miejscowości i państw zespoły cyrkowe przebywały w rzeczywistości nieustannych transferów kulturowo-społecznych. Jednocześnie, tak często podkreślany przez zewnętrznych obserwatorów hermetyzm społeczności cyrkowych wynikać mógł z tego, że cyrkowy świat funkcjonował w dużej mierze w zamkniętym obiegu własnych, często nieformalnych instytucji. W trakcie sezonu członkowie zespołów dzielili wagony cyrkowe, często również ze zwierzętami, a poza sezonem artyści oraz zespoły techniczne mieszkali w bazach cyrkowych, w których kumulowało się wiele aspektów wspólnotowego życia, również osobistego.

Pisząc naukowo o cyrku, łatwo ulec pokusie konwencji, jaką stwarza zwłaszcza intensywność cyrkowych biografii, nasyconych podróżami, przygodami, chwilami splendoru, ale i upadku. Pytanie o to, w jaki sposób o cyrku pisać, nie ograniczając się z jednej strony do krytyki cyrku jako przestrzeni przemocy wobec zwierząt, jak to często ma dzisiaj miejsce, a z drugiej strony, nie ulegając pokusie nałożenia na opowieść o cyrku konwencji romantycznej baśni, wydaje się istotne – również dlatego, że cyrk nadal, mimo swojej pozornej anachroniczności, pozostaje niewyczerpanym źródłem dla rozproszonej, migotliwej kultury współczesnej.

Sylwia Siedlecka pisarka, badaczka, wykładowczyni. Adiunkt w Instytucie Sławistyki Zachodniej i Południowej Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie prowadzi zajęcia z kultury i literatury czeskiej i bułgarskiej. W kręgu jej zainteresowań badawczych i artystycznych znajduje się cyrk, zwłaszcza historia widowisk cyrkowych w Europie Środkowej, mówiona historia cyrku, wędrówki obrazów cyrkowych w literaturze i kulturze wizualnej. Autorka m. in. zbioru esejów o Bułgarii *Złote piachy* (wyd. Czarne 2019), powieści *Fosa* (W.A.B. 2015), zbioru opowiadań *Szczeniaki* (W.A.B. 2010, wyd. II 2015), monografii *Poganki i intelektualistki. Bohaterki Błagi Dimitrowej* (PAN 2012), współautorka *Leksykonu tradycji bułgarskiej* (PAN, 2011), współredaktorka naukowa zbioru *Zmiana ram. Instytucje po 1989 roku w Europie Środkowo-Wschodniej i na Bałkanach* (UW, 2019). Wykładała m.in. w Collegium Civitas, Warszawskiej Szkole Fotografii. Od wielu lat współpracuje z warszawskim Domem Spotkań z Historią jako autorka projektów edukacyjnych.

Ilona Szewczyk

VENATIONES ET ALII. ZWIERZĘ W RZYMSKICH WIDOWISKACH CYRKOWYCH

Spektakle zwane *ludi circenses*, czyli przedstawienia cyrkowe, cieszyły się w starożytnym Rzymie ogromną popularnością i oferowały szeroką gamę rozrywek – od walk gladiatorów, po *naumachie*, czyli inscenizacje bitew morskich na arenie przekształconej w olbrzymi basen. W ramach widowisk oferowano publiczności także rozmaite przedstawienia z udziałem dzikich zwierząt, a wyobrażenia fundatorów *ludi circenses* przy ich aranżacji wydaje się wyjątkowo bogata. Celem proponowanego referatu jest zaprezentowanie najpopularniejszych widowisk z udziałem zwierząt w starożytnym Rzymie na podstawie zarówno tekstów źródłowych (np. *Księga Widowisk* Marka Waleriusza Marcjalisa, *Żywotów Cezarów* Swetoniusza, *Metamorfoz* Apulejusza z Madaury) jak i w oparciu o prace badawcze przede wszystkim Mirosława Kocura i Kathleen Coleman, Ingwild Gilhus i Rolanda Augueta. Wśród spektakli, które zostawiły po sobie ślad w łacińskiej literaturze oraz wzbudziły zainteresowania badaczy historii i kultury, wyróżniają się *venationes*, czyli inscenizowane na arenie „polowania” w rozmaitych odśłonach, *silvae*, czyli, jak proponuje Coleman, „teatralne egzekucje”, w których wyrok na skazańcach wykonywały zwierzęta, *damnatio ad bestias* – popularniejsza, choć mniej dopracowana scenograficznie wersja *silvae*, czyli rzucanie więźniów zwierzętom na pożarcie, oraz inne, mniej przepełnione przemocą, zbliżone do współczesnych pokazy tresury i widowiskowych ucieczek przed dzikimi zwierzętami. Referat przybliży słuchaczom udział zwierząt w *ludi circenses* z podziałem na kategorie egzekucji, *venationes* i tresury przede wszystkim w oparciu o teksty źródłowe oraz najbardziej obszerne polskie opracowanie tego zagadnienia – publikację autorstwa Mirosława Kocura *We władzy teatru*.

Ilona Szewczyk adiunkt na Wydziale Artes Liberales UW, aktualnie lektor języków łacińskiego i starogreckiego, od 3 lat prowadzi także konwersatorium poświęcone antycznej tradycji ezoterycznej w Collegium Artes Liberales. Zainteresowania naukowe: intertekstualność w literaturze łacińskiej, ezoteryka w starożytności, religia w kulturze grecko-rzymskiej. Aktualnie pracuje nad monografią poświęconą zagadnieniu mechanizmów i czystości rytualnej w korpusie PGM (greckie papirusy magiczne).

Grażyna Świętochowska

PRZESTRZEŃ TARGÓW EXPO A DOMINANTY PRZEDSTAWIEŃ CYRKOWYCH. PRZYPADEK HISTORYCZNY

Interesują mnie przełomowe z punktu widzenia drugiej połowy dwudziestego wieku targi światowe z 1958 roku w Brukseli i z 1967 w Montrealu oraz wystawa w Moskwie w 1959 roku i wystawa w Nowym Jorku w 1964 roku. Zamiast analizować całościowe projekty narodowe czy pawilony konkretnych koncernów chciałabym skupić się na wiodących typach prezentacji multimedialnych. Te determinowane przez nadrzędne projekty architektoniczne oraz użyte narzędzia technologiczne i ludzkie dążyły do stworzenia precyzyjnego środowiska komunikacyjnego, które nie rezygnowało z elementu rozrywki, edukacji i ekonomii wymiany konkretnego świata wartości. Nazwiska, które będą wiodące dla tej prezentacji to Ray i Charles Eames, Alfred i Emil Radok, Josef Svoboda i Raduz Cincera.

Grażyna Świętochowska adiunkt w Instytucie Badań nad Kulturą Uniwersytetu Gdańskiego. Redaktorka naczelna czasopisma naukowego *Panoptikum*. Interesuje się historią kultury audiowizualnej Europy Centralnej oraz obszarem wspólnym dla kina, sztuki i designu.

Balbina Tarnowska

BRUNO SCHULZ I CYRK. OBRAZY, METAFORY, AUTOIDENTYFIKACJE

Bruno Schulz, podobnie jak wielu artystów jego czasów, interesował się sztuką cyrkową. Teatr – jako zespół motywów, ale także metafora działania świata – szczególnie go fascynował. W liście do Anny Płockier pisał o „jakiejś metafizycznej marionetkowości”, która się objawia w przemianach jej osobowości. W otwartym liście do Witkacego przedstawił autorską interpretację *Sklepów cynamonowych*, która stała się wyrazem jego poglądów na rzeczywistość w ogóle. Pisał: „W zwyczajach i sposobach bycia tej rzeczywistości przejawia się pewnego rodzaju zasada – panmaskarady. Rzeczywistość przybiera pewne kształty tylko dla pozoru, dla żartu, dla zabawy. [...] W samym fakcie istnienia poszczególnego zawarta jest ironia, nabieranie, język po błazeńsku wystawiony”. Serge Faucherau stwierdził, że świat Schulza jest wielką machiną w teatralnym sensie tego słowa. Jeżeli tak, to jest to teatr jarmarczny, teatr wędrowny. Jedną z prac plastycznych Schulza ukazuje trupę cyrkową występującą na prowizorycznej scenie wzniesionej w przestrzeni miejskiej. Miniatury z kolekcji Ex

librisów Biblioteki Stanisława Weingartena ozdabiają postaci z komedii dell'arte. Zresztą arlekiny i poliszynele pojawiają się również w prozie Schulza. W jednym z opowiadań narrator pyta: „Czy można to uznać za przypadek, że w tych dniach właśnie zjechał wielki teatr iluzji?”. Szczególne miejsce w jego twórczości zajmuje nieszczęśliwy Pierrot. Zachował się autoportret ze szkicem błazna-pierrota. Jeden z jego uczniów, Emil Górski, wspomina o zaginionym portrecie Schulza w stroju Pierrota autorstwa Witkacego, który miał wisieć w gabinecie Schulza. Ta postać obecna jest także w pracach z cyklu *Xięgi bałwochwalczej* i w opowiadaniach. Cyrk pojawia się w twórczości Schulza w formie obrazów, metafor i (auto)identyfikacji. Artysta sięga po inspiracje sztuką cyrkową i przekształca je na rozmaite sposoby. U Schulza nie znajdziemy barwnej i wesołej sztuki kuglarskiej – a jeżeli znajdziemy, to będzie ona podszyta parodią. Cyrk u Schulza jest ciemny i ponury, aktorzy zaś – degeneratami występującymi u boku hybryd ludzko-zwierzęcych pod wodzą nieugiętej akrobatki o sadystycznych skłonnościach.

Balbina Tarnowska doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Przygotowuje rozprawę doktorską dotyczącą obecności motywów teatralnych w twórczości Brunona Schulza. Ukończyła filologię polską i teatrologię. Autorka scenariuszy do spektakli: *Wieczornica, czyli pokaz dziwolągów Witkacego* (2015), *Maski* (2016), *Pana Sienkiewicza droga do Ameryki* (2016), *Powidoki z Schulza. Trzyście obrazów* (2018). Należy do Pracowni Schulzowskiej, realizującej projekt „Kalendarz życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza”, w której zajmuje się głównie recepcją teatralną Schulza oraz pracami redakcyjnymi nad portalem www.schulzforum.pl.

Anna Wojszel

CYRK W RESOCJALIZACJI

Prezentacja dotyczyć będzie wykorzystania pedagogiki cyrku w resocjalizacji. Podczas wystąpienia zaprezentuję własne doświadczenia z pracy w Salezjańskim Ośrodku Wychowawczym dla chłopców w Różanymstoku gdzie bazując na koncepcji twórczej resocjalizacji prof. Konopczyńskiego, wykorzystuję pedagogikę cyrku jako metodę resocjalizacji. Istniejąca w Ośrodku Wychowawczym grupa „Cyrkplozja”, którą od 10 lat prowadzę, tworzy i prezentuje pokazy kuglarskie oraz pokazy tańca z ogniem. Zajmujemy się m.in. żonglerką piłkami i maczugami, jazdą na monocyklu, kręceniem poi i kijami, akrobatyką tradycyjną. Grupa uczestniczy w festiwalach cyrkowych, prowadzi warsztaty z pedagogiki cyrku, jej członkowie są wolontariuszami regularnie współpracującymi z instytucjami edukacyjnymi i szpitalami w Polsce.

Anna Wojszel pedagog szkolny i cyrkowy w Salezjańskim Ośrodku Wychowawczym dla chłopców w Różanymstoku, członek Polskiej Sieci Pedagogiki Cyrku. Prowadzi kuglarską grupę „Cyrkplozja” tworzoną przez wychowanków Ośrodka. Ukończyła między innymi: kurs pedagogiki cyrku, klaunady i pantomimy (Otwarta Przestrzeń Cyrkowa w Łodzi), kurs Social Circus Basic Training part 1 i 2 (Social Circus Program of Cirque du Soleil, Węgry/Polska). Współpracuje z profesorem Markiem Konopczyńskim w zakresie badań dotyczących twórczej resocjalizacji metodą pedagogiki cyrku.

Aleksander Zbirański

CYRK JAKO LUSTRO SPOŁECZEŃSTWA

W wystąpieniu przeanalizowany zostanie obraz cyrku w kilku tekstach kultury audiowizualnej (m.in. *Kabaret Olgi Lipińskiej* czy film *Chicago*). W cyrku ujawniają się rytualne źródła nawiązujące do początków teatru, bywa on też wykorzystywany w kreowaniu współczesnych mitów. W referacie, z pomocą teorii Rolanda Barthesa, Jeana Baudrillarda oraz Zygmunta Baumana czy Hansa Ulricha Gumbrechta, dokonana zostanie próba wyjaśnienia, dlaczego motyw cyrku nadal pozostaje inspirujący dla twórców. Dlaczego wbrew powszechnemu dezawuowaniu cyrku jako rozrywki dla dzieci i niewykształconego tłumu cyrk jest po baudrillardowsku lustrem, w którym społeczeństwo się przegląda, chcąc poznać prawdę o sobie? Istotnym elementem analizy będzie odniesienie do koncepcji retrotopii oraz latencji, które stanowią element konstytutywny współczesnej kultury. W ocenie autora pozwoli to dotrzeć do sedna działalności cyrkowej, czyli zaprezentowania na wzór niegdyśszego błazna stanu współczesności i jej przerysowania, rozrostu rzeczywistości politycznej kosztem obywatela. Krytyczny aspekt tej dziedziny twórczości jest równocześnie najbardziej kulturotwórczy poprzez stawianie pytań i bycie punktem odniesienia nawet w tak uproszczonej formie jak obelga „a to cyrk!”.

Aleksander Zbirański absolwent kulturoznawstwa oraz student produkcji medialnej na UMCS. Autor artykułów opublikowanych m.in. w pismach: *Zoon Politikon*, *Świat Idei i Polityki* oraz w naukowych tomach zbiorowych. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się wokół mitologii współczesnej, filozofii postmodernistycznej oraz teorii mediów i poststrukturalizmu.

Grzegorz Zyzik

AKROBACI, KLAUNI I HOLOGRAMY. TECHNOLOGIA AR W NOWYM CYRKU

Referat dotyczy użycia technologii *augmented reality* przy realizacji współczesnych spektakli cyrkowych. Niemiecki Cyrk Roncalli wykorzystuje hologramy zwierząt w swoich pokazach, tym samym realizując etyczne postulaty obrońców praw zwierząt. Równie interesująca jest działalność Two Bit Circus, którego dyrektorzy nawiązują do idei cyrku objazdowego. Specjalny software sprawia, że cyrkowa arena staje się w pełni programowalną przestrzenią. Przytoczone przykłady wskazują na ewolucję Nowego Cyrku, który w coraz większym stopniu sięga po nowoczesne technologie. Każda zmiana w technice cyrkowej ma służyć tworzeniu jeszcze doskonalszego, immersyjnego doświadczenia. Hologramy i aplikacje mają otworzyć widza na głębszą refleksję dotyczącą sztuki cyrkowej. *Augmented reality* nie zrywa z cechami charakterystycznymi dla żywego, zainscenizowanego przedstawienia. Doświadczenie augmentedalnej rzeczywistości przygotowuje widza do innych, wnikliwszych oglądów rzeczywistości. Dzięki temu możemy zająć krytyczną postawę wobec siebie i społeczeństwa. Rozwój technologiczny uzmysławia nam, że stoimy przed procesem ponownego rozważenia wartości humanistycznych. Jednakże współcześnie nie ograniczają się one do istot ludzkich, ale rozszerzają swoje odniesienie na wszystkie formy życia. Niezbędne jest zatem wykształcenie umiejętności doceniania i ułatwiania dyscyplinarnej transcendencji. W tym celu należałoby przejść z relacji dialektycznej (dążącej do osiągnięcia jednego punktu) do dialogicznego komunikowania się integralnych całości. Artyści Nowego Cyrku są w pewnym stopniu skazani na autokreację, improwizację i negocjowanie ze światem własnych dążeń i marzeń. Warto w tych procesach zwrócić uwagę na możliwości płynące z *augmented* i *virtual reality*.

Grzegorz Zyzik kulturoznawca związany z Uniwersytetem Opolskim. Prowadzi warsztaty z pisania interaktywnej fikcji, realizuje badania dotyczące anarchohistorii filmu interaktywnego. Jego zainteresowania naukowe obejmują zmiany technologiczne w sztukach scenicznych i performatywnych. W sztuce Nowego Cyrku szczególną uwagę przywiązuje do wariantowości jego przemian historycznych.

„OD CYRKU DO TEATRU... I Z POWROTEM”.

Rozmowa z udziałem Marty Kuczyńskiej, Macieja Nowaka, Joanny Reczek-Szwed, Michała Walczaka, Joanny Zdrady.
Prowadzenie – Anna Dzilińska

Cyrk i teatr – autonomiczne dziedziny sztuk widowiskowych – zawsze wchodziły w dłuższe lub krótsze sojusze, dziś jednak zjawisko to bez wątpienia się zintensyfikowało. Z jednej strony – cyrk bywa „używany” w praktykach artystycznych, w animacji kultury, w pedagogice teatru, a współcześni cyrkowcy często występują w spektaklach teatralnych. Z drugiej zaś – spektakle cyrkowe korzystają z teatralnych narzędzi i estetyk, co prowadzi do powstawania nowych, nieoczekiwanych propozycji artystycznych. Chcielibyśmy zapytać artystów i animatorów, którzy od lat aktywnie przemierzają się pomiędzy współczesną sceną i areną, o konsekwencje spotkania cyrku i teatru. Co cyrk i teatr mają sobie nawzajem do zaoferowania? Jak na spotkania cyrkowo-teatralne i teatralno-cyrkowe reaguje publiczność? I co najważniejsze: jakie otwierają perspektywy?

Anna Dzilińska koordynatorka, reżyserka, dziennikarka, lektorka, animatorka kultury, artystka cyrkowa. Wydawczyni w newsroomie grupy ZPR Media (Radio ESKA, ESKA Rock, Radio WAWA, Radio Plus, VOX FM). Dyrektorka artystyczna sceny cyrkowej w Parku Rozrywki Julinek. Współorganizowała i reżyserowała spektakle Warszawskiej Sceny Varieté. Cyrkowo specjalizuje się w tańcu z hula hoop. Członkini grupy Brokatowe Rakiety. Prowadzi warsztaty i zajęcia z tańca z hula hoop i organizuje wydarzenia, między innymi związane z promocją cyrku. W radiu pracuje od 11 lat. Jest także głosem tutoriali hula hoopowych oraz redaktorką portalu hooping.pl.

Marta Kuczyńska 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. Specjalizuje się w tworzeniu i reżyserowaniu grupowych 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 kurator artystyczny Carnawalu Sztukmistrzów w Lublinie. Stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Pomysłodawca, redaktor i wydawca *Przewodnika Nowy Cyrk i Sztuka w Przestrzeni Publicznej* – pierwszej w Polsce publikacji na temat nowego cyrku.

Maciej Nowak animator kultury, krytyk teatralny i kulinarny, dziennikarz telewizyjny, publicysta. Recenzent teatralny m.in. *Sztandaru Młodych* i miesięcznika *Teatr* (1983-1987), redaktor *Pamiętnika Teatralnego* (1988-1989). Od 1995 stale obecny na łamach *Gazety Wyborczej*, publikuje również m.in. w *Krytyce Politycznej*, *Przekroju*, *Rzeczpospolitej*. Twórca i redaktor naczelny tygodnika *Goniec Teatralny* (1990-1992), *Ruchu Teatralnego* (1994-2006) oraz wortalu e-teatr.pl (2003-2013). Dyrektor Centrum Edukacji Teatralnej w Gdańsku (1991-2012) oraz Nadbałtyckiego Centrum Kultury (1993-2000). Dyrektor naczelny i artystyczny Teatru Wybrzeże (2000-2006), który w tym czasie stał się jedną z najżywiej komentowanych polskich scen. Założyciel i dyrektor Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie (2003-2013). Narrator serialu historycznego *250 minut teatru polskiego* stworzonego dla TVP 1. W TVP prowadził program *Wszystko o kulturze*. Juror programu *Top Chef* w Polsce. Autor licznych artykułów o historii teatru wydanych w tomach posesyjnych. W 2015 wydawnictwo Czarne opublikowało wywiad-rzekę Olgi Święcickiej *Maciej Nowak. Mnie nie ma*. Laureat m.in. Nagrody Artystycznej Młodych im. Stanisława Wyspiańskiego (1990) i Medalu Gloria Artis (2005). Od września 2015 Zastępca dyrektora do spraw artystycznych w Teatrze Polskim w Poznaniu.

Joanna Reczek-Szwed trenerka i animatorka kultury, odpowiedzialna za realizację wielu projektów kulturalnych na szczeblu lokalnym i międzynarodowym. Inicjatorka środowiska Nowego Cyrku w Lublinie, współtwórczyni Fundacji Sztukmistrze, gdzie pełni rolę prezesa zarządu. Koordynatorka 35. i 40. Europejskiej Konwencji Żonglerskiej, największego na świecie festiwalu sztuki Nowego Cyrku, który miał miejsce w Lublinie w 2012 i 2017 roku. Certyfikowana pedagoga cyrku, prowadzi szkolenia, wymiany międzynarodowe dla dzieci i młodzieży. Współtworzyła Grupę Roboczą ds. Pedagogiki przy Polsko-Niemieckiej Współpracy Młodzieży. Stypendystka Ministra Nauki a także Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Michał Walczak dramaturg i reżyser po studiach w Akademii Teatralnej (wydział Wiedzy o Teatrze oraz Wydział Reżyserii). Autor kilkunastu dramatów – wśród nich znajdują się: *Piaskownica*, wystawiona m.in. w Teatrze Narodowym w Warszawie w reż. Tadeusza Bradeckiego, *Nocny autobus*, wystawiony w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie w reż. Jarosława Tumidajskiego, *Polowanie na łosia* wystawione m. in. w Teatrze Narodowym w Warszawie w reż. Igora Gorkowskiego, *Ojciec polski* w reż. autora w Teatrze Polonia w Warszawie. Laureat licznych nagród, w tym tak prestiżowych jak nagroda

za oryginalny tekst dramatyczny na V Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Teatru Telewizji Polskiej Dwa Teatry, Sopot 2005 czy Europejska Nagroda Autorska na Heidelberger Stückemarkt - Forum jungen Autoren 2006. Reżyser i współscenarzysta cyklu teatralnego *Pożar w burdelu*.

Joanna Zdrada reżyser teatralny, dramaturg, scenograf. Absolwentka Absolwentka Wyższej Szkoły Muzycznych Umiejętności w Bratysławie, stypendystka Goldsmiths, University of London, Marszałka Województwa Śląskiego, Visegrad Fund i Funduszu Popierania Twórczości Stowarzyszenia Autorów ZAiKS. Wyreżyserowała ponad 20 spektakli w kraju i za granicą, jej prace były prezentowane na polskich i międzynarodowych festiwalach teatralnych. Jest autorką adaptacji scenicznych prozy i scenariuszy teatralnych oraz projektantką wielu scenografii do swoich spektakli. Laureatka wielu nagród, ostatnio Grand Prix IV edycji konkursu Teatroteka Fest, za spektakl *A niech to Gęś kopnie!* Marty Guśniowskiej (2020).